

2m 11. 2938. 8

Université de Montréal

Diderot et la pratique du dialogue dans  
*Ceci n'est pas un conte et Madame de la Carlière*

par

Benoît Gariépy

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Décembre 2001

© Benoit Gariépy, 2001



PQ

35

U54

2002

v.014

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Diderot et la pratique du dialogue dans  
*Ceci n'est pas un conte et Madame de la Carlière*

présenté par:

Benoît Gariépy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

**Présidente-rapporteuse : Marie-Pascale Huglo**

**Directeur de recherche : Benoit Melançon**

**Membre du jury : Pierre Berthiaume**

Mémoire accepté le:.....

## Sommaire

La pratique du dialogue par Diderot dans les contes *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière* ne bénéficie pas d'une riche littérature critique. Pourtant, Diderot présente dans ces textes un dialogue complexe, pluriel et original qui sert à la fois – et avec un relatif équilibre – d'outil narratif et d'instrument réflexif; en cela, il est emblématique de l'ambiguïté, des tensions entre les visées littéraires et les fins philosophiques qui sont constitutives de cette forme. Il s'agit ici de décrire cette pratique et d'établir les bases d'une poétique du dialogue dans les *Contes*, c'est-à-dire de voir en quoi il concourt à l'esthétique et à la philosophie de Diderot.

Nous verrons d'abord que les dialogues de Diderot s'inscrivent dans une longue tradition qui prend racine dans l'Antiquité grecque et latine, mais aussi dans la vogue du dialogue d'idées et du dialogue narratif au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce prestige de la forme, qui s'explique par la convergence de déterminations littéraires, sociales, esthétiques et idéologiques – voire morales –, ne saurait par contre masquer les nombreuses réticences à son égard, entendues chez les auteurs et critiques des Lumières, qui tendent à souligner les difficultés de sa pratique et son artificialité.

En outre, nous observerons que la pratique du dialogue de Diderot est d'abord redevable de son goût pour la conversation intime; celle-ci est la base d'un travail d'écriture. De plus, son écriture de la conversation est le fruit d'un long apprentissage du dialogue écrit où la parole des autres – absolument nécessaire – est constamment enrichie par la sienne, et ce dès ses premiers textes. C'est que le dialogue, pour Diderot, est le mieux à même d'imiter le réel – malgré les limites du langage – et de représenter la

pluralité de la nature et des hommes. Cette conception de la forme est le fondement même des ruptures du dialogue diderotien par rapport au modèle classique. Enfin, la pratique de Diderot est plurielle, et ces formes multiples, particulièrement dans les *Contes*, se confondent.

Cette importance de la parole et de l'altérité – marquée dans les *Contes* par la structure par dialogues enchâssés et par l'abondance de la parole – nous a amené à nous demander *qui parle* dans ces textes. Nous avons pu observer que la parole y est indifférenciée, que les différentes voix y sont indépendantes et que le dialogue est en proie à un épaississement sans fin, ce qui a pour conséquence que les récits qui composent les textes ne sont jamais assumés définitivement par ceux qui les racontent. Dans ce contexte, qui parle a peu d'importance si ce qui a été dit est entendu.

Enfin, malgré cette relative autonomie de la parole, nous observerons que la prise en charge du discours est un objet convoité. Il s'établit ainsi dans les contes étudiés différents rapports de force qui causent une différenciation des interlocuteurs qui est essentielle à la recherche esthétique et morale des textes. Il nous est apparu que les débats sont le cadre d'une réflexion sur la spécificité de l'écriture, sur l'insuffisance du langage et sur l'altérité. Par le dialogue dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, Diderot évite les écueils de la pensée monologique et repense la manière de conter.

**Mots-clés:** Diderot, Denis (1713-1784) • XVIII<sup>e</sup> siècle • Dialogue • Conte • Poétique

## Abstract

The dialogue techniques of Diderot in tales *Ceci n'est pas un conte* and *Madame de la Carlière* do not have the benefit of a rich literary criticism. However, Diderot offers in these tales a complex, multifaceted and original dialogue that is being used with a relative equilibrium, both as a narrative tool and means of reflection. Accordingly, a symbol of ambiguity and tension between literary goals and philosophic objectives are at the core of this literary format. The purpose here is to describe this technique and establish the basis of dialogue poetic in *Contes*, in other words show how it contributes to Diderot's æsthetic and philosophy.

We will show at the start that Diderot's dialogues are part of an old tradition originating in the Greek and Roman antiquity, but also in the trend of dialogue of ideas and narrative dialogue of the XVIIIth century. This prestige of format that can be explained by the convergence of literary, social, aesthetic, ideology determinations, and indeed, even, moral determination, cannot on the other hand mask the numerous reserves it raised from authors and critics of the Age of Enlightenment that have the tendencies to show the difficulties and artificiality of said technique.

Furthermore, we noticed that Diderot's dialogue technique stems from his taste for intimate conversations, which is the basis of a writing work. In addition, his writing of a conversation derives from a lengthy learning of written dialogue where other's words, absolutely necessary, are constantly enriched by his own words, and right from his first writings. For Diderot, dialogue is the best means to imitate reality, even with language limits, and of displaying nature and human being plurality. This notion of format is the

basis of the break of Diderot's dialogue style with the classical model. Finally, Diderot's technique is multifaceted, and the numerous formats overlap, most especially in *Contes*.

This significance of words and alterity evidenced in *Contes* by a structure of encased dialogues and a wealth of words challenged us to find out who is talking in these writings. We have been able to observe that words are undifferentiated, that separate voices are independent, and that the dialogue becomes thicker and thicker, which result in the fact that the story tellers never assume the responsibilities of the stories constituting the writings. In such a context, who is talking has no significance if the words are heard.

Finally, even with such word autonomy, we noticed that taking charge of the dialogue is something that is a sought after. Consequently, in the analysed tales, there are various power struggles that create a distinction between interlocutors, which is essential to the æsthetic and moral aims of the writings. It seems that debates are the forum of a reflection on writing specificity, language insufficiency and alterity. Through the dialogue in *Ceci n'est pas un conte* and *Madame de la Carlière*, Diderot avoids the pitfalls of monologue thinking, and rethinks the way of story telling.

Keywords: Diderot, Denis (1713-1784) • XVIIIth century • Dialogue • *Conte* • Poetics

## Table des matières

Sommaire.....	iii
Abstract.....	v
Table des matières.....	vii
Liste des sigles.....	ix
Remerciements.....	xii
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre I</b>	
<b>Le dialogue au XVIII<sup>e</sup> siècle: popularité, réticences, ambiguïté.....</b>	<b>11</b>
• Une forme réputée.....	12
• Des réticences.....	20
<b>Chapitre II</b>	
<b>La pratique du dialogue chez Diderot: état de la recherche.....</b>	<b>25</b>
• L'influence de la conversation.....	26
• Le dialogue écrit chez Diderot: histoire, ruptures, débats.....	29
<b>Chapitre III</b>	
<b>Le dialogue dans les <i>Contes</i>: qui parle?.....</b>	<b>41</b>
• L'enchâssement: méthodologie et principes d'analyse.....	47
• Niveau I: le dialogue épistolaire, ou extradiégétique.....	50
• Niveau II: le dialogue-cadre.....	55
• Niveau III: le dialogue dramatique.....	62
• Niveau IV: les propos rapportés par les personnages.....	74
• Les ruptures des niveaux de dialogue.....	75
• La répétition: au cœur de la construction du conte.....	78
<b>Chapitre IV</b>	
<b>Les rapports de force entre les interlocuteurs.....</b>	<b>87</b>
• Le rapport de force du dialogue épistolaire.....	90

• Le rapport de force du dialogue-cadre dans <i>Ceci n'est pas un conte</i> .....	91
• Le dialogue liminaire.....	91
• Le corps du dialogue.....	95
• Le rapport de force du dialogue-cadre dans <i>Madame de la Carrière</i> .....	104
• Le dialogue liminaire.....	105
• Le corps du dialogue.....	109
• L'indifférenciation des locuteurs.....	122
<b>Conclusion</b> .....	131
<b>Bibliographie</b> .....	140

### Liste des sigles

Toutes les citations des *Contes* de Diderot sont tirées de l'édition du Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier dans les *Œuvres complètes* (Paris, Hermann, t. XII: *Le Neveu de Rameau. Fiction IV*, 1989).

MHP	<i>Mystification ou Histoire des portraits</i>
DAB	<i>Les Deux Amis de Bourbonne</i>
CC	<i>Ceci n'est pas un conte</i>
MC	<i>Mme de la Carlière ou Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières</i>
SVB	<i>Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas</i>

*à mes proches*

*– Mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi.  
– Qu'importe; allez toujours.*

Diderot,  
*Ceci n'est pas un conte*

## Remerciements

Au terme de ce mémoire, je tiens d'abord à remercier ma famille, mes amis et mes collègues de leur bienveillance et de leur support, particulièrement, mais aussi de m'avoir sans cesse posé cette question fondamentale pour tous les étudiants enclins à la procrastination: «Quand cela finira-t-il?»

Bientôt.

Ma plus profonde reconnaissance va ensuite à mon directeur de recherche, Benoît Melançon, pour avoir su redonner graduellement confiance, grâce à son humour et à la pertinence de ses commentaires, à l'étudiant démoralisé et défait que j'étais l'an dernier.

Je suis aussi l'obligé de cette brune saguenéenne – moi qui croyais qu'elle était blonde! – qui m'a fait comprendre que mon amour des mots ne devrait jamais m'isoler de l'amour de mes proches.

Le témoignage de ma gratitude va enfin à ce vieux *Macintosh Performa* pour avoir été un compagnon fidèle et compréhensif pendant ma rédaction; sans lui, il va sans dire, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

## **Introduction**

«Le dialogue est la plus ancienne façon d'écrire.»

Abbé Mallet,  
*Encyclopédie*,  
article «Dialogue»<sup>1</sup>

Le dialogue a été, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un véhicule essentiel de la pensée occidentale. Platon, Lucien, Cicéron, Pascal et Fontenelle, pour ne nommer que les modèles les plus importants des Lumières, en ont fait un instrument privilégié de leur réflexion critique. Ce constat n'a rien pour surprendre, compte tenu que, comme le souligne Suzanne Guellouz, «l'aventure du dialogue [...] commence en Grèce et plus précisément sous l'égide de la philosophie si par là on entend la discipline qui permet de "s'élever, grâce à une recherche commune, au-dessus de l'opinion subjective et d'accéder ainsi à une vérité universelle et nécessaire"<sup>2</sup>». Le dialogue est d'abord un mode de pensée, calqué sur la conversation socratique, un discours rationnel – ou qui vise la rationalité – qui n'a rien d'explicitement fictif.

En même temps, parce qu'il est imitation de conversations réelles ou supposées telles<sup>3</sup>, le dialogue appartient, pour reprendre la distinction aristotélicienne, à la *mimesis*. Il est une scène où sont *représentés* des personnages plus ou moins individualisés et une action, voire un récit, qui prend la forme d'un débat où il y a une évolution des rapports de force argumentatifs entre les personnages. Dans le dialogue, les fins philosophiques – quête de la vérité, du savoir – sont liées à des fins plus proprement littéraires – rendre l'écrit plus près de l'oral, plus vraisemblable: «The verisimilar is what can be, the possible

---

<sup>1</sup> *Encyclopédie*, vol. IV, p. 936a.

<sup>2</sup> Suzanne Guellouz, *Le Dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1992, p. 168.

<sup>3</sup> Platon, par exemple, prétendait reproduire dans ses écrits les propos tenus par Socrate.

[...]; the author of dialogue, by choosing a form that pretends to be taken from life, seeks to persuade us that the ideas it reveals participate in the same verisimilitude<sup>4</sup>.» Le dialogue est à la fois mode de pensée et mode d'expression: ce postulat est tout aussi valable pour les ouvrages dialogués du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les possibilités mimétiques du dialogue seyaient particulièrement bien au genre dialogué au sens strict et à ses visées didactiques, mais aussi – surtout – à d'autres formes littéraires, le théâtre en étant l'exemple le plus évident: «Quoique toute espèce de *dialogue* soit une scène, affirmait Marmontel dans la partie qui lui est due de l'article "Dialogue" de l'*Encyclopédie*, il ne s'ensuit pas que tout *dialogue* soit dramatique [...]; le *dialogue* dramatique forme le tissu d'une action<sup>5</sup>.» Le dialogue de théâtre cherche à mimer la vie, à faire participer le spectateur à la fable et à lui inspirer divers sentiments, la peur et la pitié, dans la tragédie classique, la bienfaisance et la vertu, dans le drame bourgeois. Dans le mode épique, de l'épopée jusqu'au roman moderne, le dialogue sert d'abord à supprimer la distance avec le lecteur, puisqu'il crée l'illusion d'un récit où les personnages sont indépendants, où l'auteur ne se représente pas lui-même<sup>6</sup>. Il contribue aussi, particulièrement à partir de la Renaissance, à recréer, dans l'écrit, «la complicité conteur/lecteur voisine de celle qui existe dans le conte oral<sup>7</sup>».

---

<sup>4</sup> Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 156, 1976, p. 16.

<sup>5</sup> *Encyclopédie*, article «Dialogue», *op. cit.*

<sup>6</sup> C'est pour cette raison qu'Aristote valorisait l'épopée homérique: «Homère, parmi les nombreux mérites qui le rendent digne d'éloges, a en particulier celui-ci que, seul d'entre les poètes, il n'ignore pas quelle doit être son intervention personnelle dans le poème. En effet, personnellement le poète ne doit dire que très peu de chose, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur» (*Poétique*, trad. Jean Hardy, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 272, 1996, 1460a).

<sup>7</sup> Jeanne Demers, «L'art du conte écrit ou le lecteur complice», *Études françaises*, vol. 9, n° 1 (février 1973), p. 4. C'est le modèle du *Décameron* de Boccace et des *Cent Nouvelles Nouvelles*, où un groupe de personnages se racontent des histoires à tour de rôle.

Faire l'histoire du dialogue, cette forme ambiguë, à la fois discours littéraire et discours philosophique, c'est contribuer à l'histoire des idées et à celle de la représentation de la réalité dans la littérature occidentale.

\*\*\*

Tous les commentateurs s'entendent pour reconnaître la place prépondérante qu'occupe le dialogue dans la philosophie et l'esthétique de Diderot. C'est si vrai que, dans un ouvrage consacré aux premiers ouvrages dialogués de Diderot, D.J. Adams affirmait: «Indeed, it makes little sense to distinguish dialogue from other aspect of his thought in this way: dialogue *is* an aspect of his thought, and the way it is handled depends very much on the way in which his thought is developed<sup>8</sup>.»

Si les études de Roland Mortier<sup>9</sup>, de Maurice Roelens<sup>10</sup>, de Herbert Dieckmann<sup>11</sup>, de Jean Macary<sup>12</sup> et de Carol Sherman<sup>13</sup> ont permis de mieux comprendre les enjeux du dialogue d'idées diderotien dans les œuvres maîtresses que sont le triptyque du *Rêve de d'Alembert* et *Le Neveu de Rameau*, le dialogue des contes que nous nous proposons d'étudier dans ce mémoire, *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, ne bénéficie pas d'une aussi riche tradition critique<sup>14</sup>. D'une part, les commentateurs se sont attachés à décrire – sans le questionner – le «naturel» de la conversation dans ces textes, et on a souvent vu chez Diderot l'auteur qui a su le mieux, au XVIII<sup>e</sup> siècle, recréer la spontanéité

<sup>8</sup> D.J. Adams, *Diderot, Dialogue & Debate*, Liverpool, Francis Cairn, 1986, p. 14.

<sup>9</sup> «Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 283-297.

<sup>10</sup> «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans Pierre Abraham et Roland Desné (édit.), *Histoire littéraire de la France. 1715-1794. Deuxième partie*, Paris, Éditions sociales, 1976, vol. 6, p. 259-289.

<sup>11</sup> *Cinq leçons sur Diderot*, préface de Jean Pommier, Genève, Droz, coll. «Société des publications romanes et françaises. Publications», 64, 1959.

<sup>12</sup> «Le dialogue de Diderot et l'anti-rhétorique», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 153 (1976), p. 1337-1346.

<sup>13</sup> *Op. cit.*

<sup>14</sup> Par «conte» on entend, au sens large, «récit bref».

de l'oral dans l'écrit: «En créant l'illusion d'une *véritable* conversation d'où naît le récit d'événement actuels, affirmait Herbert Dieckmann, Diderot supprime la conscience de la distance. Il réussit ainsi à nous communiquer "la chose même", comme il dit au sujet de l'art de Chardin<sup>5</sup>.» D'autre part, on a étudié le rôle du dialogue dans la réflexion morale de ces contes et on y a souligné, à l'instar de Jean Ehrard, que «le rôle du dialogue – porteur de tout l'édifice – y est de varier les éclairages, de mettre le pathétique en perspective, au profit de l'esprit critique, de rendre à chaque instant l'évidence première problématique<sup>6</sup>». Il manquait pourtant sur le dialogue de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière* une étude qui le considère à la fois comme discours réflexif et comme discours littéraire, et qui cerne ce que le premier doit au second, et vice versa.

Diderot pratique dans les textes qui nous intéressent un dialogue complexe et original, aboutissement d'une œuvre – ils ont été écrits entre 1770 et 1772 – qui présente, dès le début, des signes de dialogicité. Il sert en même temps à narrer les histoires dont les contes sont composés et à discuter de leur portée morale; en substance, ces contes – devrait-on dire dialogues? – illustrent avec éloquence l'ambiguïté du statut de la forme dialoguée. Comme le souligne Carol Sherman, «[they] show the most balance between dialogue and *exempla* and the truest interrelation between the two parts<sup>7</sup>». De plus, l'omniprésence du dialogue, mode mimétique par excellence, soulève la question de la «vérité» dans la narration brève, question qui ne se pose pas de la même façon que dans le roman; en ce sens, l'exercice de la conversation écrite par Diderot, à première vue, correspond à des préoccupations plus larges qui ont intéressé la majorité des conteurs et

---

<sup>5</sup> Herbert Dieckmann, *op. cit.*, p. 37. Nos italiques. Voir aussi, à ce propos, Wolf-Dieter Stempel, «Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel», *Littérature*, n° 93 (février 1994), p. 66-79.

<sup>6</sup> Jean Ehrard, «Diderot conteur (2): l'art de déplacer la question», dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle: fiction, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1997, p. 168.

<sup>7</sup> Carol Sherman, *op. cit.*, p. 45-46.

des nouvellistes du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle:

Le récit court veut devenir à son tour un genre «vraisemblable» – ambition qui aurait pu paraître tout à fait contre nature à Charles Perrault ou à Antoine Galland. Au lieu d'accepter franchement la fonction «ludique», les contraintes artistiques, les possibilités ironiques, de la narration en peu de paroles, les nouveaux conteurs cherchent à réaliser une sorte de quadrature du cercle: concilier un art visible et une représentation fidèle de la réalité<sup>8</sup>.

Nous nous proposons ici d'étudier le dialogue comme pratique littéraire et critique dans ces contes de vieillesse de Diderot que sont *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carrière*. Plus spécifiquement, c'est tout un rapport à la parole, à l'Autre et au langage que nous voulons examiner; en effet, comme le note Maurice Roelens, le dialogue, par sa nature même, «témoigne d'abord de cette rencontre décisive avec l'étranger» et il est «une donnée primitive de la langue, une forme quasi immédiate du discours; il comporte souvent en lui-même l'exercice d'une activité "métalinguistique", orientée vers l'établissement ou la vérification du code lexical et conceptuel en usage entre les interlocuteurs<sup>9</sup>». Au terme de cette analyse, nous pourrions mieux comprendre les enjeux spécifiques du dialogue dans ces contes, lesquels concourent à la fois à l'esthétique et à la philosophie de Diderot.

\*\*\*

Les dialogues de Diderot s'inscrivent dans une longue tradition qui prend racine dans l'Antiquité grecque et latine, mais ils sont surtout emblématiques de la vogue du dialogue d'idées qu'on constate dans tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. Notre premier chapitre sera consacré à la description et à l'étude des caractéristiques de la forme pendant le siècle des

---

<sup>8</sup> Angus Martin, «Présentation» dans *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1456, 1981, p. 44.

<sup>9</sup> Maurice Roelens, *loc. cit.*, p. 260.

Lumières. Pour ce faire, les études de Maurice Roelens<sup>20</sup>, de D.J. Adams<sup>21</sup> et de Vivienne Mylne<sup>22</sup>, notamment, seront utilisées. Le genre dialogué connaît alors une popularité manifeste, qui s'explique entre autres par l'influence des modèles antiques ainsi que par la confrontation critique que permet la forme, dans un siècle où se produit une remise en question des valeurs traditionnelles. Parallèlement, on voit croître l'importance de la conversation comme outil narratif dans la fiction – la vogue du dialogue d'idées en est probablement une des causes –, ce qui a mené à l'émergence d'un genre nouveau et relativement autonome, quoique marginal, le conte ou le roman dialogué.

Derrière cette popularité, pourtant, on rencontre de nombreuses réticences à l'égard du dialogue chez les auteurs et écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'une part, il est l'objet de nombreux conflits qui tiennent à son ambiguïté, puisqu'il doit répondre à des impératifs littéraires et philosophiques qui semblent incompatibles. D'autre part, on reproche aux auteurs de dialogues et de contes dialogués de publier des œuvres qui sont en fait des monologues; l'Autre serait trop souvent un personnage sans consistance qui ne serait, en fait, qu'un moyen rhétorique pour convaincre le lecteur d'une thèse unique ou qu'un outil artificiel de reproduction du conte oral. Nous chercherons à dire que les avantages de la forme dialoguée ne sauraient masquer les difficultés de sa pratique, dans l'écrit, et qu'elle n'est pas une reproduction «naturelle», mais artificielle de la conversation.

C'est à partir de ce portrait qu'on pourra mieux comprendre, au deuxième chapitre, la place qui revient au dialogue diderotien au siècle des Lumières. À ce titre, les

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> «Introduction» dans *Bibliographie d'ouvrages français en forme de dialogue 1700-1750, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 293 (1992), p. 1-23.

<sup>22</sup> «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction» dans J. H. Fox, M. H. Waddicor et D. A. Watts (édit.), *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 173.

études de Bernard Waisbord<sup>23</sup>, de Jean Macary<sup>24</sup>, de Jean Starobinski<sup>25</sup>, de Roland Mortier<sup>26</sup>, de Colas Duflo<sup>27</sup>, de Maurice Roelens<sup>28</sup> et de Carol Sherman<sup>29</sup> nous permettront d'en dégager les causes et les traits spécifiques.

La pratique du dialogue écrit de Diderot est d'abord inséparable de son goût pour la conversation intime; celle-ci est une matière première sur laquelle le travail de l'écrivain s'exerce. Plus important encore, l'écriture est chez lui conditionnelle à la présence explicite – textuelle – de l'altérité, de la parole de l'Autre, parce que l'homme, tout comme la nature, est *plusieurs*. En d'autres termes, Diderot, bien souvent, n'invente rien, il *réinvente*, il enrichit constamment le discours étranger par sa propre parole; le dialogue n'est ainsi jamais fermé, il invite à la réflexion. Enfin, le dialogue chez Diderot est multiple, il revêt plusieurs formes et ne peut être réduit à un seul modèle; qui plus est, ces différentes manifestations ne sont pas cloisonnées, elles se confondent, et ce, particulièrement dans *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière* et *Jacques le fataliste*. Les différentes études convoquées forment une toile sur laquelle on pourra mieux saisir la spécificité du dialogue des contes.

Le troisième chapitre posera le problème de la prise en charge de la parole dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*. On l'a dit, les dialogues et les propos rapportés y sont omniprésents. De ce fait, ces récits se construisent au travers d'une

---

<sup>23</sup> Bernard Waisbord, «La conversation de Diderot», *Europe*, vol. 41, n<sup>os</sup> 405-406 (janvier-février 1963), p. 163-172.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

<sup>25</sup> «Diderot et la parole des autres», dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Édition chronologique. Introductions de Roger Lewinter*, Paris, Club français du livre, 1972, vol. XIII, p. III-XXI.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

<sup>27</sup> «Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes?», *Diderot Studies*, vol. 28 (2000), p. 95-109.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Op. cit.*

multiplicité de voix, souvent indifférenciées, qui se répondent et s'interrompent avec une liberté qu'on voit rarement au XVIII<sup>e</sup> siècle; en un mot, les histoires qui composent ces contes sont le produit de plusieurs discours différents. La parole y est non seulement abondante, concourant à la création d'une «communauté de paroles», mais elle est en outre constamment rapportée, comme si elle n'était jamais revendiquée. Le lecteur se demande alors qui, en dernière instance, assume le récit, qui raconte, *qui parle*.

Se demander qui parle, chez Diderot, c'est aussi se demander à qui: dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, les différents narrataires ne sont pas des faire-valoir des narrateurs, ni des personnages sans consistance, et ils ont une influence notable sur les histoires qui leur sont racontées. Par là, la prise en charge du récit est déterminée à la fois par *qui parle* et par *à qui on parle*. Les contes ne sont pas monologues, mais échanges, voire confrontations.

Parce que le problème de l'origine de la parole est intimement lié à celui de sa répartition entre les interlocuteurs, on décrira dans ce chapitre la structure par dialogues enchâssés de ces textes – tout en prenant soin de marquer leurs différences –, ainsi que les relations, parfois complexes, entre les interlocuteurs et les propos qu'ils rapportent. De plus, l'analyse de cette structure nous invitera à nous questionner, d'abord, sur les ruptures que cette multiplicité de niveaux de dialogue provoque, puis sur le phénomène de redite qu'on retrouve chez les personnages et sur ses conséquences sur la construction et la morale des contes.

Même si la parole n'est jamais revendiquée explicitement – elle est indifférenciée – dans les textes qui nous intéressent, même si elle y circule librement, on n'est pourtant pas

autorisé à dire que la parole n'est pas le lieu d'un conflit. Au contraire, à différents niveaux de dialogue, la prise en charge du discours est un objet convoité, parce qu'on croit posséder la vérité et aussi, tout simplement, parce qu'on aime parler; cela revient à dire que la question n'est plus de savoir *qui parle*, mais *qui parlera*. Ce faisant, il se crée dans les textes différents rapports de force qui causent une différenciation des interlocuteurs et qui sont essentiels à la recherche esthétique et morale de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière*. Curieusement, malgré cette différenciation, on trouve en même temps plusieurs procédés dans les dialogues qui contribuent à unir les interlocuteurs, à créer une complicité invraisemblable entre eux, plutôt qu'à les désunir. C'est à l'analyse de ces rapports, au «récit» de leur évolution dans les textes et à leurs conséquences sur le «message» et l'esthétique des contes que sera consacré le quatrième et dernier chapitre.

Après y avoir brièvement décrit le rapport de force entre l'auteur et le lecteur, on s'attachera à l'analyser dans *Ceci n'est pas un conte*, puis dans *Madame de la Carlière*. Dans chacun des cas, on commentera d'abord le dialogue liminaire, parce qu'il permet de cerner d'emblée ses enjeux – en tout ou en partie. Malgré quelques différences, c'est une réflexion sur le langage, sur son insuffisance à décrire la réalité et sur son inadéquation avec les actes que les débats permettent d'illustrer. On examinera ensuite les procédés qui contribuent à la fusion des interlocuteurs, pour enfin s'interroger sur les façons de concilier cette indifférenciation et la différenciation causée par le rapport de force.

**Chapitre I**  
**Le dialogue au XVIII<sup>e</sup> siècle:**  
**popularité, réticences, ambiguïté**

[...] l'on éprouverait moins d'impatience à entendre l'auteur raisonner seul, poser ses principes, se faire des objections, les réfuter à son aise, qu'à suivre ses insignifiants personnages qui dans le fond ne diffèrent point de lui-même.

Blair,  
*Cours de rhétorique et de belles-lettres*,  
article «Dialogue»<sup>1</sup>

Même s'il occupe une place importante dans la pratique littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle, le dialogue a été plutôt négligé par les commentateurs. Si on ne possède pas encore de poétique ni d'histoire globale de la forme comme genre, *a fortiori* comme outil narratif, les études de Roelens, de Mortier, d'Adams et de Mylne, déjà citées, permettent cependant de dessiner un portrait suffisamment précis des causes de sa renommée, d'abord, puis de l'ambiguïté de son statut, ambiguïté qui est au cœur même des difficultés de sa pratique. C'est à partir de ce portrait qu'on pourra discuter de la place qui revient aux dialogues de Diderot dans l'histoire de la forme.

### *Une forme réputée*

Dans un texte d'introduction au dialogue d'idées paru en 1972, Maurice Roelens utilisait le terme de «vogue<sup>3</sup>» pour qualifier l'immense succès éditorial du genre sous l'Ancien Régime, et pour cause: une bibliographie récente de D. J. Adams, qui porte uniquement sur la période 1700-1750, permet de constater l'étendue de cette popularité du genre. En effet, Adams y dénombre 484 ouvrages dialogués, dont 213 ont été publiés pour

---

<sup>1</sup> Cité dans Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans Pierre Abraham et Roland Desné (édit.), *Histoire littéraire de la France. 1715-1794. Deuxième partie*, Paris, Éditions sociales, 1976, vol. 6, p. 265.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 259.

la première fois dans cette première moitié du siècle<sup>3</sup>. Même si on ne trouve toujours pas de travail similaire pour la période 1751-1800, ces chiffres parlent suffisamment d'eux-mêmes pour qu'on puisse dire, à l'instar du critique, «que le dialogue a connu en France [...] une floraison et une vogue qui méritent de retenir l'attention de ceux qui veulent connaître et comprendre l'esprit du temps<sup>4</sup>».

Certes, la popularité du genre n'est pas nouvelle, le dialogue philosophique «[ayant] retrouvé une grande part de sa faveur et de son prestige passés dès le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>». Cependant, nous devons selon Roelens au siècle des Lumières «de lui [avoir donné] en France ses véritables lettres de noblesse *littéraire*<sup>6</sup>», compte tenu que, dans ses manifestations les plus réussies, il transforme le genre, qui s'enlisait dans la grisaille du didactisme, «en une “nouvelle forme de conversation philosophique, vive, fine, enthousiaste, combative, ce que l'on pourrait appeler: une dramaturgie philosophique”<sup>7</sup>».

Cette vogue tient à la convergence d'importantes influences littéraires, sociales, idéologiques et esthétiques, ce qui fait dire à Maurice Roelens que, au siècle des Lumières, «le choix de la forme dialoguée apparaît constamment surdéterminé<sup>8</sup>». D'abord, les dialoguistes se réfèrent constamment aux modèles grecs et latins de Platon, Cicéron et Lucien, dont le poids est particulièrement important, selon Benoît Melançon, «dans une

---

<sup>3</sup> D.J. Adams, «Introduction» dans *Bibliographie d'ouvrages français en forme de dialogue 1700-1750, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 293 (1992), p. 16-17.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> Maurice Roelens, *loc. cit.*, p. 259.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Yvon Belaval, cité dans Maurice Roelens, *loc. cit.*, p. 259.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 261.

culture dont le fondement est l'étude de l'Antiquité<sup>9</sup>, ainsi qu'à ceux, plus récents, de Pascal (*Lettres d'un provincial*) et de Fontenelle (*Nouveaux dialogues des morts, Entretiens sur la pluralité des mondes*) dont la renommée ne s'est jamais démentie pendant le siècle<sup>10</sup>.

Les auteurs s'inspirent aussi – c'est la deuxième influence – du modèle de la conversation dont le goût est marqué dans les salons et les cafés – qu'on pense au Café de la Régence dans *Le Neveu de Rameau* – ou dans ces lieux de sociabilité plus hiérarchisés que sont les académies et les loges maçonniques. Selon Maurice Roelens, cette importance tient au fait que la conversation «offrait à la fois un mode privilégié de relation sociale et de reconnaissance intellectuelle», «un mode de production et de diffusion des idées», ainsi qu'«un style que définissent la brièveté, la rapidité, l'allusion, le trait, bref, l'*esprit*»<sup>11</sup>. En ce siècle où les auteurs avaient typiquement comme but de rendre l'écrit plus «naturel» et plus vraisemblable, la conversation vivante, spirituelle et décousue des salons est posée comme modèle à imiter, comme le soutient Jean Marie Goulemot: «Et l'on comprend que dans cette période de transition, où le livre ne cesse de gagner du terrain, l'écriture, par défi ou référence nécessaire, veuille rendre la vivacité de l'oralité elle-même, cette tension fructueuse de la conversation<sup>12</sup>.» On aurait tort, cependant, de «surestimer<sup>13</sup>» cette influence selon Roelens, puisque, «dans sa spécificité d'œuvre écrite, le dialogue philosophique des Lumières se détermine au moins autant par rupture et différence avec l'ensemble des

---

<sup>9</sup> Benoît Melançon, *Diderot épistolier: Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, préface de Roland Mortier, Saint-Laurent, Fides, 1996, p. 263.

<sup>10</sup> D. J. Adams permet cependant de mesurer plus finement l'influence des modèles antiques sur le développement du genre aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les critiques sur Platon et Cicéron, notamment, qui se font assez nombreuses, font dire à Adams que «la contribution de l'Antiquité classique à l'évolution du dialogue français [...], si elle n'a pas été négligeable, n'a pas été prépondérante non plus» (*op. cit.*, p. 12).

<sup>11</sup> Maurice Roelens, *loc. cit.*, p. 259-260.

<sup>12</sup> Jean Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, coll. «en toutes lettres», 4, 1989, p. 108.

<sup>13</sup> Maurice Roelens, *loc. cit.*, p. 260.

conversations réelles [...] que par conformité à une hypothétique réalité, qui ne subsiste plus pour nous qu'à travers des témoignages littéraires<sup>4</sup>».

En outre, «cette permanente confrontation critique et polémique entre l'*ancien* et le *nouveau* [...], l'*ici* et l'*ailleurs*, l'*absolu* et le *relatif*», emblématique des Lumières, est un troisième incitatif «qui ne peut que favoriser le recours à la forme dialoguée<sup>5</sup>» chez les auteurs. Comme le montre, par exemple, la popularité du dialogue satirique, de Lahontan à Voltaire, la forme était particulièrement prisée dans les ouvrages à fins idéologiques<sup>6</sup>.

Enfin, la souplesse même du dialogue explique son attrait auprès des auteurs. En effet, la forme n'a pas été l'objet de traités théoriques majeurs au XVIII<sup>e</sup> siècle – à l'exception de quelques travaux épars, c'est encore le cas aujourd'hui – comme l'ont été le théâtre ou la poésie, et «si l'on veut parler d'une esthétique du dialogue, c'est celle qu'il faut reconstituer de toutes pièces, celle qui se rencontre par bribes, au hasard, dans les préfaces et les commentaires qui accompagnent des ouvrages [dialogués]<sup>7</sup>». Parce qu'il est un genre sans règles bien codifiées, le dialogue donne aux auteurs une liberté qu'ils prennent, qui leur permet d'être inventifs.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Pour cette raison, on a souvent associé troubles politiques et succès de la forme dialoguée. Cette association est pour D. J. Adams légèrement abusive, du moins en ce qui concerne le siècle des Lumières: «Pour des raisons qui sont loin d'être claires, les années de la Régence ne furent pas, pour la plupart, très fertiles [...] en dialogues. Or, il serait difficile de soutenir l'idée que la Régence fût moins mouvementée (ou moins libérale!) que les dernières années du règne de Louis XIV, ou qu'elle fût moins propice à la satire de la vie contemporaine [...]. Il est donc trop simpliste de conclure à une prétendue symbiose du dialogue et des troubles politiques: si elle ne déforme pas tout à fait la réalité des choses [...], la thèse ne résiste pas bien à l'analyse des faits, du moins dans les premières décennies du dix-huitième siècle en France» (D. J. Adams, *op. cit.*, p. 18).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 3.

\*\*\*

Parallèlement à l'engouement pour le dialogue d'idées au sens strict, on voit croître l'importance du dialogue comme outil narratif dans les œuvres de fiction des Lumières, Diderot en étant peut-être l'exemple le plus éloquent<sup>8</sup>. Vivienne Mylne notait à ce propos une rupture assez nette avec les pratiques romanesques du XVII<sup>e</sup> siècle:

It seems safe [...] to say that up to about 1700, conversation in serious novels – as distinct from comic fiction – tended to be formal and stylised, with relatively long speeches. During the first decades of the eighteenth century, some writers of fiction developed a more familiar or naturalistic style of dialogue, with briefer exchanges between the characters, and in certain cases conversations became noticeably more important as an aspect of the whole work<sup>9</sup>.

Suivant la critique, ce nouvel engouement a permis l'émergence, dans la seconde moitié du siècle surtout, d'un genre relativement autonome, le *conte* ou le *roman dialogué*, c'est-à-dire, dans sa définition la plus minimale, d'un récit entièrement – ou presque – dialogué et dans lequel chaque réplique est précédée du nom de l'interlocuteur, comme au théâtre. Dans les faits, cependant, le genre ne connaît pas un grand succès auprès des auteurs: parmi les œuvres romanesques, la cinquantaine de contes dialogués publiés entre 1751 et 1800 «ne représente qu'à peu près 2% de la production entière des ouvrages nouveaux<sup>10</sup>». Il

---

<sup>8</sup> Comme l'affirme Vivienne Mylne, «le dialogue peut remplir toutes les fonctions principales du narrateur» (*Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par Françoise Tilkin, Paris, Universitas, 1994, p. 69). Il permet la description tout comme la narration; il peut aussi être un événement du récit, le lieu même d'une histoire ou, pour reprendre une expression de la terminologie critique moderne, d'un *récit de paroles* (voir Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Points. Essais», 397, 1995, p. 717); enfin, il peut agir comme cadre de l'œuvre, comme on le voit, par exemple, dans *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de Prévost ou dans *Les Infortunes de la vertu* de Sade. Ce dernier procédé, fréquent au XVIII<sup>e</sup> siècle, est hérité, en partie du moins, du modèle boccacien de la *novella*.

<sup>9</sup> Vivienne Mylne, «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction» dans J. H. Fox, M. H. Waddicor et D. A. Watts (édit.), *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 173.

<sup>10</sup> Vivienne Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, *op. cit.*, p. 176.

s'agit d'une pratique marginale et presque oubliée<sup>2</sup>, certes, mais tout de même significative de cette importance de plus en plus marquée de la conversation dans la narration.

S'il est possible d'éclaircir avec suffisamment de précision les origines de la popularité du dialogue comme genre au XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit d'expliquer les causes de cette intrusion croissante du dialogue dans les textes de fiction. Certes, à l'instar de D. J. Adams, «l'on conçoit difficilement que la vogue du dialogue [...] et la mention fréquente d'ouvrages dialogués dans les catalogues d'éditeur, n'aient été pour rien dans le fait que, peu à peu, sa présence s'est fait sentir plus fortement dans d'autres formes littéraires aussi<sup>2</sup>», et ce, particulièrement dans le conte philosophique, qui en a largement exploité les fonctions satiriques et analytiques. Néanmoins, on ne saurait se limiter à cette seule détermination, puisque le dialogue «est aussi [...] une forme qui, parce que littéraire, ne saurait être interprétée comme servant uniquement à la transmission d'un message, fût-il rationnel<sup>3</sup>».

Enfant pauvre de la critique, le dialogue comme outil narratif a fait l'objet, à notre connaissance, de peu d'études historiques d'ensemble – à l'exception de celles de Mylne déjà citées –, et cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne le XVIII<sup>e</sup> siècle. En cela, la critique moderne ne diffère guère des conteurs et romanciers des Lumières, qui ont rarement expliqué les impératifs esthétiques de leur pratique de la conversation. Dans *Le Sopha* de Crébillon, on retrouve toutefois ces remarques significatives: la sultane y affirme que «[la] conversation [...] est, pour ainsi dire, un fait par elle-même», c'est-à-dire un

<sup>2</sup> À l'exception de ceux de Diderot et de Crébillon, la critique ne s'intéresse que rarement aux contes dialogués.

<sup>2</sup> D. J. Adams, *op. cit.*, p. 18-19. Voir aussi Vivienne Mylne: «The final factor to be taken into account in the development of the *conte dialogué* is, obviously enough, the existence of dialogues as a literary genre» («Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction», *loc. cit.*, p. 177).

<sup>3</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 264.

événement dans le récit, et que «cette façon de traiter les choses [...] est agréable, elle peint mieux, et plus universellement, les caractères que l'on met en scène<sup>24</sup>». Ces commentaires, en plus de nous renseigner sur certaines fonctions du dialogue, nous rappellent un des buts typiques de la création romanesque d'alors, celui de rendre la fiction plus vraisemblable – du moins d'en donner l'illusion: le dialogue «peint mieux, et plus universellement» que la description traditionnelle, serait-on tenté d'ajouter.

Dans un siècle qui s'est passionné pour le théâtre et qui a vu progressivement apparaître la notion de subjectivité, on est en droit de supposer que la popularité du dialogue narratif correspond à une recherche d'expressivité: en laissant parler leur personnages, les auteurs leur donnent une vérité, une indépendance qu'ils n'auraient pas dans le cadre de la narration ou de la description traditionnelles, le discours direct étant caractérisé par un effacement du narrateur. Il ne s'agit plus seulement de présenter des personnages, mais de leur *donner vie*, de les *mettre en scène*. Comme on le verra plus loin, cela est particulièrement vrai en ce qui concerne les textes de Diderot qui nous concernent. De fait, le conte dialogué est considéré sur le même pied que le théâtre par la plupart des commentateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec toutes les nuances que cette affirmation impose; il s'agit en effet d'un théâtre plus libre, non codifié, et qui se distingue – parce qu'écrit – par l'absence des contraintes physiques et temporelles de la représentation sur scène<sup>25</sup>.

Cela va plus loin: en se rapprochant du théâtre, les genres narratifs s'imprègnent

<sup>24</sup> Cité dans Vivienne Mylne, «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction», *loc. cit.*, p. 174.

<sup>25</sup> Voir le commentaire de Chabanon, qui a discuté les différences entre théâtre et théâtre à lire: «n'est-on pas en droit [de] conclure qu'il peut y avoir deux sortes de Drames, les uns *représentés*, les autres *écrits* (si j'ose m'exprimer ainsi), et que mille sujets incompatibles avec les convenances de la Scene, attacheroient et plairoient sur le papier» (cité dans Vivienne, Mylne, «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction», *loc. cit.*, p. 175).

des possibilités dramatiques du dialogue, ce qui seyait particulièrement bien à ce XVIII<sup>e</sup> siècle larmoyant – particulièrement dans sa seconde moitié –, qui a accordé une importance capitale à la sensibilité. À une époque où la majorité des conteurs «se donnent pour tâche de faire ressortir les valeurs humaines qu’implique l’idéal d’un cœur qui s’écoute» et établissent «une simple dichotomie [...], qui oppose à la fois bonté et méchanceté, beauté et laideur<sup>26</sup>», le dialogue gagne en popularité parce qu’il est une forme idéale qui permet de confronter le cœur et la raison, de comparer des passions et des caractères, de faire s’affronter le bien et le mal. Bref, la fonction expressive du dialogue se double d’une fonction d’édification du lecteur. C’est une des raisons qui expliquent pourquoi le conte moral l’a largement utilisé: les œuvres de ce genre – qu’on a souvent considérées à tort ou à raison comme dramatiques – sont à la fois des leçons de morale et des études de mœurs<sup>27</sup>.

Forme privilégiée d’un siècle qui «a érigé en valeur absolue la raison<sup>28</sup>» et qui a fait du cœur «l’arbitre essentiel de la vie morale<sup>29</sup>», le dialogue a connu un succès manifeste. En raison de sa souplesse, les auteurs l’ont utilisé dans de nombreuses formes d’écriture et à des fins littéraires, morales et philosophiques. Cette souplesse est aussi le signe de son

<sup>26</sup> Angus Martin, «Présentation» dans *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*, Paris, Union générale d’éditions, coll. «10/18», 1456, 1981, p. 80.

<sup>27</sup> Marmontel expliquait ainsi sa notion de conte moral: «J’ai tâché partout de peindre ou les mœurs de la société ou les sentiments de la nature; et c’est ce qui m’a fait donner à ce recueil le titre de Contes moraux» (cité dans Michel Bellot-Antony, «Les constantes d’un genre: le conte moral de Marmontel à Éric Rohmer», dans *Frontières du conte*, Paris, CNRS, 1982, p. 80-81). Cette double finalité tient à l’étymologie même du mot, comme l’explique Michel Bellot-Antony: «l’adjectif “moral”, issu du latin “mores”, d’où dérivent à la fois “mœurs” et “morale”, avait dès l’origine ce double sens. Appliqué au conte, il a gardé cette ambiguïté dont témoigne la diversité des récits regroupés sous ce label [...]» (*ibid.*, p. 81).

<sup>28</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 262.

<sup>29</sup> Angus Martin, *op. cit.*, p. 81. Selon Martin, cette dualité entre cœur et raison est nécessaire pour les conteurs de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, parce qu’elle permet de trouver un équilibre: «L’harmonie de l’État [...] ne dépendrait pas uniquement des forces unifiantes inspirées par les mouvements du cœur. Chaque citoyen doit trouver en lui-même un équilibre psychique, où les excès de la sensibilité sont tempérés par la raison, où les intuitions sont purifiées par l’analyse» (*ibid.*, p. 83).

ambiguïté: les exemples extrêmes du *Neveu de Rameau* de Diderot et de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade – ni tout à fait récits, dialogues dramatiques ou d'idées – sont à ce titre particulièrement éloquents. Pourtant, selon les auteurs, cette même liberté que permettait le dialogue en rendait l'exercice malaisé.

### *Des réticences*

Malgré la popularité de la forme dialoguée, on peut entendre, chez les auteurs et critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, un nombre important de réticences à son égard, réticences liées aux difficultés de sa pratique et que les études de Maurice Roelens permettent de synthétiser<sup>30</sup>. D'abord, le dialogue est selon lui le lieu de nombreux conflits qui tiennent «à la dualité d'intentions qui le constituent à la fois comme discours *philosophique* et comme discours *littéraire*<sup>31</sup>». Le dialogue philosophique doit répondre à des impératifs qui semblent incompatibles: ceux de rigueur, de lenteur et de continuité commandés par le discours philosophique ou scientifique, et ceux de discontinuité, de vivacité et de suggestion liés à son «référént idéal et obligé<sup>32</sup>», la conversation mondaine. La difficulté à concilier ces exigences est au cœur de maintes critiques qui sont adressées aux textes dialogués: d'une part, on reproche à certaines œuvres de ne pas représenter le réel de la conversation en s'appliquant à ne jamais rien laisser dans le doute, à ne jamais poser le problème du langage; d'autre part, «on s'impatiente de voir la continuité *logique* du discours philosophique s'effacer derrière la discontinuité au moins apparente de la conversation, ses méandres et ses digressions<sup>33</sup>». Reproduction artificielle de la

---

<sup>30</sup> À celle déjà citée, on ajoutera: «Le dialogue philosophique, genre impossible? L'opinion des siècles classiques», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24 (mai 1972), p. 43-58.

<sup>31</sup> Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», *loc. cit.*, p. 262.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 266.

conversation<sup>34</sup>, pauvre ersatz du discours philosophique, le dialogue d'idées est victime de son succès: il plaît à la fois à tous, par ses différentes possibilités, et à personne, parce qu'il ne remplit pas adéquatement sa tâche.

On blâme aussi les ouvrages dialogués de ne pas accorder une importance suffisante à la parole de l'autre. Le dialogue est trop souvent monologue, parce que le second interlocuteur n'y est qu'un élève qui se voit imposé le discours savant du maître, lui déniaut toute possibilité d'échange. Ainsi, les interventions de cet interlocuteur, «ne modifient en rien, selon Roland Mortier, la ligne directrice de l'exposé<sup>35</sup>»; ce personnage, conclut-il, n'est en somme qu'un faire-valoir, principalement au service de la rhétorique:

S'agit-il encore, en dernière analyse, d'un dialogue au sens propre? Si l'on s'en tient à des critères formels, incontestablement. Mais le rapport de subordination instauré par la démarche rhétorique a transformé la structure dialogique en un simple *procédé d'exposition*, destiné à nous piéger en nous faisant oublier qu'il ne sert qu'à travestir l'exposé doctrinal par une animation factice<sup>36</sup>.

Sous l'apparence d'une saine dialectique, le rapport de force entre les interlocuteurs est clairement – et délibérément – inégal, puisque le dialogue ne sert qu'à développer une thèse unique.

Cette critique à l'égard du dialogue d'idées, qu'on pourrait traduire par le fait qu'il

---

<sup>34</sup> Voir Maurice Roelens: «Toute la réflexion des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles tend à distinguer assez précisément entre trois termes, la *conversation*, le *dialogue* et l'*entretien*, pour n'accorder aux deux derniers qu'un statut exceptionnel ou artificiel» («Le dialogue philosophique, genre impossible? L'opinion des siècles classiques», *loc. cit.*, p. 52).

<sup>35</sup> Roland Mortier, «Pour une poétique du dialogue: essai de théorie d'un genre» dans Joseph P. Strelka (édit.), *Literary Theory and Criticism. Festschrift. Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday. Part I: Theory*, Berne-Francfort-New York, Peter Lang, 1984, p. 467.

<sup>36</sup> *Ibid.* En analysant les différentes interventions de la marquise des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, Mortier souligne aussi au passage sa fonction plus proprement littéraire: «La présence de la marquise et ses réactions souvent impulsives *dramatisent* le dialogue qui s'enliserait sinon dans la grisaille du didactisme (auquel il n'échappe d'ailleurs pas entièrement) [...]» (*ibid.*).

respecte la forme, mais non l'esprit du dialogue, est aussi adressée au conte dialogué par Vivienne Mylne. Selon elle, les auteurs n'exploitent pas suffisamment les possibilités de caractérisation et de confrontation de la forme dialoguée, particulièrement dans les œuvres où est inséré un personnage-auditeur de l'histoire: «Le fait qu'un autre personnage soit censé écouter l'histoire et que celui-ci fasse de temps en temps des observations ne change ni la situation du narrateur ni le cours de l'histoire racontée<sup>37</sup>.» On peut certes reprocher à la critique d'être partielle, de vouloir imposer une esthétique du dialogue aux textes qu'elle a sous les yeux, et déplorer du même coup le manque flagrant d'autres études sur le conte dialogué; il demeure, pourtant, que le dialogue-cadre des romans ou des contes est souvent monologue, ce qui est un procédé artificiel de reproduction de la conversation parce que le personnage-auditeur, sans être inutile, y est réduit à un rôle de pantin sans personnalité. Le rapport de force des interlocuteurs du conte dialogué, à l'instar de celui du dialogue d'idées, est inégal. Il n'est peut-être pas fortuit, d'ailleurs, que les plus grandes réussites du genre, à l'exception des dialogues de Diderot, soient selon Vivienne Mylne les contes dialogués de Crébillon fils – on serait aussi tenté d'inclure dans ce palmarès *La Philosophie dans le boudoir* –, lorsqu'on considère l'importance très grande de la parole et de la discussion dans la rhétorique de séduction de la littérature libertine<sup>38</sup>.

Parce que son statut est ambigu, parce qu'il est à la fois discours philosophique et discours littéraire, le dialogue est une forme d'écriture dont la pratique comporte de nombreuses difficultés. «Faire [son] histoire [...] revient donc, d'une certaine manière, selon Maurice Roelens, à étudier les diverses solutions que les écrivains ont été amenés à élaborer, [...] en face de ce "problème" que leur posait, de façon plus ou moins

---

<sup>37</sup> Vivienne Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, op. cit., p. 173.

<sup>38</sup> À ce propos, voir l'ouvrage d'Élisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1998, p. 99-127.

consciente, le choix même de la forme<sup>3</sup>.»

\*\*\*

Où situer, dans ce contexte, la pratique du dialogue chez Diderot? La question n'est pas simple, parce que ce dernier est familier des deux types de dialogue que nous avons cernés plus haut. Le premier dialogue de Diderot, rédigé pendant la même période que *Les Bijoux indiscrets*, en 1748, même s'il n'a été publié la première fois qu'à titre posthume en 1798 dans l'édition Naigeon des *Œuvres*, est en fait un conte dialogué: *L'Oiseau blanc, conte bleu*. Plus près de la rédaction des contes qui nous occupent, *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, on trouve un autre conte dialogué: *Mystification ou histoire des portraits*, rédigé en 1768, mais seulement édité en 1954 à l'aide du manuscrit découvert dans le fonds Vandeul<sup>4</sup>.

Quant au dialogue philosophique, la réputation de Diderot n'est plus à faire, du *Rêve de d'Alembert* au magistral *Neveu de Rameau*, à un point tel que Maurice Roelens a pu dire «que l'histoire du dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a de sens ou presque que par rapport aux œuvres de Diderot, mais à condition de bien marquer les ruptures, les transformations, les remaniements radicaux auxquelles elles procèdent par rapport aux genres fixés et à leurs codes<sup>4</sup>». Ces œuvres de Diderot seraient, en quelque sorte, l'aboutissement d'un genre qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, perdra la faveur des auteurs: «Dorénavant, explique Roelens, le dialogue d'idées ne sera accepté qu'autant qu'il se soumettra aux perspectives romanesques [...] et n'apparaîtra que comme une des composantes de

---

<sup>3</sup> Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», *loc. cit.*, p. 267.

<sup>4</sup> Le fonds Vandeul regroupe les manuscrits autographes de Diderot et les copies manuscrites de ses œuvres légués à sa fille Angélique, qui s'est mariée en 1772 avec Caroillon de Vandeul. Le fonds, qui n'a été découvert et exploité que dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est maintenant déposé à la Bibliothèque nationale de France. À ce propos, voir Herbert Dieckmann, «L'épopée du fonds Vandeul», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 85, n° 6 (novembre-décembre 1985), p. 963-977.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 277.

l'univers de la fable, du mythe et du roman<sup>2</sup>.»

En rupture avec celui de ses contemporains, le dialogue de Diderot, comme l'affirme Carol Sherman dans son ouvrage intitulé *Diderot and the Art of Dialogue*, est présent à tous les degrés et niveaux de son écriture<sup>3</sup>. Faire son histoire, c'est décrire tout un rapport à la parole, au monde et à la vérité.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 288-289.

<sup>3</sup> Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 156, 1976, p. 11.

**Chapitre II**  
**La pratique du dialogue chez Diderot: état de la recherche**

L'abbé a fait de ses interlocuteurs les  
représentants de la société; et vous trouvez qu'il  
a mal fait; tant pis pour vous. S'il eût fait un autre  
choix, s'il eût mis en scène des gens instruits,  
graves, importants, c'est pour le coup qu'il eût  
manqué à la vérité et à la décence.

Diderot,  
*Apologie de l'abbé Galiani*<sup>1</sup>

Le dialogue chez Diderot a été longuement étudié, et les commentateurs, malgré quelques divergences, s'entendent pour clamer son originalité dans l'histoire de la forme au siècle des Lumières. À l'aide des études générales de la conversation, puis du dialogue chez lui, on dressera un portrait des causes et des caractéristiques de sa pratique, ainsi que des débats dont elle est l'objet. C'est à partir de ce portrait qu'on pourra comprendre les ruptures du dialogue diderotien par rapport à la tradition dans laquelle il s'inscrit et mieux saisir les enjeux du dialogue dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*.

### *L'influence de la conversation*

Tout comme les salons ont eu une influence notable sur le développement du genre dialogué au XVIII<sup>e</sup> siècle, la pratique du dialogue chez Diderot est inséparable de son goût pour la conversation. Les témoignages de Diderot lui-même, ainsi que ceux de ses contemporains, abondamment cités dans les études de Bernard Waisbord et de Benoît Melançon, permettent de cerner chez le philosophe deux attitudes conversationnelles en public. D'une part, on le voit comme un causeur extrêmement envahissant, gesticulant, théâtral, dont la verve s'épanouit librement dans un fourmillement d'idées ininterrompues qui ne laisse guère de place à la parole des autres. C'est un comportement qui, selon

---

<sup>1</sup> Cité dans Carol Sherman, «In Defense of the Dialogue: Diderot, Shaftesbury, and Galiani», *Romance Notes*, vol. 15, n° 2 (hiver 1974), p. 273.

certains de ses pairs, fait de lui un interlocuteur enthousiaste et vif, et selon d'autres, un bavard inapte à l'écoute ou à la discussion, sinon avec ses propres idées, plus enclin au soliloque qu'au dialogue.

D'autre part, il arrive à Diderot d'être très peu loquace, signe de l'atmosphère affectée qui règne trop souvent en société et qui ne lui plaît guère ou l'ennuie. C'est, selon Bernard Waisbord, qu'«[il] n'a rien d'un homme de salon<sup>2</sup>» et qu'«[il] associe à la conversation la chaleur de l'amitié<sup>3</sup>». Libéré de la vie mondaine, entouré de ses proches – Grimm, le baron d'Holbach, l'abbé Galiani, le père Hoop, M<sup>me</sup> d'Épinay –, il donne enfin une réelle place à ses interlocuteurs, les écoute attentivement et laisse ainsi libre cours à son imagination foisonnante, à ses «catins» de pensées, comme il le dit au début du *Neveu de Rameau*. La conversation familière, selon ce Diderot-là, permet au travers de son apparente discontinuité de créer un réseau d'idées propice à la recherche du savoir, même si cette recherche s'avère laborieuse pour l'esprit distrait:

C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits; les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, *tout se tient aussi dans la conversation*; mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles de tant d'idées disparates. Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête; un autre en fait autant, et puis attrape qui pourra<sup>4</sup>.

Deux ans plus tard, Diderot dit presque le contraire: *«Rien ne tient dans la conversation*; et il semble que les cahots d'une voiture, les différents objets qui se présentent en chemin,

---

<sup>2</sup> Bernard Waisbord, «La conversation de Diderot», *Europe*, vol. 41, n<sup>os</sup> 405-406 (janvier-février 1963), p. 165.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>4</sup> Le texte provient d'une lettre de Diderot à Sophie Volland datée du 20 octobre 1760, cité par Bernard Waisbord, *ibid.*, p. 169. C'est nous qui soulignons.

les silences plus fréquents, achèvent de la découdre<sup>5</sup>.» Sous ces affirmations apparemment contradictoires se cache pourtant la même idée d'un ordre sourd dans la conversation. Comme l'affirme Benoît Melançon: «Cette pensée de l'unité cachée [...] est aussi une des caractéristiques fondamentales de la réflexion philosophique de Diderot [...]»<sup>6</sup>. L'auditeur, à l'image du philosophe, doit découvrir cette unité. On le verra plus loin, cette particularité de la réflexion diderotienne est au cœur de l'originalité de ses dialogues.

C'est ainsi reconnaître, chez Diderot, l'importance de la conversation intime – de la parole des autres lorsqu'elle s'exprime dans un milieu libre – à l'intérieur de sa méthode et de sa réflexion philosophiques. Jean Macary, qui a analysé notre premier extrait de la correspondance du philosophe, note à ce propos «que la matière première d'une conversation est [pour lui] une riche expérience sur laquelle la réflexion de l'écrivain peut et doit s'exercer<sup>7</sup>». Benoît Melançon, de son côté, concluait son tour d'horizon sur la pratique de la conversation chez Diderot par cette formule synthétique: «Au-delà de la biographie et de l'anecdote, c'est toute la création diderotienne que sollicite la parole<sup>8</sup>.»

La tentation est dès lors considérable, pour plusieurs critiques, d'y voir aussi le modèle de son écriture, avec toutes les nuances que nécessite une telle affirmation. En effet, on l'a dit plus tôt, le dialogue philosophique, parce qu'il est écrit, est une œuvre artificielle qui est déterminée au moins autant par ses ruptures avec les conversations d'idées réelles, qu'on ne connaît qu'à travers des témoignages littéraires, que par sa

<sup>5</sup> Cité dans Benoît Melançon, *Diderot épistolier: Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, préface de Roland Mortier, Saint-Laurent, Fides, 1996, p. 295. C'est nous qui soulignons.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>7</sup> Jean Macary, «Le dialogue de Diderot et l'anti-rhétorique», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 153 (1976), p. 1342.

<sup>8</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 279.

conformité à celles-ci. Chez Diderot, même si on s'entend pour le reconnaître comme l'auteur qui a su le mieux, au XVIII<sup>e</sup> siècle, recréer l'ambiance et le caractère improvisé de la conversation dans ses dialogues, l'écriture demeure le produit d'un travail, d'une «recoupe<sup>9</sup>» de ses idées brutes; c'est ce qui fait dire à Jean Macary qu'«à partir d'une "recoupe" similaire des reparties de la conversation réelle tenue, Diderot imagine ce qui n'est plus la conversation tenue tel jour à telle heure, mais son propre dialogue<sup>10</sup>». Dans la même veine, Wolf-Dieter Stempel a pu plaider pour une «rhétorique du conversationnel» dans *Ceci n'est pas conte*<sup>11</sup>, formule qu'on pourrait tout aussi bien appliquer à *Madame de la Carlière*, tant leurs structures sont similaires. L'écriture de la conversation est chez lui principalement le fruit d'un long apprentissage du dialogue écrit – dès ses premiers textes – où la parole des autres est recréée et enrichie par la sienne.

#### *Le dialogue écrit chez Diderot: histoire, ruptures, débats*

Dans un article d'introduction à l'édition des traductions de Diderot – ces œuvres de jeunesse – écrit en 1972, Jean Starobinski note une ressemblance significative, «assez troublante<sup>12</sup>», selon ses termes, entre l'écriture de celles-ci – où il joue le rôle d'intermédiaire de la pensée des autres – et celle des œuvres de maturité et de vieillesse: «dans ce qui leur est commun, on discerne l'idée d'un penchant permanent, la formule caractéristique d'un tempérament, c'est-à-dire d'un rapport au monde, à la littérature<sup>13</sup>». En particulier dans sa traduction de *l'Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury, Diderot s'approprie la parole des autres avec une très grande désinvolture. Alors que la traduction,

---

<sup>9</sup> Cité dans Bernard Waisbord, *loc. cit.*, p. 170.

<sup>10</sup> Jean Macary, *loc. cit.*, p. 1343.

<sup>11</sup> Wolf-Dieter Stempel, «Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel», *Littérature*, n° 93 (février 1994), p. 66-79.

<sup>12</sup> Jean Starobinski, «Diderot et la parole des autres», dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Édition chronologique. Introductions de Roger Lewinter*, Paris, Club français du livre, 1972, vol. XIII, p. III.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. IV.

comme le fait remarquer Starobinski, est avant tout un acte de soumission à l'écrit d'un tiers, il se donne le droit d'étendre la réflexion de Shaftesbury, voire de la corriger; ainsi, «il exerce [...] sur ce discours étranger, un droit de regard, un contrôle discrétionnaire<sup>4</sup>». Beaucoup plus tard, à l'occasion de *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, texte apologétique sur Sénèque écrit à la requête de d'Holbach et de Naigeon qui venaient de le faire traduire, Diderot fait de très nombreuses lectures sur la vie du philosophe antique. Selon Starobinski, il se reconnaît suffisamment en Sénèque pour le considérer comme un modèle – comme Montaigne avant lui –, «mais en même temps, il est assez différent pour que Diderot puisse, à l'occasion, lui répliquer, le contredire, prendre ses distances<sup>5</sup>». D'abord lecteur, le philosophe ne se contente pas de ce rôle: en conversant, en interprétant les discours qui l'environnent, il devient allocutaire du texte. En ce sens, la parole des autres lui est absolument nécessaire – «la présence d'autrui est [pour lui] fondamentalement présence parlante<sup>6</sup>» –, mais seulement dans la mesure où il la choisit, où elle est un tremplin pour ses propres idées, ses propres mises en doute: «La loi du livre, conclut le critique à propos de *l'Essai*, réside en effet dans ces alternances, dans ce va-et-vient entre l'attitude docile de la lecture [...] et l'attitude agressive de la réponse [...]»<sup>7</sup>.

Dans le même ordre d'idées, *l'Encyclopédie*, initialement, n'était qu'une traduction et qu'une réponse à la *Cyclopaedia* de Chambers, témoignage à la fois respectueux, dans un siècle où l'anglophilie est très présente, et critique, à une époque où se développe la pensée individuelle. Dans la structure même de l'ouvrage, les renvois, même si leur importance a été largement exagérée, sont une forme de dialogue implicite

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. VIII. Sur les rapports entre Diderot et Montaigne, voir Gisel Villalobos, «Diderot lecteur de Montaigne: Montaigne dans *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1998.

<sup>6</sup> Jean Starobinski, *loc. cit.*, p. IV.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. IX.

entre les différents articles – et par extension entre les différents collaborateurs de Diderot et d'Alembert – qui s'éclairent les uns les autres<sup>18</sup>. En s'ouvrant à la totalité du monde réel, le projet encyclopédique reproduit, consciemment ou non, une série de réseaux qui n'est pas étrangère à celle que Diderot repère dans l'apparent décousu de la conversation<sup>19</sup>. À la fois rigoureuse et hétéroclite, l'*Encyclopédie* se donne bien comme un refus de la dialectique traditionnelle<sup>20</sup>.

Dans une communication présentée en 1960, essentielle à la compréhension de l'originalité de Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle, Roland Mortier décrit cette «démarche spirituelle<sup>21</sup>» comme un «procédé heuristique<sup>22</sup>», terme dont l'importance est telle qu'il est devenu un poncif de la tradition critique du dialogue diderotien<sup>23</sup>. Dans cet article, Mortier lie le choix de la forme dialoguée par Diderot à sa pensée questionneuse – dialogique – présente dans l'ensemble de son œuvre. Par exemple, à propos de la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) – texte qui a conduit Diderot au donjon de Vincennes – et plus particulièrement de la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), il affirme qu'il s'agit d'une

---

<sup>18</sup> Les dialogues explicites sont très rares; on notera au passage l'article «Animal», qui est un dialogue avec Buffon. Sur cette question, voir Hans-Wolfgang Schneiders, «Le prétendu système des renvois dans l'*Encyclopédie*» dans Peter-Eckhard Knabe et Edgar Mass (édit.), *l'Encyclopédie et Diderot*, Cologne, Verlag Köln, DME, coll. «Kölner Schriften zur Romanische Kultur 2 / Textes et documents», 1985, p. 247-260.

<sup>19</sup> Voir Bernard Waisbord: «En ce sens la conversation de Diderot annonce l'*Encyclopédie*: en effet, l'*Encyclopédie* est un élargissement de la conversation familière sur une multiplicité de thèmes, émaillés d'anecdotes, de considérations, d'exemples concrets» (*loc. cit.*, p. 169).

<sup>20</sup> À ce propos, voir Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 156, 1976, p. 25-30.

<sup>21</sup> Roland Mortier, «Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 283.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>23</sup> On le retrouve, par exemple, chez Maurice Roelens («Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», *loc. cit.*, p. 279), Jean Macary (*op. cit.*, p. 1343), Jacques Proust («Introduction» dans *Quatre contes*, Genève, Droz, coll. «Textes littéraires français», 1964, p. LIV) et dans les articles subséquents de Roland Mortier sur le dialogue.

forme «pseudo-épistolaire», «un paravent qui dissimule une tentative maladroite de dialogue: un dialogue à distance où nous ne percevons qu'une seule voix<sup>24</sup>». L'œuvre de Diderot se présente ainsi comme l'histoire de la recherche du mode d'expression, de la «forme appropriée<sup>25</sup>» à son mode de pensée. Son aboutissement, le dialogue heuristique, est illustré le plus éloquemment dans le caractère ouvert du *Neveu de Rameau*: «Aussi le dialogue n'aura-t-il point de conclusion; il devra se poursuivre en nous, stimuler notre réflexion [...]. Ce qui compte, ce n'est pas le point d'aboutissement [...], mais le chemin qui y conduit, le bouillonnement des idées, la progression sinueuse de la pensée<sup>26</sup>.» Le critique n'émet pas l'hypothèse d'une adéquation progressive entre la «forme» littéraire et le «fond» philosophique, mais bien – concordance presque trop parfaite, nous semble-t-il – entre la structure de la pensée et la structure de l'écrit. À ce titre, l'étude de Mortier est biographique: «On a trop expliqué Diderot en se référant à la situation historique ou à un contexte littéraire et philosophique; mieux vaudrait *l'expliquer par lui-même*<sup>27</sup>.»

On ne saurait cependant se limiter à l'étude de Mortier parce qu'elle laisse entendre que le choix du dialogue par Diderot est peu ou prou le résultat de son esprit d'examen. Or, on l'a vu, le succès éditorial du genre du dialogue au XVIII<sup>e</sup> siècle a été en partie déterminé par l'esprit de doute qui est caractéristique de la pensée de l'époque prise globalement. En outre, Mortier n'explique que partiellement les raisons de la pensée

---

<sup>24</sup> Roland Mortier, *loc. cit.*, p. 290. Une telle affirmation dénie abusivement toute spécificité au dialogue épistolaire.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 294-295.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 296. C'est nous qui soulignons. On retrouve ce même type d'explication biographique chez Herbert Dieckmann : «Dans l'ensemble de l'œuvre de Diderot, l'esquisse a la valeur et la fonction d'un élément formel. Elle ne pouvait pas devenir un mode d'expression, si ce n'est incidemment; aussi Diderot devait-il trouver d'autres solutions pour résoudre le problème de l'expression naturelle du mouvement de la pensée. Il choisit la forme du dialogue» (*Cinq leçons sur Diderot*, préface de Jean Pommier, Genève, Droz, coll. «Société des publications romanes et françaises. Publications», 64, p. 82).

questionneuse du philosophe, ce qui n'est certes pas étranger à son approche évolutive et biographique<sup>28</sup>. Comme l'indique Colas Duflo: «Il y a des dialogues dans cette philosophie, certes, mais qu'est-ce qu'il y a de philosophique dans ces dialogues philosophiques<sup>29</sup>?»

Les causes de l'originalité de la pratique du dialogue chez Diderot se trouvent dans l'alliage de ses préoccupations philosophiques et littéraires; en effet, affirme Colas Duflo, «il y a dans ce dialogisme généralisé, [...] une conception de la vérité<sup>30</sup>». Le dialogue, d'une part, est la forme de discours la plus mimétique, la plus proche du «réel»; d'autre part, pour Diderot, les hommes, tout comme la nature, sont *plusieurs*. Ainsi, selon le critique, le dialogue est «le mode le plus adéquat à la pluralité humaine», «le mode même d'une pensée, [...] qui, comme la nature, possède de multiples facettes, toutes différentes<sup>31</sup>». En d'autres termes, le dialogue «est la vraie manière instructive<sup>32</sup>», la forme d'expression la plus vraie, la plus à l'image du réel, parce que le monde lui-même est mouvement, *dialogue*.

À l'étude de Duflo, qui permet d'expliquer les fondements philosophiques de la pratique du dialogue chez Diderot, on ajoutera celle de Maurice Roelens sur le dialogue d'idées, que nous avons déjà citée. C'est dans celle-ci qu'on trouve, selon nous, la

---

<sup>28</sup> Carol Sherman déplorait déjà, dans un court article publié il y a plus de vingt-cinq ans, l'approche biographique chez les commentateurs pour expliquer la pratique du dialogue chez Diderot: «Most of their speculation has concentrated on the correspondence between the dialogue and what they suppose to be the author's psychological composition [...]. No one seems to have noticed that the *philosophe* himself wrote passages defending the use of dialogue for the exposition of philosophical subjects [...]» («In Defense of the Dialogue: Diderot, Shaftesbury, and Galiani», *loc. cit.*, p. 268).

<sup>29</sup> Colas Duflo, «Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes?», *Diderot Studies*, vol. 28 (2000), p. 96.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>32</sup> Denis Diderot, *Apologie de l'abbé Galiani*, cité dans Carol Sherman, «In Defense of the Dialogue: Diderot, Shaftesbury, and Galiani», *loc. cit.*, p. 269.

meilleure réflexion sur les différentes ruptures qui caractérisent la «méthode heuristique et littéraire<sup>33</sup>» des dialogues de Diderot par rapport à la longue tradition dans lesquels ils s'inscrivent. La première rupture concerne le manque de transparence du langage: alors que le siècle des Lumières remettait déjà en question la confiance du cartésianisme du Grand Siècle en l'exactitude des mots et en leur capacité à rendre précisément compte du réel<sup>34</sup> – mise en doute à laquelle le succès éditorial des dictionnaires n'est pas étrangère –, Diderot «[pousse] plus loin la critique du langage conceptuel et [montre] constamment son inadéquation avec l'expérience individuelle, sensible et pratique de chacun<sup>35</sup>». Dans ces conditions, le langage pose problème, c'est-à-dire que «le mot ne renvoie plus à un concept universel, mais à la singularité de l'organisation et de l'histoire de l'*individu* qui le prononce ou l'entend<sup>36</sup>». On verra plus loin que ce «règne du *malentendu général*<sup>37</sup>» est particulièrement important dans *Madame de la Carlière*.

Dans cette nouvelle façon de penser – c'est la deuxième rupture observée par Roelens –, «la *digression* est instrument d'exploration de la complexité et de la totalité d'une question ou d'une réalité<sup>38</sup>»: chaque mot, chaque idée peut en entraîner une autre – comme dans la conversation –, qui demande à être développée, au risque d'entraîner une deuxième digression, et ainsi de suite. La réflexion est plus libre et repose sur la confiance en un «ordre *sourd*», imperceptible, de la nature et de l'homme, «qui, dans le matérialisme

---

<sup>33</sup> Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans Pierre Abraham et Roland Desné (édit.), *Histoire littéraire de la France. 1715-1794. Deuxième partie*, Paris, Éditions sociales, 1976, vol. 6, p. 279.

<sup>34</sup> Voir Maurice Roelens: «Le sensualisme et l'empirisme des Lumières ébranlaient *théoriquement* cette confiance dans le mot et dans le concept; celui-ci ne renvoyait plus à une vérité en soi, à une essence universelle, mais, dans la perspective génétique du sensualisme, commandait une enquête sur sa formation et son histoire» (*ibid.*, p. 281).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 285.

unitaire de Diderot, relie tous les phénomènes, aussi bien les pensées de l'homme qui rêve que les délires de la folie ou les divagations de la conversation<sup>3</sup>. Il s'agit bien d'un ordre, comme dans la philosophie cartésienne, mais d'un ordre qui ne réside pas dans l'utilisation consciente et rigoureuse du langage, mais dans son utilisation discontinue; l'homme n'a pas à adjoindre à l'ordre naturel qui le détermine, en partie du moins, un nouvel ordre artificiel. En ce sens, on peut toujours parler, en ce qui concerne les dialogues de Diderot, d'une rhétorique persuasive, d'une méthode didactique, parce que le souci d'unité y est encore primordial<sup>4</sup>. L'universalité, pourrait-on dire, est immanente au langage qui, lui, demeure ancré dans le particulier des individus. Par la digression, le conflit, propre au dialogue d'idées, entre la continuité du discours philosophique et la discontinuité du discours littéraire que nous avons vu précédemment se résout de lui-même: leur énonciation a ici le même objet, c'est-à-dire rendre la vérité de la vie, du réel<sup>4</sup>.

Enfin – c'est la troisième rupture observée par Roelens –, «la structure récurrente des dialogues philosophiques de Diderot est fondée sur l'*interprétation* d'un document, écrit ou parlé, qui sert de point de départ et de toile de fond aux débats et aux réflexions<sup>5</sup>», structure particulièrement visible dans le cas des histoires exemplaires présentées dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*. La représentation du réel, qui était déjà une priorité au niveau de l'énonciation, devient l'objet des énoncés; ce faisant, même les plus

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Il ne s'agit pas, à proprement dit, d'une «anti-rhétorique», comme le croit Jean Macary (*loc. cit.*), mais d'une rhétorique en porte-à-faux de la rhétorique traditionnelle.

<sup>4</sup> Voir Maurice Roelens: «Seul ou presque, [...] Diderot pourra fonder en philosophie une esthétique du *désordre* et définir, dans sa pratique d'écrivain comme en théorie, un équilibre entre la logique de la discussion philosophique et la liberté de la conversation [...]» («Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle, *loc. cit.*, p. 266-267). Pour une autre discussion sur le «réalisme» littéraire et philosophique de la digression, voir Robert Niklaus, «Diderot et le conte philosophique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 309-311.

<sup>5</sup> Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», *loc. cit.*, p. 285.

courts dialogues se présentent comme une volonté de représentation globale du monde ou du moins d'un événement particulier<sup>43</sup>.

On aurait cependant tort de considérer toutes les manifestations du dialogue d'idées chez Diderot comme «heuristiques», terme qu'on applique un peu trop imprudemment à la majorité de ses œuvres, alors que les seuls exemples que l'on cite à l'envi pour l'illustrer sont ceux du *Neveu de Rameau* et du triptyque du *Rêve de d'Alembert*. C'est dans l'ouvrage de Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, publié en 1976, qu'on trouve enfin le postulat explicite – et son développement rigoureux – d'une diversité dans la pratique du dialogue d'idées chez Diderot.

Sherman repère trois fonctions qui définissent autant de types de dialogue dans le corpus diderotien. Le premier, le dialogue «d'exposition», comme dans les *Entretiens sur «le Fils naturel»* et le *Paradoxe sur le comédien*, est selon elle largement didactique, et l'on y trouve plutôt la forme que l'esprit dialogique:

[It] lacks all true clash of opinion; one character apparently speaks for the author, and the other lends credibility to the exposition by urging the principal speaker to continue and, from time to time, by offering token resistance to the other's demonstration. This is *pseudo-dialogue* [...]<sup>44</sup>.

Dans le deuxième type, le dialogue «dramatique» ou «socratique», qui comprend les

---

<sup>43</sup> La problématique du «réalisme» chez Diderot est évidemment beaucoup plus complexe – elle ne concerne pas que les dialogues – et demanderait une réflexion beaucoup plus élaborée. Le «vrai» n'est pas le réel, c'est une mystification; le conteur n'est pas qu'historien rigoureux, mais aussi poète éloquent, comme l'explique le célèbre épilogue des *Deux Amis de Bourbonne*: «C'est ainsi qu'il [le conteur historique] sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur» (DAB, 455). À ce titre, voir l'ouvrage de Jean Catrysse, *Diderot et la mystification*, qui, malgré une explication biographique et caractérologique des fondements de cette pratique chez Diderot aujourd'hui dépassée, propose d'excellentes analyses de ses différents textes de fiction (Paris, Nizet, 1970).

<sup>44</sup> Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, *op. cit.*, p. 44-45. C'est nous qui soulignons.

exemples canoniques du *Rêve de d'Alembert* et du *Neveu de Rameau*, les interlocuteurs sont plus caractérisés et ils défendent des idées antagoniques par rapport à un problème moral ou philosophique donné. Cependant, l'un semble tout de même en position de force par rapport à l'autre:

Each defends his point of view to the end; the conversation remains animated; one character attacks or tries to persuade the others; the quantitative and qualitative balance between or among the positions varies and is finally a clue to the preferred opinion or to the synthetic view that the dialogue should convey<sup>6</sup>.

Enfin, c'est le troisième type, le dialogue «exemplaire», catégorie dont font partie selon Carol Sherman les œuvres qui nous intéressent ici, *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, aux côtés de *Mystification*, de *Jacques le fataliste* et du *Supplément au Voyage de Bougainville*. On y trouve, en partie, une structure similaire au dialogue dramatique, mais elle est beaucoup plus complexe si l'on considère que le récit qui sert de point de départ à la discussion a une dimension suffisamment importante pour exister indépendamment de la discussion des interlocuteurs. Ce faisant, il se crée diverses relations entre fiction et dialogue:

One finds, side by side with the case of the expanded *exemplum*, dialogue which seems to have its point of departure in the *conte* and which seems to form a framework for the latter, a framework of which the connection to the story told varies from one work to another<sup>6</sup>.

Dans certains cas, comme dans *Ceci n'est pas un conte* et dans *Jacques le fataliste*, le lecteur est interpellé, sinon directement représenté dans le texte, ce qui rapprocherait ce type du dialogue épistolaire.

L'originalité de Sherman, selon nous, est d'avoir su percevoir de nombreuses différences dans les techniques du dialogue chez Diderot, et ce, non pas uniquement dans

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*

une perspective biographique ou évolutive. Qui plus est, elle ne le considère pas comme heuristique, s'opposant ainsi à l'hypothèse critique dominante. Le «réalisme» des interlocuteurs et de leurs opinions est selon elle un leurre, une mystification au service d'une «nouvelle rhétorique»<sup>47</sup>: «The apparent equilibrium acts as a subtle seduction of persons whose opinions the author wishes to change or who should be made to reflect upon and to reconsider certain questions»<sup>48</sup>. Diderot a, selon Sherman, quelque chose à dire – cela lui semble même une évidence<sup>49</sup> – au travers du caractère délibérément allusif de ses dialogues, et il appartient au lecteur de participer au texte afin de le découvrir: «Their movement in time is only *apparently* heuristic, and the sense of each may be understood in a synthesis that must sometimes be operated inductively, above the plane of the textual statements of the interlocutors»<sup>50</sup>.

L'ouvrage de Sherman n'est pourtant pas exempt de critiques. Regrouper, par exemple, sous la même dénomination des textes comme *Mystification* ou *Jacques le*

---

<sup>47</sup> C'est le titre d'une des sections de son ouvrage (*ibid.*, p. 46). Il est intéressant de noter à ce propos que c'est le terme même, doit-on le rappeler, qu'emploie Roelens dans son étude, mais dans une perspective différente. Décidément, la terminologie critique est elle aussi représentative «du règne du *malentendu* général» (Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle», *loc. cit.*, p. 283) caractéristique des dialogues de Diderot.

<sup>48</sup> Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>49</sup> «That authors write in order to say something would seem too axiomatic to be repeated were it not for the fact that many critics have regarded his dialogues as representative of a personality that loves to converse with itself, delights in the perpetual movement of investigation, and is loath to see the search come to an end» (*ibid.*, p. 52).

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 53. C'est nous qui soulignons. On est en droit de croire, à ce propos, que l'interprétation de Sherman est apparentée aux théories de la réception d'Umberto Eco; en effet, elle suppose non seulement la présence active du lecteur, mais bien l'inscription d'un «lecteur modèle» dans le texte «ouvert» de Diderot: «En menant sa stratégie avec perspicacité, [l'auteur] essaiera d'atteindre un seul but: pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion, mais bien de renforcement mutuel» (Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle/Librairie générale française, coll. «Le Livre de Poche. Essais», 4098, 1985 [1979], p. 72).

*fataliste* est un pari risqué, dans la mesure où les techniques de dialogue y sont aussi variées que complexes. En outre, le livre de Sherman est exemplaire d'une tradition critique qui a largement privilégié les réalisations dites philosophiques du dialogue diderotien au détriment des autres formes de dialogue qu'on retrouve dans son œuvre. Diderot a aussi – et largement – pratiqué le dialogue narratif dans ses œuvres de fiction, des *Bijoux indiscrets* à *Jacques le fataliste*, ainsi que le dialogue de théâtre, sans qu'on s'interroge largement sur leurs fonctions et sur les rapports – complexes, il est vrai – qu'ils entretiennent avec sa pratique du dialogue d'idées. Dans les contes, cette réalité est d'autant plus criante: rares sont les commentateurs qui, à l'instar de Jacques Proust dans son édition critique des *Quatre contes*, soulignent que «la forme dialoguée [y] recouvre d'une commune apparence des réalités dissemblables<sup>31</sup>». Qui plus est, on le verra plus loin, Diderot enchâsse ces formes de dialogue et les confond avec une désinvolture qu'on voit rarement au XVIII<sup>e</sup> siècle. La pratique du dialogue chez Diderot, il n'est pas inutile de le rappeler, n'est pas une.

\*\*\*

Que les dialogues de Diderot soient heuristiques ou non, on retiendra pour l'instant des différentes études que nous avons abordées l'importance accordée, à l'intérieur de ces dialogues, à la réalité de l'autre et à la validité de sa parole<sup>32</sup>, ainsi qu'au rapport entre les différentes instances énonciatives: interlocuteurs, lecteur, voire narrateur dans le cas de *Ceci n'est pas un conte* ou de *Jacques le fataliste*. L'interprétation de la complexité du réel dans l'écrit passe d'abord par une interprétation de son seul mode

---

<sup>31</sup> Jacques Proust, «Introduction» dans *Quatre contes*, *op. cit.*, p. XLVIII.

<sup>32</sup> Ce commentaire est valable autant pour le dialogue d'idées que le pour le dialogue narratif. Chez Diderot, comme le souligne Emily Zants, «whether a dialogue is dramatized or based on a dialectic, it is still dependant on the ever-changing other» («Dialogue, Diderot, and the New Novel in France», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 2, n° 2 (hiver 1968), p. 181).

d'expression, le langage<sup>39</sup>. Dans le cas des contes, où la multiplication des instances d'énonciation atténue la distinction entre récit et discours, cette réalité est d'autant plus importante. On peut en effet émettre l'hypothèse que, s'il est si difficile de s'entendre sur leur portée morale, c'est en raison, d'une part, de leur problématique prise en charge de la parole: lorsqu'on ne sait pas qui assume le récit, qui raconte et qui censure, en d'autres termes, *qui parle*, on ne sait guère plus qui est responsable du «message»; d'autre part, la complexité morale est peut-être due au statut particulièrement problématique du langage dans ces textes: le chevalier Desroches, dans *Madame de la Carlière*, n'est-il pas la victime, en partie du moins, «des jugements inconsidérés des hommes» (MC, 550-551)?

---

<sup>39</sup> Voir Herbert Dieckmann: «Aussi ne décrit-il point ces personnages; il les crée dans et par le dialogue. Ses personnages se manifestent et se réalisent par la parole» (*op. cit.*, p. 93).

**Chapitre III**  
**Le dialogue dans les *Contes*:**  
**qui parle?**

Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

Diderot,  
*Jacques le fataliste  
et son maître*<sup>1</sup>

Dans un article publié en 1987, Simone Lecointre posait cette question très pertinente: «Qui parle dans *Jacques le fataliste*?» En effet, selon l'auteure, «dans ce texte où tout le monde parle, où tous les personnages discourent, narrent ou dialoguent avec d'autres<sup>3</sup>», la rigoureuse construction par récits imbriqués – qui n'est pas sans rappeler celle des *Mille et une nuits*<sup>4</sup> – serait constamment subvertie par différents procédés d'enchevêtrement, voire de coexistence, de locuteurs qui relèvent de niveaux narratifs différents; par ce procédé, Diderot porterait atteinte à l'illusion romanesque. En outre, la dispersion du récit en de nombreux narrateurs, tous explicitement personnifiés, «[aurait] permis à Diderot de produire un texte où la parole, à force d'être de tous côtés revendiquée, semble cesser de l'être<sup>5</sup>». Savoir qui est responsable du «dire» dans *Jacques le fataliste* serait d'autant plus important que, «dans le roman, prendre la parole, reprendre la parole, interrompre ou couper la parole sont des actes signifiants»; ainsi, le «dire» y

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. Paul Vernière, Paris, GF-Flammarion, 1970, p. 17.

<sup>2</sup> Simone Lecointre, «Qui parle dans *Jacques le fataliste*?» dans *Denis Diderot, oder, die Ambivalenz der Aufklärung*, sous la direction de Dietrich Hart et Martin Raether, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1987, p. 9. L'auteure entend cette question au sens large, c'est-à-dire «qui, quels personnages, quels "acteurs" sont dotés de la parole dans ce texte, comment et pourquoi le sont-ils» (*ibid.*). C'est dans cette perspective que la question sera discutée ici.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Voir Tzvetan Todorov, «Les hommes-récits: les *Mille et une nuits*» dans *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 120, 1978, p. 33-46.

<sup>5</sup> Simone Lecointre, *loc. cit.*, p. 17. Béatrice Didier traite aussi de cette question dans «Contribution à une poétique du leurre: "lecteur" et narrataires dans *Jacques le fataliste*», *Littérature*, n° 31 (octobre 1978), p. 3-21.

aurait une «dimension politique<sup>6</sup>». Le dialogue est le lieu privilégié d'une confrontation, de l'établissement de rapports de force entre les interlocuteurs. Dans un monde fictionnel où «plutôt que d'écouter ou se taire, chacun bavarde de ce qu'il ignore» (CC, 522), le silence est mal perçu et qui parle, par défaut, a toujours raison<sup>7</sup>.

La problématique dessinée par Lecointre est riche de réflexions pour l'analyse de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière*. La facture de ces textes est généralement la même que celle de *Jacques le fataliste*: structure par récits enchâssés et abondance de la parole, qui se manifeste dans le texte par les nombreux dialogues et propos rapportés des personnages. De plus, on doit considérer, dans *Madame de la Carlière*, la présence de différents locuteurs indifférenciés, regroupés sous l'appellation «jugement public» (MC, 572). Tout comme dans *Jacques le fataliste*, le récit est d'abord discours: les contes se construisent au travers d'une multiplicité de voix, de «je» qui parlent et racontent, qui s'expriment le plus souvent en style direct<sup>8</sup>, et qui se répondent, s'interrompent les uns les autres avec une «liberté "joueuse"», pour reprendre l'expression de Georges Daniel, qu'on retrouve rarement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout au plus, après la lecture du préambule de *Ceci n'est pas un conte*, le lecteur réel sait-il que, parmi les interlocuteurs du dialogue-cadre, l'un est censé jouer le rôle du conteur et l'autre, «à peu près [celui] du lecteur» (CC, 521), sans que ceux-ci soient jamais nommés<sup>9</sup>. Ainsi, le lecteur réel, plongé *in media res* dans une conversation, comme un personnage-voyeur, est mis en présence de voix mal distinguées et il doit lui-même effectuer un travail dynamique de

<sup>6</sup> Simone Lecointre, *loc. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> Voir *Madame de la Carlière*: «les absents ont tort et [...] il n'y a pas d'absent plus absent qu'un mort» (MC, 574).

<sup>8</sup> De plus, dans la plupart des cas, les répliques ne possèdent aucun indice d'attribution.

<sup>9</sup> Georges Daniel, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 240, 1986, p. 430.

<sup>10</sup> Contrairement à *Jacques le fataliste*, où les apostrophes au «lecteur» sont clairement marquées.

décodage de la parole pour trouver les indices textuels lui permettant, en principe, de reconstruire l'identité ou le caractère de ce «conteur» et de ce «lecteur»<sup>1</sup>. Or, on le verra, on assiste – uniquement dans *Ceci n'est pas un conte* – à plusieurs reprises à une inversion de ces rôles, ce qui provoque une confusion des fonctions présumées des interlocuteurs. Diderot, en multipliant les instances d'énonciation, fait en sorte que chaque *histoire* n'est pas le produit d'un seul *discours*. Le lecteur en arrive alors à se demander qui, en dernière instance, assume le récit, qui raconte: «C'est si vrai, indiquent les auteurs de l'introduction aux contes de notre édition de référence, que les copistes du temps même de Diderot ont eu parfois du mal à distinguer leurs répliques<sup>2</sup>.»

Poser le problème de la prise en charge de la parole dans les contes, chez Diderot, implique nécessairement la question de sa réception: se demander qui parle, c'est aussi se demander à qui. «Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, [...] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur» (CC, 521); faussement naïf, l'apophtegme que constitue l'incipit de *Ceci n'est pas un conte* pour les diderotistes témoigne non seulement, comme l'affirme Benoît Melançon, «d'une prose toujours consciente de ses effets, comme de ses assises<sup>3</sup>»,

---

<sup>1</sup> On ne peut affirmer avec certitude que le préambule de *Ceci n'est pas un conte* s'applique aussi à *Mme de la Carlière*, même si la relation conteur/auditeur y est similaire. On retrouve cependant, dans les deux cas, la même volonté de plonger *in media res* le lecteur dans une conversation dont il ne connaîtra jamais le début.

<sup>2</sup> Édition citée, p. 365. Même les éditions plus modernes des contes sont parfois sujettes à cette indistinction. Dans *Madame de la Carlière*, le commentaire: «Entre nous cela prêtait» qui suit un des dialogues est attribué au personnage-narrateur dans les éditions critiques du Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier (Hermann, 1989) et de Jacques Proust (Droz, 1964), alors qu'elle est attribuée au personnage-auditeur dans les éditions de Béatrice Didier (Le Livre de Poche, 1998) et de André Billy (Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951).

<sup>3</sup> Benoît Melançon, *Diderot épistolier: Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, préface de Roland Mortier, Saint-Laurent, Fides, 1996, p. 366.

mais aussi, *a fortiori*, d'une volonté explicite de rendre la présence d'un «je» parlant (ou «racontant») dans le texte *conditionnelle* à l'inscription simultanée d'un «vous» – ou d'un «tu» – textuel<sup>4</sup>. Il ne s'agit pas simplement d'un souci de «réalisme» – qui n'est pas sans rappeler celui du roman-mémoire du XVIII<sup>e</sup> siècle –, d'une volonté de «représentation du réel en tant que réel<sup>5</sup>»: le discours monologique, dans les contes, est exclu, parce que l'altérité textuelle y est une condition *sine qua non* de la constitution même du discours<sup>6</sup>. Chez Diderot, narrer, c'est dialoguer<sup>7</sup>.

C'est de cette volonté que participe la personnification du lecteur – du moins de sa parole – dans les contes: Diderot suppléerait ainsi au dialogue muet, jamais simultané, entre un auteur et son lecteur dans l'écrit. Par l'utilisation de cette prosopopée «lectorale», Diderot donnerait voix à cet éternel absent du texte. Pourtant, restreindre l'étude de la

---

<sup>4</sup> À ce propos, il ne faut pas oublier que la majeure partie du récit des *Deux Amis de Bourbonne* est motivée par une demande du narrataire: «Vous avez désiré, petit frère, de savoir ce qu'est devenu Félix, c'est une curiosité si simple [...], que nous nous sommes un peu reproché de ne l'avoir pas eue.» (DAB, 443-444) Certes, comme l'affirme Gerald Prince dans son *Introduction à l'étude du narrataire*, «toute narration présuppose [...] (au moins) un narrataire» (*Poétique*, vol. 4, n° 14 (1973), p. 178); cependant, le narrataire est toujours explicite et porteur d'un discours chez Diderot, c'est-à-dire que «[ce dernier] ne peut penser à un individu sans que celui-ci, aussitôt, ne se mette à parler» (Jean Starobinski, «Diderot et la parole des autres» dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Édition chronologique. Introductions de Roger Lewinter*, Paris, Club français du livre, 1972, vol. XIII, p. VIII); cela le rend beaucoup plus déterminé que le narrataire «degré zéro» neutre (Gerald Prince, *loc. cit.*, p. 180).

<sup>5</sup> Wolf-Dieter Stempel, «Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel», *Littérature*, n° 93 (février 1994), p. 76.

<sup>6</sup> En ce sens, même le monologue intérieur n'a que rarement droit de cité dans l'œuvre du philosophe, parce que l'altérité est constitutive de l'individu, comme le souligne Colas Duflos: «Si le dialogue [...] est possible comme écriture [...], c'est parce que plus profondément, tout homme est plusieurs. L'écriture du dialogue comme expression de la sociabilité a pour condition de possibilité une théorie du sujet qui fait que l'entretien avec soi n'est pas monologue, mais ce dialogue intérieur que Diderot appelle soliloque» («Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes?», *Diderot Studies*, vol. 28 (2000), p. 100).

<sup>7</sup> On note déjà cette prédisposition dans les premiers récits de fiction de Diderot: dans *Les Bijoux indiscrets*, ce sont les différents narrataires qui sont responsables des anecdotes; dans *L'Oiseau blanc, conte bleu*, tout le récit est motivé par le fait qu'on tente de «hâter le moment [du] sommeil» de la sultane en «lui faisant des contes» (dans *Œuvres. Tome II: Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, p. 223).

parole de l'Autre, dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, à celle de ce narrataire serait réducteur lorsqu'on considère le grand nombre d'instances d'énonciation; à la multiplication de ces dernières correspond une multiplication des instances de réception, narrataires-allocutaires et auditeurs<sup>8</sup>, qui, loin d'être les personnages falots, sans consistance, qu'on retrouvait souvent dans le genre du dialogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont dotées d'une parole dans la majorité des cas suffisamment déterminante pour influencer le récit. En établissant ce rapport d'identité entre narration et dialogue, Diderot fait en sorte que la prise en charge du récit est non seulement déterminée par qui parle, mais aussi par à qui on parle. Le conte n'est ainsi jamais tout à fait figé, statique: il est échange, voire confrontation.

On le voit, le problème de l'origine de la parole dans les contes est intimement lié à celui de sa répartition entre les différentes instances d'énonciation: savoir *qui parle*, c'est d'abord savoir *comment* on parle. À cet effet, après avoir défini nos principes d'analyse, nous décrirons, dans les prochaines lignes, les niveaux de dialogues enchâssés dans les contes, ainsi que les relations des interlocuteurs avec les propos qu'ils rapportent, tout en prenant soin de marquer les différences qu'on trouve dans les deux textes qui nous occupent. En outre, on s'interrogera sur les ruptures des niveaux de dialogue et sur le phénomène de répétition que provoque cette mise en scène d'une «communauté de parole» par Diderot et sur les conséquences de cette redite sur la construction des contes.

---

<sup>8</sup> La distinction est importante étant donné que, dans plusieurs dialogues des contes, un personnage est témoin d'une scène sans que la parole lui soit directement adressée. À propos de la distinction entre allocutaire et auditeur, voir l'article «Énonciation» dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 397, 1995, p. 729.

*L'enchâssement: méthodologie et principes d'analyse*

Dans un article publié dans *Diderot Studies* en 1981<sup>9</sup>, William F. Edmiston décrivait les fonctions narratives complexes du personnage-auditeur dans *Ceci n'est pas un conte*. Entre autres, il proposait un modèle des différents niveaux de narration que l'on y trouve. Selon lui, si l'on exclut l'incipit ainsi que la clausule, *Ceci n'est pas un conte* comporte trois niveaux narratifs, chacun étant plus éloigné que le précédent, dans le temps, du présent de l'auteur. Le premier niveau est un dialogue entre deux interlocuteurs («A» et «B»), où «A» raconte une histoire antérieure à la conversation, d'où un deuxième niveau narratif; le troisième niveau est quant à lui constitué des différents dialogues entre les personnages des histoires que «A» raconte. De plus, Edmiston note que les dialogues (niveaux 1 et 3 de son modèle) sont rattachés au présent de l'auteur par l'absence presque systématique des verbes déclaratifs («lui dis-je», «dit-il») qui indiquent habituellement l'antériorité narrative. Selon Edmiston, cela créerait un rapprochement des différents niveaux qui annulerait l'aspect fictionnel nécessairement provoqué par l'éloignement dans le temps que ceux-ci comportent: «By linking each level of narration to the present, the author eliminates the remoteness in time which necessarily accompanies any narration in the past, thus reducing the fictional element<sup>20</sup>.»

Edmiston propose des pistes intéressantes, mais il illustre le danger de vouloir distinguer trop clairement, dans une analyse de *Ceci n'est pas un conte* ou de *Madame de la Carrière*, narration et dialogue<sup>21</sup>. Si, comme il le note pertinemment, «the dialogue of

<sup>9</sup> William 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.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>21</sup> Edmiston note d'ailleurs en introduction cette tendance chez la critique et la difficile coexistence de la narration et du dialogue: «When dealing with this work, critics have tended to separate the dialogue from the narrative, insisting on the author's choice of the dialogue form to unfold the story of two unhappy couples[...]. Needless to say, the interaction of dialogue and narrative in this work is extremely complex [...]» (*ibid.*, p. 62). Toutefois, il ne tire pas suffisamment parti de cette remarque.

*Ceci n'est pas un conte* is not merely a framework for the narration of a story but part of a narrative technique, a way of telling a tale which departs from conventional methods of story-telling<sup>2</sup>, autrement dit, que le dialogue est narration, alors il n'y a pas lieu de distinguer le dialogue entre «A» et «B» (niveau 1) de la narration des «historiettes» (CC, 522) de Tanié et de M\* de la Chaux (niveau 2): tous les deux sont produits par une même parole et seuls les dialogues des personnages (niveau 3) constituent des discours antérieurs. Certes, d'un point de vue narratif, le critique a raison de distinguer le dialogue entre «A» et «B» des histoires qui sont contées parce qu'il est postérieur à celles-ci. Néanmoins, de ce point de vue, il ne faudrait alors pas distinguer les dialogues des personnages (niveau 3) des événements narrés (niveau 2), puisqu'il font partie du même niveau *diégétique*, à moins que ceux-ci permettent de narrer un nouveau récit (métadiégétique), ce qu'Edmiston ne note pas<sup>3</sup>. Dans les deux cas, il existe un niveau en trop: on ne peut pas à la fois confondre et distinguer enchâssement des dialogues et enchâssement narratif.

Dans une analyse portant sur la prise en charge de la *parole*, il convient d'étudier, plutôt que l'enchâssement narratif, le procédé d'enchâssement des dialogues, mais aussi, dans une plus large mesure, celui des propos rapportés. Dans les contes, les différents locuteurs sont toujours homodiégétiques, voire autodiégétiques dans certains cas, ce qui fait en sorte que la parole est le plus souvent rapportée – répétée – par des personnages qui en ont été témoins, qui l'ont «entendue»; la parole n'est pas présentée comme «inventée», ou fictionnalisée. En outre, comme le notait Benoît Melançon dans son étude sur cette question dans la *Correspondance*, «“propos rapportés” a pour avantage

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Selon Gérard Genette, la règle de l'enchâssement est que «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit» (cité dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 724). C'est nous qui soulignons. En ce sens, les historiettes et les dialogues sont produits par le même acte narratif.

d'englober la notion de conversation, d'être plus général qu'elle, ce qui paraît important dans la mesure où Diderot ne fait pas que s'intéresser aux échanges qu'il entend, mais à toute parole, qu'elle s'insère ou non dans un échange<sup>24</sup>. Ce choix de l'enchâssement des propos est légitimé par le fait que ce n'est pas seulement ce qui est dit, mais surtout comment est présenté ce qui est dit qui est important; qu'un locuteur émette un commentaire ou narre une histoire complète, cela revient presque au même en ce qui concerne l'énonciation. Cependant, qu'un locuteur donne voix à un autre a des conséquences beaucoup plus importantes lorsqu'on s'interroge sur qui parle dans les textes, car cela nous ramène à l'opposition traditionnelle entre *showing* (montrer) et *telling* (raconter) ou celle, plus moderne, entre *récit d'événements* et *récit de paroles*<sup>25</sup>. Dans le discours direct, il y a minimalisation de la présence narrative parce qu'elle s'efface et que les paroles d'un personnage sont reproduites – montrées – avec un souci de fidélité<sup>26</sup>. Ce faisant, le narrateur se déresponsabilise d'une parole antérieure à la sienne, il la délègue.

Cela nous amène enfin à glisser un mot sur les types de discours. Dans *Ceci n'est pas un conte*, ainsi que dans *Madame de la Carlière*, Diderot n'emploie pas que le discours direct pour rapporter la parole des personnages, mais aussi le discours indirect, le discours indirect libre et, cas plus rare dont nous ne tiendrons pas compte, le discours narrativisé. Si, dans ces types de discours, la parole est transformée, soumise au point de vue du narrateur, il n'en demeure pas moins que, du point de vue de la fidélité mimétique, Diderot réserve parfois le même traitement au discours direct. Dans *Madame*

---

<sup>24</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 321.

<sup>25</sup> Voir Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 716-717.

<sup>26</sup> Voir Bernard Dupriez: «En littérature, la plupart des dialogues tentent de reproduire des conversations réelles ou supposées telles. Ils constituent ainsi des mimèses» (*Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1370, 1984, p. 152).

de la Carlière, par exemple, certains propos de «la jeune veuve appelée Madame de la Carlière» (MC, 553) sont présentés par un narrateur peu enclin à les reproduire tout à fait fidèlement: «Ce spectacle attendrit tous les assistants et établit dans le salon un silence profond. Ce fut alors que M<sup>me</sup> de la Carlière se leva, et s'adressant à la compagnie, dit ce qui suit *ou l'équivalent*<sup>27</sup>.» De ce fait, la présence narrative dans le discours direct est accentuée, et on serait tenté de considérer, du point de vue de la prise en charge de la parole, les différents types de discours du même œil. Cependant, pour les fins de l'analyse, on dira, en ce qui a trait strictement à l'enchâssement des propos rapportés, que tous les discours indirects ne constituent *pas* un nouveau niveau de dialogue, parce qu'on n'y retrouve aucunement d'insertion de la parole d'un *nouveau* locuteur dans celle d'un autre. Par contre, on soulignera, dans certains cas, quand la parole rapportée en style indirect, indirect libre ou narrativisé entraîne une indétermination du locuteur.

#### *Niveau I: le dialogue épistolaire, ou extradiégétique*

Le préambule ainsi que la clause de *Ceci n'est pas un conte* constituent ce qu'on désignera comme le niveau de dialogue *épistolaire*, parce que ces deux parties du texte sont présentées comme des adresses aux lecteurs de la Correspondance littéraire de

<sup>27</sup> MC, 564. C'est nous qui soulignons. On retrouve aussi ce traitement du discours direct dans d'autres contes de Diderot. Dans *Mystification*, où le récit est constitué presque entièrement de dialogues, le narrateur, en introduction, s'adresse à son narrataire en lui disant qu'il n'est pas garant de la fidélité des propos qu'il rapporte: «Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle vous amuserait. Commençons à tout hasard, sauf à laisser là mon récit, s'il m'ennuie» (MHP, 389). D'une autre façon, la fidélité du discours direct est mise en cause dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*: les éloquentes adieux du vieillard, dans la deuxième partie du texte, semblent comporter selon A «des idées et des tournures européennes». Comme l'affirme B, c'est parce qu'ils sont «une traduction de l'otaïtien en espagnol et de l'espagnol en français» (SVB, 596). Enfin, tout le manuscrit des *Bijoux indiscrets* ne serait qu'une adaptation d'une traduction du manuscrit d'un «auteur africain», ce qui minerait l'éventuelle fidélité au texte original: «L'auteur africain ne nous apprend ni ce qu'il était devenu, ni ce qu'il avait occupé pendant le chapitre précédent. Apparemment qu'il est permis aux princes du Congo de faire des actions indifférentes, [...] et de ressembler aux autres hommes, dont grande [*sic*] partie de la vie se consume à des riens, ou à des choses qui ne méritent pas d'être sues» (dans *Œuvres. Tome II: Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, p. 185).

Grimm, où le conte a été pour la première fois rendu public. Dans ce type de dialogue, qui n'est pas présent dans *Madame de la Carrière* – sans qu'on puisse savoir pourquoi –, il y a trois pôles de discussion, déterminés par les pronoms personnels «je», «on» et «vous»:

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai inséré dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur, et je commence (CC, 521).

Le «je» est le sujet écrivant qui «fait un conte» au présent – «je commence». Il s'adresse, d'une part, à un «on» indifférencié, qui «va lire» le récit. D'autre part, il parle à un «vous» qui devine peut-être, comme en font foi le «si» et la forme pronominale du verbe «douter», que ce récit «n'est pas un conte ou [...] un mauvais conte», ou que le «je» va introduire «un personnage qui [fait] à peu près le rôle du lecteur»<sup>28</sup>. Comment expliquer cette double adresse? Le «vous» représenterait, tout comme le «on», le narrataire. Cependant, alors que le pronom de la troisième personne désigne la masse hypothétique, intemporelle, des lecteurs, qui ne lira qu'à un certain moment le récit, le pronom de la deuxième personne constitue une actualisation de ce «on», qui lit au présent, qui doute au moment où il lit et au moment où «je» écrit. Le dialogue n'est possible que dans la mesure où il se fait *maintenant*, avec un seul lecteur *repérable*, «réel», et non pas perdu dans la multitude. En ce sens, on est en droit de croire que le dialogue acquiert un caractère plus intime – le «vous vous en doutez», notamment, exprime implicitement une complicité intellectuelle –, qu'il rejoint la volonté chez Diderot de créer cet échange dont parlait Herbert Dieckmann dans ses *Cinq leçons sur Diderot*: «Si forte était cette nécessité de se communiquer à une personne réelle qu'en son absence, Diderot la recréait dans toute la proximité de l'échange vivant. J'ai dit ami et lecteur, car les deux s'allient et se confondent

<sup>28</sup> Cette ambiguïté est causée par l'emploi du «en», qui désigne l'objet dont le narrataire devrait se douter.

pour Diderot [...]»<sup>29</sup>.

Cette actualisation d'un groupe de narrataires indéterminés se trouve aussi dans le dialogue plus explicite de la clausule:

Mais on me dira peut-être que c'est aller bien vite que de prononcer définitivement sur le caractère d'un homme d'après une seule action; qu'une règle aussi sévère réduirait le nombre de gens de bien au point d'en laisser moins sur la terre que l'évangile n'admet d'élus dans le ciel; qu'on peut être inconstant en amour, se piquer même de peu de religion avec les femmes sans être dépourvu d'honneur et de probité; qu'on n'est le maître ni d'arrêter une passion qui s'allume, ni d'en prolonger une qui s'éteint, qu'il y a déjà assez d'hommes dans les maisons et les rues qui méritent à juste titre le nom de coquins, sans inventer des crimes imaginaires qui les multiplieraient à l'infini. On me demandera si je n'ai jamais ni trahi, ni trompé, ni délaissé aucune femme sans sujet. Si je voulais répondre à ces questions, ma réponse ne demeurerait pas sans réplique, et ce serait une dispute à ne finir qu'au jugement dernier. Mais mettez la main sur la conscience et dites-moi, vous, Monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami. Vous hésitez? Tout est dit; et sur ce je prie Dieu de tenir en sa sainte garde toute femme à qui il vous prendra fantaisie d'adresser votre hommage (CC, 546-547).

Est-ce parce qu'il est lourd d'indétermination que tout le discours d'un groupe de lecteurs sur la morale du conte est écrit à la troisième personne et qu'il est rapporté en style indirect? Cela est plausible, surtout si on considère que cette parole future, hypothétique – «on me *dira peut-être*» –, est réalisé un peu plus loin chez un «vous» plus délimité. Il y a alors un procédé d'identification: ce «vous», comme dans le préambule, c'est le lecteur typique qui tient *présentement*, lors de la lecture, ce discours supposé du «jugement public», pour reprendre un terme important de *Madame de la Carlière*. Pour le «je» qui écrit, les objections et les questions qu'on lui fait ne peuvent pas demeurer conjecturales. En effet, il n'attend pas que ces propos s'incarnent véritablement pour y répondre: il les

---

<sup>29</sup> Herbert Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, préface de Jean Pommier, Genève, Droz, coll. «Société des publications romanes et françaises. Publications», 64, 1959, p. 34.

tient pour dits par son narrataire, au moment où il écrit, afin d'établir immédiatement un échange avec ce dernier, que cela lui plaise ou non. Tout pousse à croire que l'utilisation du «peut-être» n'est qu'une fausse forme de politesse de la part du «je» auctorial, un prétexte pour écrire ce qu'il entendait déjà écrire. Comme le soulignait Benoît Melançon à propos de procédés semblables dans la *Correspondance*: «La politesse ne peut cacher une vérité épistolaire première: ce qui est dit est fait, et fait au gré de celui qui écrit<sup>30</sup>.»

Certes, ce «vous» qui «parle» demeure tout de même assez indéterminé, compte tenu du fait qu'il n'est identifié que par la périphrase «Monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles». Typé, ne portant que peu de traits individuels, il pourrait représenter en partie, comme le croit Carol Sherman, les lecteurs de la *Correspondance littéraire* de Grimm, à qui le conte était d'abord adressé<sup>31</sup>. Cependant, même si ce discours représente potentiellement celui de plusieurs lecteurs, il demeure tout de même, dans le texte, *singulier*. Diderot, de fait, ne converse que rarement avec une foule: comme on l'a vu plus tôt, «[il] n'a rien d'un homme de salon<sup>32</sup>» et «[il] associe à la conversation la chaleur de l'amitié<sup>33</sup>». On est en droit de supposer que c'est une des raisons pour lesquelles le narrateur ne répond pas véritablement aux questions qui lui sont posées par le «on», mais entame plutôt le dialogue avec son seul allocutaire. Sa réponse au discours du «jugement public», il l'affirme lui-même, ne serait que le prélude à une parole infinie, à «une dispute à ne finir qu'au jugement dernier». Le changement d'adresse coïncide avec un déplacement

---

<sup>30</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 308.

<sup>31</sup> «The audience to which the work was destined, the subscribers to the *Correspondance littéraire*, probably had information that resembled that of its persona. His special public could have heard of these people or of some like them, and the author creates and uses this common ground in order to engage explicitly and to change more certainly his reader's opinion on these kinds of problems [...]» (Carol Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 156, 1976, p. 129).

<sup>32</sup> Bernard Waisbord, «La conversation de Diderot», *Europe*, vol. 41, n° 405-406 (janvier-février 1963), p. 165.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 166.

de l'instance d'interrogation: c'est alors le «je» qui pose la question, qui *ordonne* à son lecteur de lui dire «s'[il prendrait] le docteur de Toulouse pour [son] ami», bref c'est lui qui suscite l'échange possible dans les limites du cadre écrit, car le texte doit avoir un point final. En effet, au dialogue ouvert, sans fin, avec le volubile «jugement public»<sup>34</sup>, succède l'hésitation et le silence du lecteur singulier – «tout est dit» – qui permet de clore le débat<sup>35</sup>.

Il convient enfin de préciser que le préambule est aussi le lieu d'un dialogue implicite. La remarque liminaire sur le conte oral est une réponse du «je» écrivant à une question du «vous»: «Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute [...]. Voilà *pourquoi* j'ai introduit dans le récit qu'on va lire [...] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur [...]

(CC, 521) (C'est nous qui soulignons.). La justification de l'introduction du lecteur, par une règle générale de l'écriture – «Lorsqu'on fait un conte» – que dénote le pronom «on», n'est que la réponse à cette question qu'il présume chez son narrataire: «Pourquoi avoir inséré un personnage de lecteur?»

On le voit, même à ce niveau épistolaire, extradiégétique – c'est-à-dire «celui de l'acte narratif du récit primaire<sup>36</sup>» –, où il n'y a pas encore de récit, le conte, pour citer Benoît Melançon, «est une demande réitérée d'échange<sup>37</sup>». Qui parle à ce niveau? Le «je» narrateur, bien sûr, qui annonce le récit pour ensuite en amorcer la discussion avec le «vous» lecteur. Cependant, c'est le narrateur qui prend en charge la parole de l'Autre, qui l'intègre à son propre discours par l'intermédiaire du discours indirect.

<sup>34</sup> On notera, à ce propos, le procédé d'accumulation de paroles rapportées au style indirect chez cette instance d'énonciation indifférenciée.

<sup>35</sup> On verra plus loin comment le rapport de force entre ces deux êtres de parole fait en sorte qu'il y en a toujours un qui a le dernier mot.

<sup>36</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 724-725.

<sup>37</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 310.

*Niveau II: le dialogue-cadre*

Le deuxième niveau de dialogue sera désigné comme *dialogue-cadre*, compte tenu que c'est dans celui-ci que les historiettes de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière* sont narrées. En effet, alors que le «je» auctorial du niveau de dialogue épistolaire prétendait «commencer» son récit, le prendre en charge, cette présence est aussitôt cachée par le fait que c'est par l'intermédiaire d'un dialogue en style direct, sans verbe déclaratif, que les historiettes sont racontées.

Dans les deux contes, on l'a dit précédemment, le lecteur est plongé *in media res* dans une conversation. Cela crée dès lors un effet de confusion, d'abord si l'on considère que les contes étaient censés débiter sous les yeux du lecteur réel<sup>38</sup>. Qui plus est, les contes s'ouvrent d'emblée sur une possibilité de clôture: dans le cas de *Ceci n'est pas un conte*, la réplique initiale – «Et vous concluez de là?» (CC, 521) – jure avec le «je commence» qui termine le préambule – bien qu'il s'agisse d'un nouveau niveau de dialogue, cette réplique semble être une réponse – et elle amène le lecteur dans un discours qui semble déjà prendre fin; en ce qui concerne *Madame de la Carlière*, la parole est d'abord motivée, on l'apprend plus tard, par la possibilité de mauvais temps – des nuages semblent augurer une averse –, ce qui crée aussi une incertitude quant à la possibilité même de raconter: «Rentrons-nous» (MC, 549), affirme le premier interlocuteur. Ce n'est que grâce aux explications rassurantes de l'autre interlocuteur que le dialogue peut enfin prendre forme.

Cette mise en place d'un dialogue *in media res* cause une seconde confusion, plus significative encore quand on s'interroge sur la prise en charge de la parole. Le lecteur se demande, d'emblée, qui sont ces deux interlocuteurs qui discutent, dans les deux cas, au

---

<sup>38</sup> Cette confusion est particulièrement marquée dans *Ceci n'est pas un conte*: la première réplique – «Et vous concluez de là?» (CC, 521) – contient un déictique qui renvoie à un moment antérieur à l'énonciation.

sortir d'une «soirée» (CC, 521). Certes, comme le dit le «je» auctorial du niveau de dialogue épistolaire, il a inséré dans son récit «un personnage qui [fait] à peu près le rôle du lecteur» et qui servirait à reproduire le dialogue entre un auteur et son lecteur. Il demeure cependant difficile pour le lecteur réel, au départ, de repérer l'interlocuteur qui est censé être son mandataire, parce que le dialogue liminaire, dans *Ceci n'est pas un conte* tout comme dans *Madame de la Carlière*, ne comporte que peu d'éléments de la diégèse: dans le premier, le dialogue est une discussion des récits que les deux interlocuteurs ont entendus au cours de la soirée; dans le deuxième, il permet de discuter du temps qui semble menacer la promenade des deux interlocuteurs. En d'autres termes, ces ouvertures ne laissent même pas présager un conte, mais sont tout bien considéré des exemples classiques de dialogues d'idées: dialogue polémique dans *Ceci n'est pas un conte*, où une discussion sur la valeur esthétique des contes est caractérisée par les moqueries de l'un et l'humeur de l'autre; dialogue de vulgarisation scientifique dans *Madame de la Carlière*, où la distribution des rôles chez les interlocuteurs est bien délimitée, l'un étant le maître et l'autre, l'élève.

Ce n'est que progressivement que le lecteur en arrive à mieux connaître qui est le personnage-conteur et, par extension, qui est le personnage-auditeur. La discussion polémique sur la valeur des contes dans *Ceci n'est pas un conte* permet de constater un désir antérieur du personnage-conteur (que nous désignerons désormais comme «A») de raconter une historiette. Devant les réticences du personnage-auditeur (que nous désignerons comme «B»), qui croit que les contes sont le plus souvent «une litanie d'historiettes usées [...] qui ne [disent] qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes» (CC, 521-522), il ressent un malaise à l'idée de combler son désir: «Et je crois qu'il est à propos que je réserve mon historiette

pour un moment plus favorable» (CC, 522). Dans *Madame de la Carlière*, on le répète, le dialogue liminaire servirait, entre autres, à rassurer le premier interlocuteur devant la présence menaçante des nuages: une fois cela fait, il peut enfin poser la question qui le tenaillait depuis le début: «Puisque nous continuons notre promenade, pourriez-vous me dire, vous qui connaissez tous ceux qui fréquentent ici, quel est ce personnage sec, long et mélancolique qui s'est assis, qui n'a pas dit un mot, et qu'on a laissé seul dans le salon lorsque le reste de la compagnie s'est dispersé?» (MC, 550) Ce rapport de subordination du dialogue à un élément extérieur est particulièrement bien signifié par l'utilisation de la conjonction «puisque» qui précède la question. Ce faisant, cet interlocuteur se place en position de récepteur: il ne veut pas conter, mais aimerait bien qu'on lui conte l'histoire de cet homme qui a attiré son attention. C'est un auditeur curieux, qui veut savoir ce que l'autre, lui, connaît.

Les rôles de conteur et d'auditeur, annoncés dans le préambule de *Ceci n'est pas un conte*, sont alors mieux saisis par le lecteur. Il ne faudrait cependant pas en conclure que les interlocuteurs acquièrent dès lors une personnalité propre: ils ne demeurent, pour le lecteur, que des voix sans – ou presque – de traits individuels. Dans ce contexte, on se pose trois questions. D'abord, peut-on considérer que ce sont les mêmes interlocuteurs dans *Ceci n'est pas un conte* et dans *Madame de la Carlière*? Si l'on se fie à l'unité du triptyque dont ces deux contes font partie avec le *Supplément au Voyage de Bougainville*, on pourrait supposer que oui, sans toutefois prétendre pouvoir le prouver avec certitude<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Dans son introduction à son édition critique des *Quatre contes*, Jacques Proust émettait les mêmes réserves: «Ce personnage [le "lecteur"] – si du moins c'est encore à lui que s'adresse *M<sup>me</sup> de la Carlière* – ne reconnaît pas d'abord Desroches dans le salon où il le rencontre, mais il est très vite au fait de son passé fantasque» («Introduction» dans *Quatre contes*, Genève, Droz, coll. «Textes littéraires français», 1964, p. LIII).

Ensuite, par voie de conséquence, est-ce toujours l'interlocuteur «A» de *Ceci n'est pas un conte* qui raconte dans *Madame de la Carlière*? Cette question pourrait paraître spéculative, si ce n'était du rapport de force entre les deux interlocuteurs, de cette confrontation pour la prise en charge de la parole que nous discuterons un peu plus loin. La rareté des traits individuels, on le répète, que provoque l'utilisation presque unique du dialogue en style direct rend impossible toute réponse définitive à cette question. Ce n'est que selon le *ton* des discours que l'on peut observer une certaine cohérence entre les interlocuteurs de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière*: dans les deux contes, l'un est caractérisé par son ton railleur, alors que l'autre est beaucoup plus bougon, «[a] de l'humeur», comme «à [son] ordinaire» (CC, 522). Cette différence est relativement bien résumée par cette formule de *Madame de la Carlière*: «Que voulez-vous! vous êtes triste et je suis gai» (MC, 553). Cela nous amène à croire, sous toute réserve, que le «A» conteur, dans *Ceci n'est pas un conte*, est l'auditeur dans *Madame de la Carlière*<sup>40</sup>. Cette fragilité dans l'identification des interlocuteurs du dialogue rappelle, encore une fois, que la problématique de la prise en charge de la parole demeure particulièrement importante dans les contes, parce que, dans les deux cas, la parole y circule avec une très grande liberté sans qu'elle soit explicitement assumée, en dernière instance, par un narrateur déterminé. Si l'on accepte, à la lumière des études de Benveniste, que dans le récit personne ne parle, c'est-à-dire que les faits passés y sont présentés «sans aucune intervention du locuteur<sup>41</sup>», on assisterait à un étrange paradoxe: alors qu'ils ne sont que discours, au sens étendu d'«énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le

---

<sup>40</sup> Pour les fins de l'analyse, on dira donc dorénavant, sous toute réserve, répétons-le, que, dans *Ceci n'est pas un conte*, «A» est conteur et «B», auditeur, et, dans *Madame de la Carlière*, que «B» est conteur et «A», auditeur.

<sup>41</sup> Émile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français» dans *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 7, 1966, p. 239. Voir aussi Gérard Genette, «Frontières du récit», *Communications*, n° 8 (1966), p. 152-164.

premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière<sup>2</sup>», ces contes seraient de purs récits, car le narrateur y est effacé, voire absent.

Cela nous amène enfin à la troisième question – la plus importante – que posent la rareté des traits individuels des interlocuteurs et le fait qu'ils soient caractérisés presque uniquement par leur statut de conteur et d'auditeur: quels rapports ceux-ci entretiennent-ils avec le «je» auctorial du premier niveau de dialogue? À ce titre, l'unique segment narratif qui n'est pas sous forme de dialogue, dans *Ceci n'est pas un conte*, est particulièrement significatif:

Ici, un peu par malice, je toussai, je crachai, je pris mon mouchoir, je me mouchai, j'ouvris ma tabatière, je pris une prise de tabac, et j'entendais mon homme qui disait entre ses dents: Si l'histoire est courte, les préliminaires sont longs. Il me prit envie d'appeler un domestique sous prétexte de quelque commission; mais je n'en fis rien et je dis (CC, 523).

Alors que le dialogue-cadre, compte tenu qu'il est écrit entièrement au présent, laissait croire que le conte était en train de se faire, ce segment narratif écrit à l'imparfait et au passé simple révèle que le dialogue des contes n'est en fait qu'*une parole rapportée*. On se gardera bien pour l'instant, même si cette hypothèse est plausible, et contrairement à William F. Edmiston<sup>3</sup>, de dire avec certitude que le «je» de ce segment narratif est le même «je» que celui du niveau de dialogue épistolaire, notamment parce qu'il s'agit d'une parole rapportée, et que, par le fait même, il y a risque que ce ne soit pas la sienne. Tout au plus, on peut être certain que le «je», ici, est «A».

Le fait qu'il s'agisse d'une parole au passé a d'importantes conséquences. D'une part, le «je» du premier niveau de dialogue ne fait pas un conte, il *répète* – le plus

<sup>2</sup> Émile Benveniste, *loc. cit.*, p. 242.

<sup>3</sup> «The use of first-person narrative [...] reveals that the author and the narrator are one and the same[...]. The author *is* a character, for he has revealed himself to be A» (*loc. cit.*, p. 63).

fidèlement possible, comme en fait foi l'utilisation du discours direct –, par un procédé proche du psittacisme, un conte que «A» a déjà fait à «B»; en substance, il fait le conte *écrit* d'un conte qui a été fait *oralement* auparavant et auquel il a intégré les réactions d'un premier auditeur. Le «je» auctorial ne «commence» (CC, 521) pas un récit, mais le *recommence*. De cette façon, ce ne sont pas seulement les différentes historiettes des deux contes qui sont rapportées, mais aussi le récit de leur narration et de leur réception. «A» et «B» sont des personnages à part entière de l'univers fictionnel des textes – et non des interlocuteurs caractérisés uniquement par leur statut de conteur et d'auditeur –, ils ont une histoire, un passé. On comprend alors pourquoi «B», dans *Ceci n'est pas un conte*, tout comme «A», dans *Madame de la Carlière*, connaissent déjà, dans l'ensemble, les histoires et les personnages qui leur sont présentés<sup>4</sup>. Conséquemment, contrairement à ce qu'affirme Jean Renaud, et en dépit de ce que dit le préambule, «B» n'a pas été «inventé<sup>5</sup>», n'a pas été «inséré» (CC, 521) uniquement pour mimer le dialogue entre l'auteur et son lecteur. Si on peut se permettre cette tautologie, «B» joue d'abord, contrairement à ce qu'affirme le préambule, le rôle de «B», et non pas celui du lecteur absent<sup>6</sup>. «B» *a fait* le rôle du lecteur, c'est maintenant au «vous» de le faire au moment où il lit.

D'autre part, cette parole passée, présentée comme si elle était au présent, fait en sorte que, même si le «je» auctorial du niveau de dialogue épistolaire ne fait que rapporter la parole de «A», se posant par là comme témoin, c'est de cette unique façon qu'il raconte, se posant aussi comme narrateur à part entière. Plus précisément, il ne raconte pas lui-

---

<sup>4</sup> On verra plus loin les différentes conséquences de cette connaissance sur la construction des contes.

<sup>5</sup> Jean Renaud, «Diderot et le parler d'amour. Lecture du triptyque *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière*, Supplément au voyage de Bougainville» dans Elizabeth de Fontenay et Jacques Proust (édit.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-La-Salle du 11 au 21 juillet 1983, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 217-232.

<sup>6</sup> Cela ne signifie pas qu'il n'y aucune relation entre «B» et le lecteur. Seulement, «B» ne se présente pas comme un lecteur *virtuel*, à l'exemple de *Jacques le fataliste*, mais comme un lecteur *passé*.

même, mais *montre* un raconter qu'il prend en charge, auquel il s'identifie. Cela a pour conséquence que la relation entre le «je» conteur et le «vous» lecteur du premier niveau de dialogue fonctionne comme relation mimétique, *dans l'écrit*, de la relation *orale* entre «A» et «B» du dialogue-cadre<sup>7</sup>. Comme l'a fait remarquer Marie-Hélène Lapointe, «Diderot mélange – à dessein – les deux paradigmes de l'oral et de l'écrit, démontrant qu'il est conscient du fait que, par ces interventions, le lecteur participe à l'élaboration du sens du récit<sup>8</sup>.» On verra cependant plus loin les limites de cette confusion, dans la mesure où l'écrit n'implique pas les mêmes rapports de force que l'oral. En somme, pour paraphraser le préambule, on serait tenté de dire que le «je» n'a pas seulement introduit «un personnage qui [fait] à peu près le rôle du lecteur» (CC, 521), mais aussi, parallèlement, «un personnage qui [fait] à peu près celui du conteur», qui agit comme son mandataire.

Pourquoi se poser à la fois comme simple témoin d'une parole et comme narrateur? La réponse n'est pas simple. Par «recherche d'expressivité», d'une part, c'est-à-dire par désir de mise en scène de la parole du conteur, parce que «Diderot conteur se souvient qu'il est aussi homme de théâtre<sup>9</sup>», comme le croit Jean Ehrard. D'autre part, on peut le supposer, en raison d'un souci de fidélité, par volonté de raconter de la *même façon* au lecteur les historiettes qui ont été contées à «A» et à «B». En déléguant son rôle de conteur à un mandataire – que celui-ci soit une représentation de lui-même ou non –, il se déresponsabilise de la «vérité» de son récit. C'est une façon de dire, naïvement, que «le

---

<sup>7</sup> Voir Virginia E. Swain: «Furthermore, the stories themselves follow a pattern which is meant to be applied to the narrator's relation with his intra- and extratextual readers alike» («Conventionnal Wisdom and Conventionnal Acts. The Narrative Contract in Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, n° 1 (automne 1983), p. 15).

<sup>8</sup> Marie-Hélène Lapointe, «Le lecteur explicite chez I. Calvino, D. Diderot et R. Jean», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de littérature comparée, 1992, p. 11.

<sup>9</sup> Jean Ehrard, «Diderot conteur (2): l'art de déplacer la question» dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle: fiction, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1997, p. 165-166.

récit qu'on va lire [...] n'est pas un conte» (CC, 521), puisque que ce n'est pas moi qui l'ai inventé<sup>30</sup>.

Un dernier mot. Si on peut avancer que «A» et «B» représentent, au passé, les doubles du «je» et du «vous» du niveau de dialogue épistolaire, l'on notera que le dialogue-cadre ne sert pas uniquement à narrer les historiettes, mais aussi à les discuter, à évaluer leur portée morale. En ce sens, «A» et «B» ne sont pas que des conteurs et des auditeurs, mais aussi des censeurs. Ce faisant, on le verra plus loin, il s'établit un rapport de force entre eux, une confrontation dans le but de faire leur le récit.

### *Niveau III: le dialogue dramatique*

Le troisième niveau de dialogue, qui concerne la parole des personnages des historiettes de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière*, sera désigné comme *dramatique*, parce que ces dialogues sont, dans la plupart des cas, des moments charnières des récits, des «scènes<sup>31</sup>» où le personnage-narrateur laisse ses personnages s'exprimer pour les peindre et pour accentuer l'intensité dramatique<sup>32</sup>. Il ne s'agit plus seulement de narrer, mais aussi de représenter – dans le sens théâtral du terme – une voix, de la rendre vivante.

<sup>30</sup> Se déresponsabiliser de la vérité de son récit est un procédé fréquent dans les écrits de fiction de Diderot. Dans *Les Deux amis de Bourbonne*, par exemple, la suite du récit de Félix n'est qu'une version reproduite du récit du subdélégué Aubert, «qui est un bon homme, bien rond, [...] sur la vérité duquel vous pouvez compter» (DAB, 444). Faire cautionner la vérité de son récit par un tiers renvoie à la notion d'autorité dans le discours que nous discuterons plus loin.

<sup>31</sup> On retrouve souvent le terme dans les contes pour qualifier les dialogues. Voir CC, 539, 541 et MC, 559, 565; voir aussi, dans le même ordre d'idées, le terme «spectacle» (MC, 557, 564).

<sup>32</sup> Signalons à ce propos les réflexions de Angus Martin sur le parallélisme que posait Marmontel entre le théâtre et le conte: «Dans ses écrits théoriques, Marmontel revient sur ce parallélisme entre le théâtre et le conte, en affirmant que celui-ci est au roman ce que la comédie est à la tragédie. L'analogie ne semble pas être dénuée de valeur, sur le plan pratique, pour ce qui est de la dramaturgie de l'époque: d'une part, l'emploi de passages dialogués dans les contes, ainsi que la fréquente construction par "scènes", et d'autre part, les très nombreuses adaptations dramatiques de ces contes indiquent assez un certain terrain d'entente indéniable entre les deux genres» («Présentation» dans *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1456, 1981, p. 32).

«Ainsi, affirme Jean Ehrard, laisse-t-il [Diderot] au lecteur, en appelant sa participation affective, sa pleine liberté de jugement<sup>53</sup>.»

Les dialogues des personnages sont le plus souvent écrits en discours direct, et les interlocuteurs sont rarement nommés. Seule la première réplique, pour atténuer la confusion avec les dialogues du deuxième niveau, contient un verbe déclaratif, comme dans cet exemple tiré de *Ceci n'est pas un conte*, où «A» rapporte une conversation entre Tanié et M<sup>me</sup> Reymer: «Le moment de son départ est venu; il va prendre congé de Madame Reymer. Mon amie, lui dit-il, je ne saurais abuser plus longtemps de votre tendresse. J'ai pris mon parti, 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» (CC, 524). Ce faisant, le dialogue acquiert une dimension théâtrale, un rythme rapide<sup>54</sup>, car il est rapporté par le personnage-narrateur comme s'il était au présent.

Il existe différents rapports entre les personnages-narrateurs du dialogue-cadre et les propos qu'ils rapportent par l'intermédiaire du discours direct. D'abord, «A» et «B» sont des personnages des contes : «A» «fréquentai[t]» la maison de Tanié, «qui était sinon opulente, du moins fort aisée» (CC, 526), il connaissait M<sup>e</sup> de la Chaux et Gardeil, avec qui il partageait «une fureur commune pour l'étude de la langue grecque» (CC, 531); dans

---

<sup>53</sup> Jean Ehrard, *loc. cit.*, p. 166.

<sup>54</sup> On se souvient de ce procédé, proposé par Marmontel dans l'article «Direct» de l'*Encyclopédie*, de retirer les verbes déclaratifs pour éviter d'alourdir le texte: «Il n'est aucun genre de narration où le discours *direct* ne soit en usage, et il y répand une grâce et une force qui n'appartient qu'à lui. Mais dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il seroit aussi avantageux que facile de remédier. C'est la répétition fatigante de ces façons de parler, *lui dis-je, reprit-il, me répondit-elle*, interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, et rendent le style languissant où il devroit être plus animé» (Jean-François Marmontel, cité dans Vivienne Mylne, «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction» dans J. H. Fox, M. H. Waddicor et D. A. Watts (édit.), *Studies in Eighteenth-Century French Literature Presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 174).

*Madame de la Carlière*, «B» était un ami de l'héroïne et il «étai[t] chez sa mère lorsqu'elle y arriva brisée des efforts qu'elle s'était faits» (MC, 566). «A» et «B», dans bien des cas, ont été des témoins directs des dialogues qu'ils rapportent et, particulièrement dans *Ceci n'est pas pas un conte*, ils en ont été des interlocuteurs, comme dans cet exemple:

Je restai seul avec son amie qui ne me laissa pas d'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-t-il de moi?» Je n'en crois rien (CC, 527).

La parole que «A» rapporte ici n'est pas seulement celle des autres, mais la sienne, se faisant ainsi garant de sa fidélité. Auditeur, mais aussi locuteur, il énonce à la fois au présent une parole qui pourrait relever des deuxième et troisième niveau, ce qui entraîne, dans cet exemple, une confusion: le «Je n'en crois rien», en effet, est-il adressé à «B» où à M<sup>me</sup> Reymer? Dans un cas, il s'agirait d'un présent historique, qui rappelle la conversation au passé avec M<sup>me</sup> Reymer; dans l'autre, il s'agirait du «présent» (on se souvient qu'il s'agit d'une parole rapportée) de la conversation entre «A» et «B». On sait bien qui parle, mais plus à qui.

Dans *Ceci n'est pas un conte*, «A» rapporte aussi, directement, des paroles que son auditeur, «B», a déjà prononcées en sa présence. Alors que ce dernier est surpris de constater que M<sup>e</sup> de la Chaux a pu être séduite par Gardeil, «un petit homme, bourru, taciturne et caustique, le visage sec, le teint basané, en tout une figure mince et chétive» (CC. 532), «A» lui rappelle qu'il a lui aussi été amoureux d'une femme presque sans charme:

Je vous disais: Elle est donc bien belle, et vous me répondiez tristement:

Non. Elle a donc bien de l'esprit? C'est une sotte. Ce sont donc ses talents qui vous entraînent?. Elle n'en a qu'un. Et ce rare, ce sublime talent? C'est de me rendre plus heureux entre ses bras que je ne le fus jamais entre les bras d'aucune autre femme (CC, 532).

Si les paroles de «B» ne sont pas directement inscrites dans le récit de M<sup>e</sup> de la Chaux et de Gardeil, le parallélisme de son récit avec celui des personnages du conte que ces paroles illustrent nous amène à croire qu'elles auraient très bien pu être prononcées par M<sup>e</sup> de la Chaux elle-même: le dialogue sert d'illustration et dénote, encore une fois, que «B» fait partie du monde fictionnel au même titre que «A» et les autres personnages. «A» a été témoin des propos de «B», il les prend en charge et il les représente; ainsi, «B» devient le propre témoin de ses paroles, desquelles il assure la fidélité: «L'avez-vous dit ou non? – *Je l'ai dit, et même à présent je ne sais pas pourquoi je ne l'ai pas fait*» (CC, 532-533).

Enfin, il demeure difficile, dans certains cas, de savoir si le personnage-narrateur a été témoin direct des propos qu'il rapporte, et ce, particulièrement dans *Madame de la Carlière*: le lien qu'entretient «B» avec les événements qu'il raconte sont plutôt ambigus, parce qu'il ne décrit que rarement son implication dans ceux-ci et qu'il ne rapporte presque jamais – contrairement à «A» dans *Ceci n'est pas un conte* – sa propre parole, qui se confond alors avec celle du «jugement public». On sait, par exemple, qu'il faisait partie de ce «cercle nombreux, composé des deux familles et d'un certain nombre d'amis» (MC, 555) qui a été témoin du long discours de M<sup>me</sup> de la Carlière à Desroches qui précède leur mariage. Tout comme les autres, il a été conquis, touché par cette scène où «toutes les femmes sentaient comme M<sup>me</sup> de la Carlière, tous les hommes comme le chevalier» (MC, 557): «*Nous jouissions de ce bonheur qui nous assimilait*» (MC, 558. C'est nous qui soulignons.). Dans d'autres cas, cependant, qu'il ait été auditeur ou non des paroles qu'il rapporte ne peut être qu'objet de conjectures: était-il là lorsque M<sup>me</sup> de la Carlière annonce à son mari son «projet [...] de rassembler les deux familles» (MC, 563) et leurs amis? Si on

peut supposer que «B» était présent lors du discours de rupture de M<sup>me</sup> de la Carlière qu'il rapporte, puisque, on l'a vu, il fait partie du cercle d'amis du couple qui est présent lors de cette scène, il demeure étrange de constater un peu plus loin qu'«[il] étai[t] chez sa mère [celle de M<sup>me</sup> de la Carlière] lorsqu'elle arriva brisée des efforts qu'elle s'était faits» (MC, 566). S'il n'était pas présent, de qui a-t-il appris ce discours? Il ne s'agit pas, ici, de questionner la vraisemblance du texte de Diderot, mais bien de noter que «B», peu importe qu'il en ait été témoin ou non, rapporte les propos presque toujours de la même façon, cachant ainsi, sous le couvert du mimétisme du discours direct, une évidente mainmise sur les propos qu'il rapporte. S'il n'a pas été témoin de ce discours, c'est qu'il le rapporte de quelqu'un d'autre – peu importe qui – ou bien qu'il fait preuve d'omniscience: la multiplication des locuteurs crée une fictionnalisation du discours, alors que «B» le présente comme mimétique<sup>5</sup>.

Une attention particulière mérite d'être portée à la parole rapportée de «cette vilaine bête, [de ces] cent mille mauvaises têtes et [d']autant de mauvaises langues» (MC, 574) qu'est le jugement public dans *Madame de la Carlière*. Est-ce parce que cette instance d'énonciation à la troisième personne (tout comme dans le premier niveau de dialogue, le «on» est souvent utilisé pour désigner une masse de locuteurs) est lourde d'indétermination qu'elle est pratiquement la seule à être rapportée, par moments, par l'intermédiaire du discours indirect ou du discours indirect libre<sup>6</sup>? Cela est plausible si l'on

---

<sup>5</sup> Certes, le fait que «B» n'ait probablement pas été là lors de ce discours de rupture n'est pas étranger au fait qu'il le représente comme plus ou moins fidèle: «Ce fut alors que M<sup>me</sup> de la Carlière se leva, et s'adressant à la compagnie, dit ce qui suit ou l'équivalent» (MC, 564). On l'a dit plus tôt, ce rapport d'équivalence fait en sorte que la présence narrative est accentuée, comme dans le discours indirect. Cependant, en affirmant «l'équivalence» de son discours, «B» se porte garant de son authenticité.

<sup>6</sup> Évidemment, ces propos rapportés par l'intermédiaire de ces styles de discours ne sont pas des propos du niveau III de dialogue; il demeure cependant pertinent de s'interroger sur la raison pour laquelle ils ne sont pas rapportés en style direct. Pour des exemples de discours indirects, voir MC, 559, 562, 564, 565, 567, 568, 571, 572; pour le discours indirect libre, voir MC, 568.

considère qu'on ne retrouve pas, à quelques exceptions près, ces types de discours pour rapporter la parole des personnages dans les contes qui nous occupent, et que leurs rares occurrences concernent surtout la parole du jugement public dans *Madame de la Carlière*, mais aussi, à une occasion, dans *Ceci n'est pas un conte*<sup>7</sup>.

Il est néanmoins important de signaler que les propos du jugement public sont le plus souvent rapportés, tout comme dans le cas des propos des personnages, par l'intermédiaire du discours direct. Dans bien des cas – procédé singulier parmi les œuvres narratives du XVIII<sup>e</sup> siècle –, ces propos ne sont pas seulement rapportés, mais mis sous forme de dialogue, comme si des instances d'énonciations indéterminées se répondaient entre elles:

L'accident qu'on redoutait d'un changement de lait arriva: de jour en jour l'enfant dépérit et mourut. Ce fut alors qu'on dit: Savez-vous? cette pauvre M<sup>me</sup> de la Carlière a perdu son enfant... Elle doit en être inconsolable... Qu'appellez-vous inconsolable? c'est un chagrin qui ne se conçoit pas. Je l'ai vue, cela fait pitié! on n'y tient pas... Et Desroches?... Ne me parlez pas des hommes, ce sont des tigres. Si cette femme lui était un peu chère, est-ce qu'il n'aurait pas accouru? est-ce qu'il ne l'obséderait pas dans les rues, dans les églises, à sa porte? C'est qu'on se fait ouvrir la porte quand on le veut bien; c'est qu'on y reste, qu'on y couche, qu'on y meurt... (MC, 569-570).

le point important n'est pas de savoir, mais de parler. On parlait donc: L'enfant est mort; qui sait si ce n'aurait pas été un monstre comme son père?... La mère se meurt... Et le mari, que fait-il pendant ce temps-là?... Belle question!... Le jour il court la forêt à la suite de ses chiens, et il passe la nuit à crapuler avec des espèces comme lui (MC, 570)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> «Il y a des gens dans le monde qui vous diraient que c'est un sot» (CC, 529). On utilise le terme «jugement public» pour désigner tout locuteur qui n'est pas singulier, comme dans cet exemple: «Ses amis de libertinage qui avaient entendu parler de la scène précédente et qui en avaient plaisanté, disaient que c'était réellement le prêtre qui portait malheur et que M<sup>me</sup> de la Carlière avait découvert, au bout de deux mille ans, le secret d'esquiver la malédiction du sacrement» (MC, 559). Ici, on ne peut entendre qu'un *groupe* de locuteurs – un peu plus déterminé, il vrai, mais tout de même général –, et non un locuteur unique repérable.

<sup>8</sup> Pour d'autres exemples de ces dialogues du jugement public, voir MC, 568, 569.

Dès *Les Bijoux indiscret*, en 1748, on trouve quelques exemples similaires de ces dialogues dont les locuteurs sont indifférenciés. Au chapitre troisième du deuxième tome, les voix de certains bijoux, tous désireux de prendre la parole en même temps, se succèdent rapidement, ce qui crée un dialogue comique caractérisé par une cacophonie où les différents locuteurs se confondent:

Les bijoux de Zirphile et Zulica, qui avaient la même cause à défendre, parlèrent tous deux en même temps, mais avec tant de rapidité, qu'on eut toutes les peines du monde à rendre à chacun ce qui lui appartenait. «Des faveurs! s'écriait l'un. – À Patte-de-velours! disait l'autre. – Passe pour Zinzim... – Cerbelon... – Bénengel... – Agarias... – L'esclave français Riqueli... – Le jeune Éthiopien Thézaca... – Mais pour le fade Patte-de-velours... – L'insolent Fadaès... – J'en jure par Brama... – J'en atteste la grande pagode et le génie Cucufa... – Je ne les connais point... – Je n'ai jamais rien eu à démêler avec eux...»<sup>9</sup>

Il est important de souligner la rupture avec le roman traditionnel qu'on observe dans le conte: alors que le dialogue dans *Les Bijoux indiscrets* est repérable dans le temps narratif et que «l'auteur africain» en a été témoin – procédé somme toute classique –, les dialogues du jugement public dans *Madame de la Carlière* sont constitués de scènes intemporelles dont «B» n'a pas nécessairement été témoin. On peut certes croire qu'il a entendu à droite et à gauche ces propos qu'il rapporte, mais il en fait une «recoupe» – terme est de Diderot<sup>10</sup> – pour créer de toutes pièces des dialogues dont les anadiploses – «Elle doit en être inconsolable... Qu'appellez-vous inconsolable? c'est un chagrin qui ne se conçoit pas» – font croire à un véritable échange<sup>11</sup>. Pourquoi une telle recoupe? Dans un récit où ces propos permettent, comme l'affirme Christiane Frémont, d'«[ouvrir] une

<sup>9</sup> Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>10</sup> Cité dans Bernard Waisbord, *loc. cit.*, p. 170.

<sup>11</sup> Bernard Dupriez souligne, à propos de l'anadiplose, qu'elle «introduit (par le biais lexical) les répliques en conversation» (*op. cit.*, p. 44).

dynamique de recherche des coupables, [où] le conte trouve [...] son moteur<sup>6</sup>», cette recoupe sert à *représenter*, dans toute sa force et son intensité dramatique, et à *dénoncer* plus vigoureusement l'inconséquence de ce «tumulte délicieux» (MC, 558), de ce «déchaînement», de ce «déraisonnement aussi général qu'inconcevable» (MC, 570) qu'est le jugement public. «B», en rapportant ces propos sous forme de dialogue, les incarne, leur donne une unité dans le temps et une vie qu'ils n'auraient pas s'ils demeuraient éparpillés. La fidélité du discours est occultée au profit de considérations esthétiques et critiques. Qui parle précisément, à cet endroit, n'est pas particulièrement important; ce qui l'est, c'est de voir en quoi les énoncés de ces différents locuteurs forment des «échos» (MC, 551) dramatiques entre eux qui sont des métaphores de l'absurdité.

Cette volonté de représentation de la parole peut être considérée comme une caractéristique générale des dialogues de niveau III. On délègue la parole aux personnages non pas simplement pour les peindre, mais surtout pour les incarner, les faire jouer. Les dialogues dramatiques sont souvent précédés d'une narration qui indique précisément l'état d'esprit des personnages, leur gestuelle, comme dans l'exemple suivant:

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 dernier mot. Puis elle poussait un cri aigu, ses paupières s'abaissaient, et l'évanouissement reprenait (CC, 538).

La parole, ici, permet de redoubler le pathétique de cette scène: «Ainsi porteur d'images, affirme Jean Ehrard, le récit débouche sur un dialogue tendu, lui-même riche de notations scéniques [...]»<sup>6</sup>.» Peut-on croire que les personnages-narrateurs simulent, au sens théâtral du terme, ces émotions, cette gestuelle, pendant qu'ils rapportent les dialogues, ce qui

---

<sup>6</sup> Christiane Frémont, «Diderot: les contes de la culpabilité», *Stanford French Review*, vol. 12, n<sup>os</sup> 2-3 (automne-hiver 1988), p. 252.

<sup>6</sup> Jean Ehrard, *loc. cit.*, p. 166.

ferait en sorte que, non seulement ils délégueraient l'énonciation à leurs personnages, mais en outre qu'ils reproduiraient les circonstances de leur énonciation? Autrement dit, est-ce que l'énonciation serait soumise à une forme de double mimétisme (de la parole, des gestes)? Le texte est presque toujours muet à ce sujet. Cependant on lit quelques indications, dans *Ceci n'est pas un conte*, qui nous permettent de repérer cette interprétation, au sens littéral, de la parole des personnages. Alors que «A» rapporte des paroles de M<sup>me</sup> Reymer, «B» l'interrompt en lui disant: «*Je vous dispense de la pantomime de Madame Reymer; je la vois, je la sais*» (CC, 524), affirmant du même coup que la parole est non seulement répétée, mais jouée ou virtuellement jouée<sup>64</sup>. Dans un autre cas, «A» devient le spectateur de la scène qu'il rapporte et il est alors soumis aux émotions qu'elle provoque:

Elle ne parlait pas, elle ne pouvait parler. Elle me tendait les bras, et en même temps elle poussait des cris. Qu'est-ce qu'il y a, lui dis-je? Est-ce qu'il est mort? «C'est pis: il ne m'aime plus, il m'abandonne.» – *Allez donc* – Je ne saurais. Je la vois, je l'entends, et mes yeux se remplissent de pleurs (CC, 535).

La parole des personnages est, en un mot, *vivante*, et la suppression des verbes déclaratifs des dialogues contribue à la rendre présente, comme si elle n'était pas véritablement rapportée. La présence narrative est atténuée, compte tenu que cette délégation de la parole aux personnages permet au lecteur de mieux apprécier leur individualité, leur «existence indépendante qui les rend beaucoup plus vivants que ne le seraient de simples

---

<sup>64</sup> Selon William F. Edmiston, le fait que cette remarque soit faite par «B» dénote une volonté chez l'auteur d'éviter une intervention narrative directe, ce qui révélerait sa présence: «It is more effective for the listener to observe and comment upon his interlocutor's gestures and emotions, for such a technique avoids the necessity of direct authorial intervention. Direct intervention belies the existence of a story-teller, and Diderot wants to convince us that this is not a story in the fictional sens. He therefore abdicates all description of himself to the listener» (*op. cit.*, p. 70). L'idée nous semble intéressante, mais, comme on le verra dans le prochain exemple, elle ne s'applique pas à l'ensemble des réactions de «A».

porte-parole de l'auteur<sup>6</sup>», comme le disait Ronald Grimsley. Même si les propos des personnages sont rapportés, ils ont tout de même, indirectement, une indépendance; c'est pourquoi on peut affirmer que «A» et «B» sont réduits à l'état de spectateurs de la parole.

Une telle volonté de mise en scène n'est pas étrangère au fait que ces dialogues sont souvent des moments charnières des différentes historiettes des contes, ou, en d'autres termes, des «métarécits<sup>6</sup>». On constate en effet que ces dialogues dramatiques constituent approximativement plus de la moitié des textes. À l'instar des contes dialogués de Crébillon fils – particulièrement dans *La Nuit et le moment* ou *Le Hasard au coin du feu* –, les dialogues sont des événements du récit, ce qui rend la frontière entre récit d'événements et récit de paroles confuse. Cela revient à dire qu'ils permettent, dans la plupart des cas, de raconter les récits, d'informer le lecteur des moments les plus significatifs; déléguer la parole, en ce sens, sert aussi à déléguer la narration.

Dans *Ceci n'est pas un conte*, par exemple, Tanié ne sait pas s'il devrait accepter d'aller aider M. de Maurepas à établir une maison de commerce dans les pays du Nord, puisqu'«il [est] si content, si heureux à côté de sa belle amie» (CC, 527) et qu'il ne sent pas qu'un pécule plus important pourrait «ajouter à son bonheur» (CC, 527). Cependant, comme l'indique «A», «il fallait se déterminer, il fallait s'ouvrir à Madame Reymer» (CC, 527). Si «A» nous apprend succinctement que Tanié s'est engagé, c'est le dialogue qui permet au lecteur de connaître plus précisément la décision de Tanié. Du même coup, c'est de cette manière que M<sup>me</sup> Reymer en est informée:

---

<sup>6</sup> Ronald Grimsley, «L'ambiguïté dans l'œuvre romanesque de Diderot», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 225-226.

<sup>6</sup> Le terme est de Gérard Genette (cité dans Vivienne Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par Françoise Tilkin, Paris, Universitas, 1994, p. 69).

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. Madame, lui dit-il, j'ai vu M. de Maurepas; il a ma parole, je m'en irai, je m'en irai et vous serez satisfaite. Ah, mon ami! Madame Reymer écarte son métier, s'élançe vers Tanié, jette ses bras autour de son cou, l'accable de caresses et de propos doux. Ah, c'est pour cette fois que je vois que je vous suis chère! Tanié lui répondit froidement: Vous voulez être riche (CC, 528).

Dans un deuxième exemple, tiré de l'autre historiette de *Ceci n'est pas un conte*, celle de M<sup>e</sup> de la Chaux et de Gardeil, «A» se fait raconter par M<sup>e</sup> de la Chaux une scène précédente, celle de la rupture. Ce dialogue permet d'en prévoir un autre:

Qu'est-ce qu'il y a, lui dis-je? Est-ce qu'il est mort? «C'est pis: il ne m'aime plus, il m'abandonne.» [...] Il ne vous aime plus! «Non.» Il vous abandonne! «Eh oui. Après tout ce que j'ai fait! Monsieur, ma tête s'embarrasse. Ayez pitié de moi. Ne me quittez pas; surtout ne me quittez pas.» [...] «J'ai une grâce à vous demander, et c'est pour cela que je suis venue. Me l'accorderez-vous?» Qu'elle quelle soit. «Écoutez; il vous respecte. [...] Vous lui en imposerez. Donnez-moi le bras, et ne me refusez pas de m'accompagner chez lui. *Je veux lui parler devant vous. Qui sait ce que ma douleur et votre présence pourront faire sur lui? Vous m'accompagnerez?*» Très volontiers (CC, 535-536. Nos italiques.).

Enfin, dans un dernier exemple, tiré de *Madame de la Carlière*, l'utilisation du dialogue dramatique sert non seulement à illustrer la solennité et le pathétique des scènes, mais aussi – surtout – à deviner la suite, voire la fin du récit. Le dialogue est alors récit prédictif<sup>67</sup>. Lors du discours de M<sup>me</sup> de la Carlière qui précède son mariage avec Desroches, devant une assemblée composée des familles et des amis du couple, celle-ci énumère toutes les conséquences d'une infidélité de son futur époux:

Monsieur Desroches, approchez, voilà ma main, donnez-moi la vôtre, et jurez-moi une fidélité, une tendresse éternelles. Attestez-en les hommes qui nous entourent: permettez que s'il arrive que vous me donniez quelques sujets légitimes de me plaindre, je vous dénonce à ce tribunal et vous livre à

<sup>67</sup> À ce propos, voir Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 723.

son indignation: consentez qu'ils se rassemblent à ma voix et qu'ils vous appellent traître, ingrat, perfide, homme faux, homme méchant. Ce sont mes amis et les vôtres: consentez qu'au moment où je vous perdrais, il ne vous en reste aucun (MC, 558)<sup>6</sup>.

Ce discours solennel fait figure de prédiction (si Desroches est infidèle, alors ce récit possible se réalisera), voire de prophétie dans un monde fictionnel – dans le monde réel, serait-on tenté d'ajouter – où l'inconstance guette à tout moment les hommes et les femmes<sup>6</sup> (ce récit est inévitable). Il annonce non seulement une scène prochaine – «s'il arrive que vous me donniez quelques sujets légitimes de me plaindre, je vous dénonce à ce tribunal» –, qui pourrait à juste titre être considérée comme le nœud du récit, mais en outre la somme des propos du jugement public, propos qui sont, on l'a dit, au cœur même de la dynamique du conte. L'utilisation de ce métarécit dans le dialogue a alors l'avantage de créer une tension narrative: quand cela arrivera-t-il? À la fois parole passée et anticipation du récit, ce dialogue «implique donc une sorte de paradoxe narratif, puisque le fait même de raconter l'avenir implique qu'il soit traité comme s'il était déjà advenu<sup>7</sup>».

Dialogues presque toujours rapportés par l'intermédiaire du style direct – peu importe qu'on en ait été témoin ou non –, sans la présence de verbes déclaratifs, sauf pour atténuer la confusion entre les niveaux de dialogue, dans la volonté de représenter par mimétisme la parole, de lui donner une vie quasi indépendante, les dialogues dramatiques sont au cœur des historiettes des contes: leur diégèse est principalement constituée de ces scènes qui s'enchaînent relativement rapidement dans l'économie du texte. Qui parle à ce

---

<sup>6</sup> Soulignons le terme «tribunal» qui renvoie à cette idée de «scène» qu'on retrouve souvent dans les dialogues de ce niveau.

<sup>6</sup> Particulièrement si l'on tient compte de l'inconstance de Desroches qui est exemplaire et maintes fois illustrée dans le récit: «Ce Desroches qui devenu possesseur d'une fortune immense à la mort d'un père avare, s'est fait un nom par sa dissipation, ses galanteries et la diversité de ses états? – Lui-même» (MC, 550).

<sup>7</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 724.

niveau? Les personnages, bien sûr, mais aussi «A» et «B» qui rapportent ces paroles et le «je» du premier niveau de dialogue qui rapporte «A» et «B». Cependant, à l'instar du dialogue-cadre, le dialogue dramatique est caractérisé par un procédé d'effacement, de déresponsabilisation devant la parole des autres. «A» et «B», on l'a vu, n'ont que peu de traits individuels – même s'ils ont un passé, une histoire – et ils sont plus spectateurs que narrateurs. Comme l'indique Lucette Pérol, «bien loin que ce soient eux qui donnent naissance au conte, comme il semblerait au premier abord, ils reçoivent de lui leur existence<sup>7</sup>».

#### *Niveau IV: les propos rapportés par les personnages*

Enfin, il faut dire un mot du quatrième niveau de dialogue, qu'on n'observe, en fait, qu'à une seule reprise dans les deux contes. Dans *Ceci n'est pas un conte*, lors de la scène de rupture où «A», Gardeil et M<sup>e</sup> de la Chaux sont rassemblés et où cette dernière cherche à faire des premiers les spectateurs de l'ingratitude de son ancien amant, elle rapporte certains propos de Gardeil: «Il arrivait le matin avec ses rouleaux de parchemin. M. d'Hérouville, me disait-il, est très pressé de savoir ce qu'il y a là-dedans, il faudrait que cette besogne fût faite demain, et elle l'était» (CC, 540).

Évidemment, cette unique occurrence de ce quatrième niveau de dialogue n'est pas suffisamment significative pour en tirer des interprétations importantes. Cependant, le simple fait qu'on remarque un nouvel enchâssement de la parole est emblématique, encore une fois, de la volonté, chez Diderot, de faire parler ses personnages, de les faire prendre vie par l'intermédiaire d'un discours propre, et non simplement par une narration. Le lecteur reste un lecteur, mais d'une parole qu'il «entend».

---

<sup>7</sup> Lucette Pérol, «Quand un récit s'intitule *Ceci n'est pas un conte* (Diderot)» dans *Frontières du conte*, sous la direction de François Marotin, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 98.

*Les ruptures des niveaux de dialogue*

La multiplicité des niveaux de dialogue, le plus souvent rapporté en discours direct, sans verbe déclaratif, entraîne des ruptures qui provoquent une confusion des interlocuteurs. Ces ruptures se situent entre les niveaux II (dialogue-cadre) et III (dialogue dramatique). Dans bien des cas, il s'agit d'interruptions du personnage-auditeur dans les scènes rapportées par le personnage-narrateur. Dans le premier dialogue dramatique de *Ceci n'est pas un conte*, la scène du départ de Tanié pour les Îles est ponctuée d'interventions de «B»:

[A] – Mon amie, lui-dit-il, je ne saurais abuser plus longtemps de votre tendresse. J'ai pris mon parti, 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.

[B] – *Le bon Tanié!*

[A] – «Et que voulez-vous que je devienne?»

[B] – *La traîtresse!*

[A] – Vous êtes environnée de gens qui cherchent à vous plaire. Je vous rends vos promesses [...]. Quelle que soit la contrée de la terre que j'habiterai, il faudra que j'y sois bien malheureux s'il se passe une année sans vous donner des preuves certaines de mon tendre attachement. Ne pleurez pas.

[B] – *Elles pleurent toutes quand elles veulent* (CC, 524).

Comme le formule Jacques Proust, «B», ici, «marque une impatience de bon aloi dans les moments où la tension devient extrême, tel l'enfant au spectacle des marionnettes, où le compère des parades foraines<sup>2</sup>». Plus précisément, la convergence de l'épiphraise et de l'anadiplose dans les interruptions de «B» a pour conséquence qu'elles agissent, indirectement, comme *réponses* aux discours – passés et, par conséquent, figés – des personnages, même si, on en convient, les commentaires de «B» sont adressés à «A» dans la mesure où c'est ce dernier qui est son allocutaire direct. Ce dialogue implicite est proche de celui entre un lecteur et le texte d'un auteur ou de celui entre des spectateurs et la scène qui se déroule sous leurs yeux.

<sup>2</sup>Jacques Proust, *op. cit.*, p. LI.

Souvent, ces réponses de «B», qui servent à distinguer le vrai du faux dans le discours des personnages, constituent des *lectures* de ce qui est dit. Cela est particulièrement vrai dans l'exemple suivant, où l'interruption de «B» agit comme démystification (le contraste des temps des verbes est à cet égard significatif) de ce que Tanié croit: «Tanié lui répondit froidement: Vous voulez être riche. – *Elle l'était la coquine, dix fois plus qu'elle ne le méritait.* – Et vous le serez. Puisque c'est l'or que vous aimez, il faut aller vous chercher de l'or» (CC, 528). Dans tel autre exemple, tiré de *Madame de la Carlière*, c'est toujours «B», mais cette fois comme personnage-narrateur, qui répond aux propos du jugement public, dans la mesure où la reprise anaphorique du «C'est que» entraîne une confusion des niveaux de dialogue et, par extension, des locuteurs: «C'est qu'on se fait ouvrir une porte quand on le veut bien; c'est qu'on y reste, qu'on y couche, qu'on y meurt... C'est que Desroches n'avait omis aucune de ces choses et qu'on l'ignorait [...]» (MC, 570). Seule la rupture de temps permet au lecteur d'éviter d'être dérouté<sup>3</sup>.

Il ne faudrait pas en conclure que ces différentes ruptures ont une véritable incidence sur l'enchaînement des répliques des personnages, parce que, on l'a mentionné, les dialogues de niveau III sont passés, donc figés, comme l'est un texte écrit par rapport à son lecteur. C'est surtout au niveau de la narration des historiettes dans le dialogue-cadre que les interventions du personnage-auditeur créent des digressions qui font languir le lecteur et qui ont un réel impact sur le déroulement du dialogue et sur la prise en charge de la parole. Or, ces ruptures ne regardent que le dialogue-cadre et elles concernent le rapport de force entre «A» et «B», que nous examinerons plus loin. En outre, ces

---

<sup>3</sup> Dans le même ordre d'idées, on se souviendra du «Et vous concluez de là?» (CC, 521) inaugurant le dialogue-cadre qui se présente comme une réponse au «Et je commence» (CC, 521) qui termine le préambule.

interruptions sont singulièrement moins complexes que dans *Jacques le fataliste*, compte tenu que, contrairement au roman, le dialogue entre le «je» narrateur et le «vous» lecteur supposé ne vient jamais interférer avec les autres niveaux de dialogue. Il n'en demeure pas moins qu'elles contribuent à faire des contes une conversation cacophonique où le lecteur se demande qui parle et à qui: dans un monde fictionnel où «le point important n'est pas de savoir, mais de parler» (MC, 570), chaque parole est susceptible d'entraîner une réaction, voire une réponse, chez son auditeur.

\*\*\*

On le voit, les contes sont le théâtre d'un important épaissement de la parole: le «je» narratorial du niveau de dialogue épistolaire rapporte à un «vous», lecteur supposé, un dialogue entre «A» et «B», lesquels rapportent des conversations entre les personnages des historiettes qui, en dernière instance, rapportent eux-mêmes des propos. Cette importance de l'enchâssement, qu'attestent le nombre de niveaux de dialogue et les dimensions importantes, dans l'économie du récit, des dialogues enchâssés – le dialogue épistolaire n'occupant qu'une place marginale –, n'est pas sans incidence sur l'esthétique générale de Diderot.

En effet, l'enchâssement de la parole met en lumière chez Diderot une propriété essentielle du langage: peu importe qui parle, la parole est toujours adressée à quelqu'un, il n'y a jamais de locuteur sans allocutaire, et ce, même dans l'écrit; lorsqu'on rapporte une parole, c'est parce qu'on parle d'abord soi-même, et si on parle soi-même, on parle aussi à un autre<sup>7</sup>, de sorte que, dans les contes, le dialogue est toujours l'objet d'un autre dialogue ou, en d'autres termes, *un dialogue est toujours dialogue d'un dialogue*. Chaque énoncé d'un «je» parlant – qui n'est possible, on l'a vu, qu'en présence d'un «vous»

---

<sup>7</sup> Même si cet autre est soi-même, comme dans le cas du soliloque.

explicite et parlant – est toujours susceptible d'être rapporté à l'intérieur d'un autre dialogue qui est lui aussi passible d'être rapporté à l'intérieur d'un autre dialogue, sans que cet épaissement puisse avoir de véritable fin.

À ce titre, même si le dialogue épistolaire a bel et bien une fin – nous avons vu plus tôt que le «je» auctorial est celui qui suscite l'échange possible dans les limites du cadre écrit –, il est le prélude à un dialogue infini: «Si je voulais répondre à ces questions, ma réponse ne demeurerait pas sans réplique, et ce serait une dispute à ne finir qu'au jugement dernier» (CC, 546-547). Comme les poupées gigognes, le dialogue est le lieu d'une mise en abyme parce qu'il se répète inlassablement, qu'il est toujours irrésolu et vivant, et chaque niveau de dialogue est en cela emblématique d'un autre dialogue, celui du monde. Tzvetan Todorov disait du récit enchâssé qu'il «est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont qu'une partie infime, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement<sup>5</sup>»: ce postulat est aussi valide si on l'adapte au dialogue diderotien dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*.

#### *La répétition: au cœur de la construction du conte*

Si chaque dialogue est susceptible d'en provoquer un autre par un procédé de répétition («je» rapporte »je» qui rapporte «je» qui rapporte «je»), cette propriété n'est pas seulement soulignée par l'enchâssement des niveaux de dialogue, mais par les historiettes mêmes. Ce qui est raconté, dans les contes, a déjà été maintes fois répété et entendu.

Les contes se construisent sur cette accumulation, parce que les faits qu'on y relate sont relativement peu nombreux. Dans *Ceci n'est pas un conte*, la première historiette est

---

<sup>5</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 40.

courte: «A» raconte l'histoire de Tanié, «un de ces enfants perdus que la dureté des parents qui ont une famille nombreuse chasse de la maison» (CC, 523). Éperdument amoureux de M<sup>me</sup> Reymer, «une Alsacienne belle, mais belle à faire accourir les vieillards et à arrêter tout court les jeunes gens» (CC, 523), il «se [soumet] sans répugnance aux tâches les plus viles, pour soulager la misère de son amie» (CC, 523), allant même jusqu'à la quitter pour passer près de dix ans à Saint-Domingue afin de faire leur fortune. Puis, peu après son retour à Paris dans une maison maintenant «fort aisée» (CC, 526), après avoir inutilement tenté de convaincre son amante, il part pour le Nord, possédé par son amour, afin, cette fois, de combler l'avarice et la rapacité de son amante, une ingrante qui bénéficiait déjà en secret de plus de quinze mille livres de rente en raison des liaisons qu'elle avait entretenues secrètement alors qu'il était à Saint-Domingue. Le pauvre homme, épuisé, meurt d'une fièvre seulement quatre jours après son arrivée à Pétersbourg.

Dans la deuxième historiette, «A» raconte l'histoire de M<sup>e</sup> de la Chaux, née «d'une famille honnête» (CC, 531), qui quitte ses parents, malgré leur désaccord, pour aller vivre avec son amant, Gardeil. Afin d'alléger la tâche de son amant, excédé de fatigue par son travail pour le projet d'«histoire générale de la guerre dans tous les siècles et chez toutes les nations» (CC, 530) de M. d'Hérouville, elle apprend plusieurs langues et traduit maints documents à sa place, et ce, jusqu'à en épuiser ses forces. Un jour, subitement, Gardeil la laisse ingratement, sous prétexte qu'il ne l'aime plus. Après avoir inutilement tenté, avec l'aide de «A», de le raisonner, elle sombre et contracte une «maladie violente» (CC, 541) qui l'afflige longtemps. Pendant cette maladie, un de ses amis, le docteur Le Camus, secrètement épris d'elle, «lui rendit des soins qu'il n'aurait pas eus pour la plus grande dame de France» (CC, 541). M<sup>e</sup> de la Chaux ayant pris du mieux, il lui déclare un jour, pendant un souper, toute l'étendue de sa passion. Malheureusement, elle ne l'aime pas,

mais elle va jusqu'à lui proposer, par gratitude pour tous les soins qu'elle a reçus, de coucher avec lui si cela peut le rendre heureux. Le Camus ne le fait pas, parce que «ces offres n'étaient pas de nature à pouvoir être acceptées par un homme tel que lui» (CC, 543). Elle meurt dans la misère, après avoir «[manqué] deux fois l'occasion de se tirer de la détresse» (CC, 545), c'est-à-dire en refusant à deux reprises – sans qu'on sache pourquoi – d'exercer un chantage auprès de M<sup>me</sup> de Pompadour, à qui elle avait envoyé un petit roman dans lequel, sans qu'elle l'ait voulu, «était parsemé [...] une multitude de traits applicables à la maîtresse du souverain» (CC, 544).

Enfin, dans *Madame de la Carlière*, «B» raconte l'histoire du chevalier Desroches qui, après avoir mené une vie caractérisée par son inconstance et ses «métamorphoses» (MC, 550), tombe éperdument amoureux de M<sup>me</sup> de la Carlière et lui propose le mariage. Cette dernière, marquée par une première union dans laquelle elle eut «[des] complaisances sans bornes pour un vieux mari jaloux» (MC, 553), fait d'abord jurer fidélité à Desroches, lors d'un souper avec la famille et les amis du couple. Elle le prévient que, si son serment était brisé, elle l'exposerait à toute «l'indignation» du «tribunal» (MC, 558) de leurs familles et de leurs amis. Pendant longtemps, Desroches demeure fidèle. Cependant, un jour, dans le but d'aider un ami, il commence à entretenir secrètement une correspondance et une liaison «avec une femme [qu'il avait déjà fréquentée] assez puissante par ses liaisons pour finir cette affaire» (MC, 560). M<sup>me</sup> de la Carlière découvre les lettres et, dans une scène pathétique, tient sa promesse de dénoncer son époux et de le soumettre à l'ostracisme public. Elle se cloître alors chez sa mère et, peu à peu, le jugement public penche en sa faveur, malgré la fermeté de son geste. Cette parole publique, occupée à noircir la réputation de Desroches, ira même jusqu'à l'accuser d'être l'assassin de sa femme lorsque cette dernière meurt en public, à l'église, après une longue

maladie provoquée par la peine qu'elle éprouvait.

La répétition naît d'abord du fait que les personnages-auditeurs du dialogue-cadre, on l'a dit, sont déjà informés – partiellement du moins – des histoires qu'on leur raconte. «B», à propos de l'histoire de Tanié, affirme qu'il «savai[t] tout cela», parce qu'il a été «un des successeurs de Tanié» (CC, 529); dans le cas de la seconde historiette, il a entendu parler de M. d'Hérouville et il sait que «A» «[demeurait] alors à l'Estrapade» (CC, 531). Dans *Madame de la Carlière*, «A» connaît en partie les événements de la vie de Desroches qui précèdent son mariage: «Ma foi, je vous avoue que j'ai jugé Desroches comme tout le monde» (MC, 551), et il a entendu parler du précédent mariage de M<sup>me</sup> de la Carlière. En outre, il a été témoin d'«une parodie bien comique [du] discours» de M<sup>me</sup> de la Carlière et, en ce qui concerne la scène de la rupture, on la lui a déjà racontée: «Dans les détails qu'on me fit de cette scène, on me disait qu'il avait été bien plat et sa femme honnêtement ridicule» (MC, 565). De cette façon, les personnages-auditeurs des contes écoutent pour – au moins – la deuxième fois les historiettes qu'on leur raconte, mais par l'intermédiaire d'un nouveau conteur. Cette connaissance, on le verra, change la dynamique conteur/auditeur, particulièrement dans *Ceci n'est pas un conte*: informés des événements, ils ne peuvent être en position de dépendance par rapport aux personnages-conteurs.

Dans un autre ordre d'idées, les dialogues dramatiques sont aussi le cadre d'un phénomène de répétition, parce que les personnages ont tous été témoins ou ont entendu parler des différentes scènes qui composent les contes<sup>76</sup>. Notamment, la scène de rupture entre Gardeil et M<sup>e</sup> de la Chaux, dont «A» est témoin dans *Ceci n'est pas un conte*, agit

<sup>76</sup> Cela n'est pas étranger à l'unité du conte, dans la mesure où le genre, à l'époque, tend à resserrer sa structure autour d'une seule anecdote, comme le soulignait Angus Martin: «Le récit typique – depuis Marmontel – est construit et façonné dans un but précis: on invente une situation, on crée un cas de conscience, qu'on résout ou qu'on illustre à partir des données ainsi posées» (Angus Martin, *op. cit.*, p. 50).

comme illustration de la scène précédente, où M<sup>e</sup> de la Chaux avait confié à «A» que Gardeil la laissait, qu'il ne l'aimait plus, «que s'il était condamné à passer vingt-quatre heures avec [elle], il se jetterait par les fenêtres» (CC, 536):

Je vous ai dit que je ne vous aimais plus; je vous l'ai dit seul à seul; votre dessein est apparemment que je vous le *répète* devant Monsieur. Eh bien, Mademoiselle, je ne vous aime plus; l'amour est un sentiment éteint dans mon cœur pour vous, et j'ajouterai, si cela peut vous consoler, pour toute autre femme (CC, 537. C'est nous qui soulignons).

Dans *Madame de la Carlière*, où les événements sont connus de tous, nul n'est besoin de souligner que les différents dialogues mettant en scène la parole publique agissent comme autant de récits des événements auxquels le récit de «B» fait écho. Tout ce conte se déroule sous le principe d'une multiplicité de récits possibles des mêmes événements<sup>7</sup>, même si, «B» le souligne, les récits du jugement public n'ont pas valeur de vérité, qu'ils ne doivent pas être pris au sérieux, «car le point important n'est pas de savoir, mais de parler» (MC, 570). Autrement dit, ces contes sont faits à plaisir: «Tandis qu'on s'amusait ainsi pour et contre, en faisant du filet ou en brodant une veste» (MC, 569)<sup>8</sup>.

Ce que nous conviendrons de nommer «communauté de connaissances», où les différentes figures sont presque toujours au fait des événements qu'on leur raconte, est représentatif de cette volonté, chez Diderot, de créer un conte «vrai»: chaque personnage qui a entendu parler de l'histoire apparaît alors comme caution. Il est essentiel de souligner que, en ce qui concerne la prise en charge de la parole et, par extension, du récit, cette répétition des mêmes événements crée des échos entre les différents dialogues

---

<sup>7</sup> À ce propos, voir l'article de Christiane Frémon, *loc. cit.*, p. 259-264.

<sup>8</sup> Voir aussi, pour une constatation similaire, *Jacques le fataliste*: «Le peuple est avide de spectacle, et y court, parce qu'il est amusé quand il en jouit, et qu'il est encore amusé par le récit qu'il en fait lorsqu'il est revenu» (*op. cit.*, p. 198).

qui sont au cœur même de la construction des contes. Les événements s'épaississent de nouvelles versions – nées d'une connaissance plus ou moins partielle – par l'intermédiaire du dialogue, de sorte que la matrice des historiettes n'est pas tant les événements eux-mêmes que ce qui est dit – et comment cela est dit – de ceux-ci. Les contes sont d'abord interprétations, *lectures*<sup>79</sup>. Les dialogues, on l'a vu, sont toujours susceptibles d'être rapportés et réinterprétés à la lumière de nouvelles informations, ce qui a pour conséquence que les contes ne sont jamais statiques, qu'ils «sont en proie à un épaississement sans fin<sup>80</sup>». Autrement dit, ils sont en *devenir*:

Mais tôt ou tard le sens commun lui revient et le discours de l'avenir rectifie le bavardage du présent. – Ainsi, vous croyez qu'il y aura un moment où la chose sera vue telle qu'elle est, M<sup>me</sup> de la Carlière accusée et Desroches absous? – Je ne pense pas même que ce moment soit éloigné. Premièrement, parce que les absents ont tort et qu'il n'y a pas d'absent plus absent qu'un mort. Secondement, c'est qu'on parle[,] on dispute, les aventures les plus usées reparaissent en conversation et sont pesées avec moins de partialité (MC, 574).

Parce que les récits sont ouverts, toujours le fruit de plusieurs interprétations, de plusieurs discours, leur prise en charge n'est jamais assumée définitivement par le seul «je» qui le raconte. Cette volonté de ne jamais «fermer» le récit<sup>81</sup>, de le rendre définitif est aussi repérable dans *Jacques le fataliste*. Alors qu'on croit avoir tout entendu, par la bouche de l'hôtesse, du récit de M<sup>me</sup> de la Pommeraye, le narrateur tient à apporter quelques précisions:

---

<sup>79</sup> À ce propos, la simple insistance sur la nécessité de la lecture est soulignée dès le préambule de *Ceci n'est pas un conte*. Pour une étude plus détaillée de la «lecture de la lecture» qu'on retrouve dans ce conte, voir Virginia E. Swain, *loc. cit.*, p. 14-27.

<sup>80</sup> Jean Renaud, *loc. cit.*, p. 221. Renaud décrit cet épaississement par cette formule synthétique: «En d'autres termes, le texte *raconte* [...] le *raconter* [...] d'une histoire qui a été diversement *racontée* par les gens inconséquents qui ont su, ou cru, ou imaginé...» (*ibid.*)

<sup>81</sup> Malgré cette ouverture, on le verra plus loin, les personnages-narrateurs, en particulier dans *Madame de la Carlière*, croient leur récit objectif et cherchent à l'imposer.

Vous pouvez haïr; vous pouvez redouter Mme de la Pommeraye: mais vous ne la mépriserez pas. Sa vengeance est atroce; mais elle n'est souillée d'aucun motif d'intérêt. On ne vous a pas dit qu'elle avait jeté au nez du marquis le beau diamant dont il lui avait fait présent; mais elle le fit: je le sais par les voies les plus sûres<sup>82</sup>.

La version d'un récit en est toujours *une parmi tant d'autres*: le conte appartient à tous ceux qui l'ont raconté ou qui en ont parlé.

Ce qu'il convient maintenant d'appeler «procédé heuristique» de la répétition, pour reprendre l'expression de Roland Mortier<sup>83</sup>, souligne chez Diderot l'importance qu'il accorde à la fois à l'origine et à la transmission orale du récit, particulièrement lorsque celui-ci est présenté comme exemplaire, qu'on y cherche une vérité générale sur l'homme. Le conte change, il est poli, enrichi par ses différents narrateurs, parce qu'on y cherche une vérité, une unité que la simple énumération de ses principaux événements ne possède pas; en fait, «le discours de l'avenir rectifie le bavardage du présent» (MC, 574), il corrige la cacophonie d'explications à laquelle la partialité donne lieu. Répéter, c'est créer une distance – un écho –, c'est faire fonctionner la chaîne de transmission du récit. En même temps, ce qui est apparemment paradoxal, cette surabondance de raconter fait ressortir l'aspect fictionnel des contes – qui dit vrai parmi tous les narrateurs? – et leur originalité, comme le souligne Jean Renaud:

Ainsi, à l'opposé absolu du discours philosophique, qui simplement (à la limite, voix anonyme de la Raison, de la Lumière) énonce la vérité, nous sommes en présence ici d'une énonciation multipliée à l'extrême. Bien loin de Platon, bien loin de Fontenelle – pour qui le dialogue, toujours simple dans sa distribution, demeure instrument de la maïeutique, fût-elle aporétique, ou de la pédagogie – [...], ces textes ne relèvent même pas, en dépit du sous-titre du *Supplément*, de ce qu'on appelle «dialogue» [...]. Ainsi le texte ne cesse-t-il de s'étonner lui-même: il se voudrait vérité

---

<sup>82</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, op. cit., p. 179-180.

<sup>83</sup> Roland Mortier, «Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 286.

(puisqu'il, justement, «ceci n'est pas un conte») et dénonciation de l'incertain (*Sur l'inconséquence...*), et il découvre, en riant, qu'il est, à l'infini, *fiction*<sup>64</sup>.

\*\*\*

Chez Diderot conteur, les propos rapportés sont soumis à l'indistinction. L'enchâssement de plusieurs niveaux de dialogue, presque toujours rapporté par l'intermédiaire du discours direct, sans verbe déclaratif, crée un espace où la parole n'est jamais revendiquée explicitement, où elle est constamment au présent, où elle acquiert une sorte d'indépendance tant elle est caractérisée par une volonté, chez ceux qui la rapportent, de s'en effacer et de la déléguer. En d'autres termes, parce qu'elles sont bien plus représentées que racontées, les différentes voix sont, en substance, vivantes, elles circulent librement dans cet espace de paroles qu'est le conte.

En proie à un épaississement sans fin, la parole – et le dialogue, par extension – est fondée sur la redite; en ce sens, comme l'affirme Benoît Melançon à propos de la *Correspondance*, «qui prend la parole a peu d'importance – à condition que ce qui a été dit soit entendu<sup>65</sup>». Au cœur même de la construction des contes, la répétition met l'accent sur les discours sur les événements, sur «le jugement public [des] actions particulières», pour reprendre le sous-titre de *Madame de la Carlière*, plutôt que sur les événements eux-mêmes. Ces discours multiples, échos les uns des autres, il n'est pas inutile de le rappeler, contribuent à l'ouverture des contes et sont le signe de leur fictionnalité.

Parce que les contes sont heuristiques, et compte tenu que les locuteurs se répètent

---

<sup>64</sup> Jean Renaud, *loc. cit.*, p. 222. Il faut souligner que, dans l'esthétique du conte diderotien, telle que formulée, notamment, dans la postface des *Deux Amis de Bourbonne* et le *Salon de 1767*, le *vrai* n'est pas nécessairement le *réel*; en ce sens, la vérité et le mensonge ne sont pas antagoniques, le conteur peut – et doit – être en même temps historien et poète, véridique et menteur» (DAB, 455).

<sup>65</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 327.

tous, on assiste à une indifférenciation de la parole. Est-on pour autant autorisé à dire que la parole va nécessairement de soi, qu'elle n'est pas le lieu d'un conflit? Non. Au contraire, les contes sont le lieu d'un jeu de pouvoir où la prise en charge du discours est un objet convoité. On veut imposer sa voix, son récit, d'abord parce qu'on a la conviction d'avoir raison, mais surtout parce que, dans ce monde fictionnel, on aime parler.

**Chapitre IV**  
**Les rapports de force entre les interlocuteurs**

Stipulons: 1 ° qu'attendu qu'il est écrit là-haut  
que je vous suis essentiel, et que je sens, que je  
sais que vous ne pouvez vous passer de moi,  
j'abuserai de ces avantages toutes et quantes  
fois que l'occasion s'en présentera.

Diderot,  
*Jacques le fataliste  
et son maître*<sup>1</sup>

Tu aimes mieux parler mal que te taire.

Diderot,  
*Jacques le fataliste et  
son maître*<sup>2</sup>

On l'a vu, la matière qui compose *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière* est toujours le fruit de plusieurs voix, de plusieurs interprétations – même si elles sont nées d'une connaissance plus ou moins partielle – des mêmes événements. Dans ces textes, la parole est indifférenciée, elle n'est jamais revendiquée explicitement et elle est bien plus représentée que racontée; ainsi, l'essentiel n'est pas tant de connaître qui est responsable du «dire» dans les contes que de constater l'importance de la parole et du dialogue au détriment du discours monologique.

À l'intérieur cet espace où la parole semble circuler librement, pourtant, on assiste à divers conflits: dans le dialogue épistolaire, ainsi que dans le dialogue-cadre, les discours des interlocuteurs s'affrontent, parce que le dialogue ne sert pas uniquement à narrer les historiettes, mais aussi à les discuter, à évaluer leur portée morale. Ayant des points de vue différents, «A» et «B», ainsi que le «je» auctorial et le «vous» lectorial, sont alors plus que des conteurs et des auditeurs – des censeurs; ils cherchent, par différentes stratégies, à faire

---

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. Paul Vernière, Paris, GF-Flammarion, 1970, p. 193.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 179.

leurs les récits, à imposer leur discours, ou du moins à discuter – comme dans le dialogue philosophique traditionnel du XVIII<sup>e</sup> siècle – celui de l'autre, quitte à l'interrompre. La question n'est alors plus de savoir *qui parle*, mais bien *qui parlera*; en ce sens, l'exercice de la parole est un enjeu politique. Parce qu'ils sont le lieu d'une différenciation des interlocuteurs, ce que nous désignerons comme les «rapports de force» sont un moteur essentiel de la recherche esthétique et morale de ces contes dialogués.

Malgré la présence de cette différenciation, on remarque dans le dialogue-cadre des textes une très grande complicité intellectuelle entre les interlocuteurs – qui ne saurait simplement s'expliquer par la «communauté de connaissances» que nous avons cernée plus tôt –, ainsi qu'une unité entre les répliques qui jure avec le dialogisme de l'échange; ces deux éléments contribuent à indifférencier «A» et «B», ce qui semble contredire notre affirmation initiale. Nous aborderons ce paradoxe apparent de front, puisqu'il est le signe d'une réflexion sur la spécificité de la conversation écrite par rapport à l'orale.

Après avoir brièvement examiné le rapport de force entre le «je» auctorial et le «vous» lectorial du dialogue épistolaire, on en commentera l'évolution dans le dialogue-cadre de *Ceci n'est pas un conte*, puis dans celui de *Madame de la Carlière*, en prenant soin de marquer les similitudes. Dans ces deux derniers cas, on analysera d'abord le dialogue liminaire, parce qu'il permet d'emblée de poser, en tout ou en partie, les enjeux de la confrontation. Par la suite, on décrira les procédés qui contribuent à la fusion des interlocuteurs, pour enfin s'interroger sur les façons de concilier cette indifférenciation des voix et leur différenciation causée par le rapport de force du dialogue-cadre.

### *Le rapport de force du dialogue épistolaire*

Le rapport de force du dialogue épistolaire est caractérisé par les prérogatives de l'auteur par rapport au lecteur. On l'a dit, l'auteur, à ce niveau, cherche constamment à rendre présent, «réel», le discours présumé du jugement public. Pour ce faire, il le fait incarner par un lecteur singulier – «vous» – dans le but d'établir immédiatement un échange. Néanmoins, ce dialogue est artificiel, il n'est qu'un outil rhétorique: la parole n'est donnée au «vous» lectorial que pour mieux la lui enlever.

D'abord, le «je» ne répond pas aux objections que le «on» lui fait à propos de la portée morale du conte, objections qu'il fait tenir au «vous» lecteur, sous prétexte que sa réponse «ne demeurerait pas sans réplique» et qu'elle entraînerait «une dispute à ne finir qu'au jugement dernier» (CC, 547). On l'a vu, on assiste alors à un déplacement de l'instance d'interrogation: c'est le «je» qui interroge, voire qui ordonne au lecteur supposé de lui dire «[s'il prendrait] le docteur de Toulouse pour son ami» (CC, 547). En un mot, la discussion ne peut avoir lieu qu'au gré de l'auteur.

En outre, la périphrase qu'il utilise pour qualifier son interlocuteur – «Monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles» (CC, 547) – montre le pouvoir absolu de ce «je» auctorial et l'incapacité du lecteur à réagir; ce dernier ne louange pas Gardeil, mais se porte à sa défense en soulignant «qu'on peut être inconstant en amour, se piquer même de peu de religion avec les femmes sans être dépourvu d'honneur et de probité» (CC, 546) et que l'auteur ne peut prétendre «[n'avoir] jamais ni trahi, ni trompé, ni délaissé aucune femme sans sujet» (CC, 546) – comme l'a fait Gardeil. Le jugement de l'auteur est gratuit et ne sert qu'à mettre le lecteur aux côtés de Gardeil au banc des accusés<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> «Sur ce prie Dieu de tenir en sa sainte garde toute femme à qui il vous prendra fantaisie d'adresser votre hommage» (CC, 547).

Enfin, l'emploi de la subjection<sup>4</sup> «Vous hésitez? Tout est dit» (CC, 547) pour présumer la réaction du lecteur devant la question posée dénote une volonté chez le «je» auctorial d'imposer un discours à son lecteur<sup>5</sup>. Qui plus est, la supposée hésitation de celui-ci n'implique pas que «tout est dit»; elle signifie plutôt que le problème est plus complexe qu'il n'y paraît et que tout reste à dire, parce que le questionnement, chez Diderot, est le principe actif du dialogue<sup>6</sup>. Le dialogue est factice et tout à l'avantage de celui qui en a la mainmise, celui qui écrit: «La connivence, comme la réciprocité, a ses limites: celui qui écrit a toujours le dernier mot<sup>7</sup>.» L'écrit affirme une vérité première: les absents auront toujours tort.

*Le rapport de force du dialogue-cadre dans Ceci n'est pas un conte*

#### *Le dialogue liminaire*

Relativement peu considéré par la critique, le dialogue liminaire qui précède le récit de Tanié établit pourtant d'emblée les enjeux du rapport de force entre les interlocuteurs du dialogue-cadre. Discussion à propos de la valeur esthétique et morale

---

<sup>4</sup> «La rhétorique classique a prôné un pseudo-interrogatoire, qui consiste à mettre sous forme de question/réponse, alternant, une ou plusieurs assertions, et *comme on répond à la place de l'adversaire, on feint d'avoir obtenu son aveu*. C'est la subjection» (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1370, 1984, p. 372. Nos italiques).

<sup>5</sup> Cette hésitation supposée du lecteur est d'autant plus ironique que Gardeil même affirme, plus tôt dans le conte, sa méfiance envers l'amitié: «Un ami! Je n'ai pas grande foi aux amis, et cette expérience m'a appris à n'en avoir aucune aux passions. Je suis fâché de ne l'avoir pas su plus tôt» (CC, 539).

<sup>6</sup> En effet, comme l'affirme Roland Mortier, «Entre l'affirmation qui fige et le pyrrhonisme qui suspend, Diderot s'est refusé à choisir; il a rejeté l'esprit de système et le doute stérilisant pour prendre une voie plus personnelle, celle de la pensée questionneuse, en d'autres termes: celle de la découverte et du risque. Risque spéculatif, s'entend, puisqu'il s'agit d'un jeu d'idées où l'esprit avance par hypothèses et paradoxes, prêt à rebrousser chemin devant l'impasse et à reprendre la recherche à son point de départ» («Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 284).

<sup>7</sup> Benoît Melançon, *Diderot épistolier: Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, préface de Roland Mortier, Saint-Laurent, Fides, 1996, p. 299.

des contes que «A» et «B» ont lus et entendus au cours d'une soirée comme il y en avait tant au XVIII<sup>e</sup> siècle et dont Diderot a été témoin à maintes reprises, par exemple au Grandval, chez le baron d'Holbach, ce dialogue permet de constater les réticences de «B», le personnage-auditeur, par rapport au conte – il les croit banals et faux dans la majorité des cas –, mais aussi son manichéisme simplificateur dans le jugement des comportements humains. En effet, il croit fermement que l'ouvrage de l'auteur que les invités ont lu «est médiocre et très médiocre» (CC, 521), puisque cet ouvrage «n'a excité aucune fermentation violente» (CC, 521), sauf sa mauvaise humeur, serait-on tenter d'affirmer, alors que le personnage-narrateur, «A», affirme qu'ils ont passé «une soirée assez agréable» (CC, 521). C'est que, selon lui, il ne s'agissait que d'«une série d'historiettes usées [...] qui ne disaient qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes» (CC, 522). Certes, «B» a lui aussi «payé son écot» (CC, 522), lu un conte, mais plutôt par politesse – «C'est que bon gré, mal gré qu'on en ait, on se prête au ton donné» (CC, 522); cela souligne l'influence malsaine de la conversation mondaine, ce qui a eu pour effet de l'irriter davantage. Ainsi, le personnage-auditeur, bien loin de jouer le rôle de l'auditeur curieux, pressé d'éprouver le plaisir du conte – qu'on pense simplement au lecteur représenté dans *Jacques le fataliste* qui réclame obstinément l'histoire du poète de Pondichéry même si elle le détourne de l'histoire des amours de Jacques –, représente plutôt la non-receptivité à la fiction.

Si le conte a tout de même lieu, c'est parce que dans ce dialogue, marqué par les taquineries de l'un et la mauvaise humeur de l'autre, «A» réussit habilement à se jouer des réticences de «B», à piquer – en partie du moins – sa curiosité. Sa discrétion, à la suite des invectives de «B» contre la pratique abusive du conte – «je crois qu'il est à propos que je réserve mon historiette pour un moment plus favorable» (CC, 522) –, et son désir latent de

conter, même dans l'intimité, sont le prélude à un court échange dans lequel les anticipations de «B» sont continuellement détrompées:

[B] – C'est-à-dire que vous attendez que je n'y sois pas.

[A] – Ce n'est pas cela.

[B] – Ou que vous craignez que je n'aie moins d'indulgence pour vous tête-à-tête que je n'en aurais pour un indifférent en société.

[A] – Ce n'est pas cela.

[B] – Ayez donc pour agréable de me dire ce que c'est.

[A] – C'est que mon historiette ne prouve pas plus que celles qui vous ont excédé (CC, 522).

La répétition comique du «Ce n'est pas cela» met l'accent sur l'inadéquation du discours de «B» lorsque celui-ci est placé dans une situation particulière, compte tenu que ce discours, hostile et péremptoire, laissait aisément deviner la véritable raison de la discrétion de «A». «B» est frappé d'un ridicule: alors qu'il voudrait se montrer savant, c'est lui qui abdique, qui achoppe sur cette simple interprétation à plusieurs occasions.

Cette humilité de «A» à propos de la valeur de son conte<sup>8</sup>, par laquelle il dénigre à plaisir son propre récit, est pourtant être feinte, elle n'est qu'un moyen rhétorique, une *captatio benevolentæ*; il joue subtilement sur le discours hostile de son auditeur, en feignant d'y adhérer, et il satisfait de cette façon son désir de conter sans l'imposer au personnage-auditeur avec violence – au contraire du «je» auctorial au «vous» lectorial dans le dialogue épistolaire<sup>9</sup>:

[B] – Eh, dites toujours.

<sup>8</sup> On retrouve, dans le préambule, ce dénigrement du conte à venir: «Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou *qui est un mauvais conte*, si vous vous en doutez» (CC, 521. Nos italiques).

<sup>9</sup> Lucette Pérol notait fort pertinemment que l'hostilité de «B» dans ce dialogue liminaire «n'est pas le contraire d'une "captatio benevolentæ": c'en est une forme inversée qui n'en fonctionne que mieux» («Quand un récit s'intitule *Ceci n'est pas un conte* (Diderot)», dans *Frontières du conte*, sous la direction de François Marotín, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 98). Cependant, cette *captatio benevolentæ* est non seulement inversée, mais aussi doublée: le mandataire du lecteur et celui du conteur dénigrent le conte.

[A] – Non, non, vous en avez assez.

[B] – Savez-vous que de toutes les manières qu'ils ont de me faire enrager, la vôtre m'est la plus antipathique?

[A] – Et quelle est la mienne?

[B] – Celle d'être prié de la chose que vous mourez de faire. Eh bien, mon ami, je vous prie, je vous supplie de vouloir bien vous satisfaire.

[A] – Me satisfaire!

[B] – Commencez, pour Dieu, commencez.

[A] – Je tâcherai d'être court (CC, 522-523).

En ce sens, «B» n'accepte pas d'écouter le conte en raison de son inconséquence – quoiqu'il soit, on le verra, un personnage inconséquent; s'il le fait, c'est un peu par complaisance, mais surtout parce qu'il est curieux de savoir si l'historiette de «A» est originale ou si elle «ne prouve pas plus que celles qui [l']ont excédé» (CC, 522). Cette hypothèse est d'autant plus plausible que «B» manifeste toujours des réticences: en suppliant «A» de bien vouloir «se satisfaire», il admet ne pas éprouver de plaisir à l'idée d'entendre le récit du conteur.

Ainsi, dès le dialogue liminaire – qui agit comme métatexte<sup>9</sup> –, le récit se place sous le signe d'une confrontation esthétique, d'un quasi-dialogue de sourds qui rappelle le dialogue éristique, sans issue. D'un côté, on observe un personnage-conteur favorable à la pratique du conte, qui ne semble guère se soucier de son didactisme de surface; de l'autre, un personnage-auditeur qui dénonce *de facto* le plaisir du récit. Raconter, pour lui, est inutile lorsque cela ne permet pas de transmettre un enseignement original, ce qui est trop souvent le cas dans une société marquée par un désir toujours inassouvi de parler<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> En ce sens, Nageon, dans la première édition des *Œuvres de Denis Diderot*, avait en quelque sorte vu juste en titrant «Avertissement de l'auteur» le préambule et ce dialogue liminaire.

<sup>10</sup> «C'est que, bon gré, mal gré qu'on en ait, on se prête au ton donné; qu'en entrant dans une société, on arrange à la porte d'un appartement jusqu'à sa physionomie sur celles qu'on voit; qu'on contrefait le plaisant quand on est triste; le triste, quand on serait tenté d'être plaisant; qu'on ne veut pas être étranger à qui que ce soit; que le littérateur politique; que le politique métaphysique; que le métaphysicien moralise; que le moraliste parle finance; le financier, belles-lettres ou géométrie; que plutôt que d'écouter ou se taire, chacun bavarde de ce qu'il ignore, et que tous s'ennuient par sottise vanité ou par politesse» (CC, 522).

Indirectement, «B» se place en marge de cette société qu'il abhorre et dont «A», au contraire, semble s'accommoder: dans un monde où «chacun bavarde de ce qu'il ignore» (CC, 522), «B» veut se montrer savant, voire philosophe éclairé. Comme l'explique Virginia E. Swain, «The secondary reader's eagerness both to know and to appear knowledgeable structures his relationship with the narrator<sup>2</sup>.»

Par cet esprit de rivalité est indirectement affirmé, comme dans *Jacques le fataliste*, le pouvoir du conteur, mais aussi sa responsabilité: en faisant un conte à un auditeur critique, voire agressif, susceptible de dénigrer son récit sans qu'il puisse véritablement lui imposer le silence – au contraire de l'écrit, comme le montre le niveau du dialogue épistolaire –, «A» n'a d'autre choix que de lui plaire, que de le captiver, ce qu'il ne peut faire qu'en convaincant «B» de la complexité des contes et des comportements humains qu'ils illustrent. Pour paraphraser le préambule, il fait un conte, mais à quelqu'un qui ne l'écoute pas. On l'a vu, il n'a pu satisfaire son désir de conter qu'en raison de sa stratégie rhétorique; ce postulat se révélera tout aussi vrai pour la suite du conte. Raconter est un défi pour lui: nous croyons, à l'instar de Charles Ferguson, que ce dialogue liminaire «emphasizes the fact that A is undertaking to tell his story in response to a challenge<sup>3</sup>».

### *Le corps du dialogue*

Choqué par la prévisibilité des contes – leur non-exemplarité, serait-on tenté d'ajouter –, «B» manifeste son hostilité par une série d'interruptions et d'anticipations qui vise à dénier, chez le conteur, le plaisir de surprendre et d'enseigner, qui vise, en d'autres

---

<sup>2</sup> Virginia E. Swain, «Conventional Wisdom and Conventional Acts. The Narrative Contract in Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, n° 1 (automne 1983), p. 20.

<sup>3</sup> Charles Ferguson, «Fiction versus Fact in the Age of Reason: Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Symposium*, vol. 21, n° 3 (automne 1967), p. 234.

termes, à s'appropriier du récit<sup>4</sup> : «Every one of B's remarks in effect defeats A's purpose of capturing his partner's imagination with a skillfully-told tale<sup>5</sup>.» Ces interruptions, comme on le voit dans l'exemple suivant, se manifestent très tôt dans le texte:

[A] – Il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes.

[B] – *C'est ce qu'on voit tous les jours et quelquefois sans sortir de chez soi.*  
Après (CC, 523).

Le commentaire de «B» montre d'emblée que, selon lui, ce conte est inutile parce que sa morale ne souffre pas de démonstration. Pourtant, la banalité de l'affirmation avec laquelle «A» commence son récit nous fait croire qu'il se joue – comme on a pu le constater dans le dialogue liminaire – de l'antipathie de son interlocuteur. En effet, ce n'est pas sans ironie que «A» commence son récit par une telle généralité: d'abord, parce qu'elle ne fait que répéter, une fois de plus, le discours de «B», c'est-à-dire que les contes ne disent «qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes» (CC, 522); ensuite, parce qu'il s'agit d'une reprise de Diderot d'une formule typique du conte moral, où la distinction entre le vrai et le faux, le bien et le mal, est très nette dès le début du récit<sup>6</sup>; enfin, parce que, comme l'affirme Lucette Pérol, «si telle était la vérité morale à illustrer ou à justifier, ce n'était guère la peine d'entreprendre d'écrire<sup>7</sup>». Commencer le récit de cette façon, c'est feindre de donner raison à «B», ce qui lui permettra plus loin à «A», on le verra, de mieux le détromper.

---

<sup>4</sup> Voir Béatrice Didier: «Questionner, c'est certes faire preuve d'intérêt pour le récit, mais c'est aussi vouloir se l'approprier, le faire sien [...]» («Contribution à une poétique du leurre: "lecteur" et narrataires dans *Jacques le fataliste*», *Littérature*, n° 31 (octobre 1978), p. 5).

<sup>5</sup> Charles Ferguson, *loc. cit.*, p. 235.

<sup>6</sup> Voir par exemple l'incipit de *Annette et Lubin* de Jean-François Marmontel: «S'il est dangereux de tout dire aux enfants, il est plus dangereux encore de leur laisser tout ignorer. Il y a des fautes graves selon les lois, qui ne sont point telles aux yeux de la nature; et l'on va voir dans quel abîme celle-ci conduit l'innocence, qui a le bandeau sur les yeux» (dans *Nouvelles françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h, Paris, Librairie générale française, coll. «Le Livre de poche. Bibliothèque classique», 709, tome II: *De Marmontel à Potocki*, 1994, p. 33).

<sup>7</sup> Lucette Pérol, *loc. cit.*, p. 96.

D'autres interruptions ont une incidence plus importante sur le rapport de force, car elles dénotent une faculté d'anticipation du récit qui ne peut être justifiée par le seul cynisme de «B» par rapport au conte. Alors que «A» raconte le départ de Tanié pour Saint-Domingue, le personnage priant son amante «de ne former aucun engagement qui [les] sépare à jamais» (CC, 524), «B» nous informe d'aspects qui auraient normalement dû nous être communiqués par le conteur:

- [A] – Et voilà Tanié parti pour Saint-Domingue  
 [B] – *Et parti tout à temps pour Madame Reymer et pour lui.*  
 [A] – Qu'en savez-vous?  
 [B] – *Je sais tout aussi bien qu'on peut le savoir que quand Tanié lui conseilla de faire un choix, il était fait.*  
 [A] – Bon!  
 [B] – *Continuez votre récit* (CC 524-525).

Ici, le rapport de force a clairement changé, puisque «A» est privé de bien de ses prérogatives: pouvoir de surprendre, mais surtout pouvoir d'informer. Il perd, en partie du moins, le contrôle de son conte; qui plus est, c'est lui qui reçoit des ordres, qui se fait demander de «[continuer son] récit», ce à quoi il se soumet sans trop rechigner. Pourquoi? Toujours par défi, probablement, mais peut-être aussi pour «se satisfaire» (CC, 522), comme le prétendait «B» dans le dialogue liminaire. Toutefois, comment pourrait-il jouir du plaisir de raconter, quand son auditeur connaît non seulement très bien son historiette, mais en outre en sait plus que lui? En effet, alors qu'il raconte que Tanié revient de Saint-Domingue présenter sa nouvelle richesse à sa bien-aimée, «B» rétorque:

- [B] – *Et heureusement pour Tanié, ce fut au moment où elle venait de se séparer du dernier des successeurs de Tanié.*  
 [A] – Du dernier?  
 [B] – *Oui.*  
 [A] – Elle en avait donc eu plusieurs?  
 [B] – *Assurément. Allez, allez.*  
 [A] – Mais je n'ai peut-être rien à vous dire que vous ne sachiez mieux que moi.  
 [B] – *Qu'importe; allez toujours* (CC, 525-526).

Un peu plus loin, «A» manifeste même de l'étonnement devant ce que «B» lui apprend:

[B] – *Je puis vous assurer, moi, sans avoir compté avec la Reymmer, qu'elle avait mieux de quinze mille livres de rentes avant le retour de Tanié.*

[A] – À qui elle dissimulait la fortune?

[B] – *Oui.*

[A] – Et pourquoi?

[B] – *Parce qu'elle était avare et rapace.*

[A] – Passe pour rapace, mais avare! Une courtisane avare! (CC, 526)

Le changement du rapport de force est encore plus clairement énoncé dans cet exemple, car on y trouve une inversion complète des rôles entre les interlocuteurs: c'est «A» qui se fait auditeur, qui apprend des choses, qui pose des questions, qui s'indigne et se surprend, pendant que «B» joue habilement le rôle du conteur qui le manipule et le guide. «B», en somme, n'est pas en position de dépendance par rapport à «A». Il n'a dès lors pas qu'une fonction de réception, mais aussi une fonction de production du récit.

On ne devrait pas en conclure pour autant que «B» a raison, que l'historiette de «A» est si banale et si prévisible qu'il peut lui-même la raconter. Il est très bien informé, on l'a vu, de l'histoire qui lui est racontée, parce qu'il a été «un des successeurs de Tanié» (CC, 529); ainsi, ses anticipations ne relèvent pas d'une interprétation des contes, d'une «sagesse conventionnelle<sup>B</sup>» et *générale* qui lui fait croire en leur prévisibilité, mais d'un savoir *particulier*. Anticiper le récit, on l'a dit, c'est *le faire sien*. Or, ici, le récit de Tanié *est sien*: il y a parallélisme entre ses déboires avec M<sup>me</sup> Reymmer et ceux du personnage du récit.

Dans ce contexte, le rapport de force initial est factice, dans la mesure où il est marqué par la dissimulation. En avouant à «A», à la toute fin de l'historiette, qu'il «[savait] tout cela» (CC, 529), «B» souligne l'aspect conflictuel du dialogue et le jeu de pouvoirs qui s'y dessine. «A», en racontant sans le savoir une historiette que «B» connaissait déjà, offrait

<sup>B</sup> Traduction littérale du titre de l'article de Virginia E. Swain, *loc. cit.*

une occasion en or à ce dernier de fausser le rapport de force. En quelque sorte, «A» donnait à «B» l'immense plaisir – et le pouvoir – que procure l'assurance d'avoir raison, pouvoir que celui-ci ne peut conserver que par la dissimulation. Le jeu est inégal, et ce n'est pas sans une certaine malice que «B» use de son pouvoir, par ses fréquentes interruptions, pour surprendre «A».

Ainsi, à l'opposé du récit traditionnel, où le conteur est constamment maître de son récit, l'historiette de Tanié peine à prendre forme en raison des différentes interventions de «B» qui viennent constamment briser l'illusion de vérité que voudrait créer le conteur. Le récit est toujours mis en question, conflictuel, et il ne va pas de soi. En ce sens, les interruptions de «B» mettent l'accent sur la confrontation conteur/auditeur et soulignent l'insuffisance de la version de «A» du récit de Tanié et M<sup>me</sup> Reymers.

\*\*\*

«A», dans la seconde historiette, semble se venger de l'affront qu'il a subi dans la première; en effet, dans celle-ci, «B» ne connaît que très peu l'histoire et il se fait beaucoup plus discret. Les dés n'étant plus pipés dès le départ, «A» se plaît à le contrôler, à le contredire et à garder son intérêt; autrement dit, alors que «B» a un statut d'auditeur plus traditionnel, «A» joue avec beaucoup plus d'habileté son rôle de conteur, rôle qui est, comme le dit Diderot dans l'épilogue du conte *Les Deux Amis de Bourbonne*, d'«intéresser, [de] toucher, [d']entraîner, [d']émouvoir, [de] faire frissonner la peau et [de] couler les larmes» (DAB, 455).

On se gardera cependant d'attribuer l'effacement de «B» dans le récit de M<sup>\*</sup> de la Chaux uniquement à sa simple ignorance des faits qui lui sont racontés; son effacement est en outre dû à *l'aveu* même de la faiblesse de son discours, de l'incapacité de ce dernier à

rendre compte du réel. À ce titre, le début de la seconde historiette est un moment charnière de *Ceci n'est pas un conte*, puisqu'il illustre de façon particulièrement éloquente la disparition de la confrontation posée dans le dialogue liminaire:

[A] – Gardeil n'avait rien; Mademoiselle 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.

[B] – *Ce Gardeil était donc bien séduisant, bien aimable?*

[A] – 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.

[B] – *Et voilà ce qui avait renversé la tête à une fille charmante?*

[A] – Et cela vous surprend?

[B] – *Toujours.*

[A] – Vous?

[B] – *Moi.*

[A] – Mais vous ne vous rappelez donc plus votre aventure avec la Deschamps et le profond désespoir où vous tombâtes, lorsque cette créature vous ferma la porte? (CC, 532)

On l'a dit, «B» a le désir de se peindre informé, voire savant, et conséquent. Or, ce passage montre, d'une manière significative, un des premiers moments où ses anticipations sont trompées. Tel est pris qui croyait prendre: son opinion péremptoire sur la prévisibilité du conte et, par extension, sur la simplicité des comportements humains est non seulement en inadéquation avec la singularité – l'originalité – de l'histoire de M<sup>le</sup> de la Chaux, mais en outre avec les propres actes de «B». Parler ne suffit pas lorsque les actes parlent d'eux-mêmes:

[B] – *Laissons cela; continuez*

[A] – Je vous disais: Elle est donc bien belle, et vous me répondiez tristement: Non. Elle a donc bien de l'esprit? C'est une sotte. Ce sont donc 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.

[B] – *Mais Mademoiselle de la Chaux?* (CC, 532)

En cherchant constamment à rendre les contes moraux, à «attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas», comme le souligne le sous-titre du *Supplément au Voyage de Bougainville*, «B» est mis devant le spectacle de sa propre inconséquence. Comme dans la première historiette, son expérience individuelle est confrontée avec celle des personnages des contes qui lui sont racontés; à l'instar de Tanié, il a été floué par M<sup>re</sup> Reymer, malgré sa méfiance envers ces «bêtes très malfaisantes» (CC, 522) que sont les femmes; tout comme M<sup>e</sup> de la Chaux, il a été amoureux fou sans qu'il puisse s'en expliquer tout à fait rationnellement. Cependant, alors que, dans la première historiette, il avait réussi à dissimuler sa propre expérience – son savoir – et à en tirer profit<sup>9</sup> pour tromper «A», c'est ce dernier qui réussit, dans le deuxième cas, à mettre au jour un acte inconséquent chez «B». Conscient de ce pouvoir illusoire qu'il est en train de perdre au profit du personnage-conteur, «B» cherche à éviter la discussion ou, en d'autres termes, à se dissimuler encore une fois. Or ses insistances répétées – «Laissons cela»; «Mais Mademoiselle de la Chaux» – pour déplacer le centre d'intérêt sont vaines, puisque «A» est conscient de l'avantage indéniable que lui procure la mise au jour de l'inconséquence de «B». Ce n'est d'ailleurs pas sans une certaine malice qu'il interprète le «continuez» de «B» comme une invitation à poursuivre le récit de la Deschamps et qu'il se joue de la seconde demande de «B» de retourner au récit de M<sup>e</sup> de la Chaux en feignant de l'écouter pour ensuite revenir à l'illustration de son inconséquence:

[A] – L'honnête, la sensible Mademoiselle de la Chaux se promettait secrètement, d'instinct, à son insu, le bonheur que vous connaissiez et qui vous faisait dire de la Deschamps: si cette malheureuse, si cette infâme s'obstine à me chasser de chez elle, je prends un pistolet et je me brûle la cervelle dans son antichambre. L'avez-vous dit ou non?

[B] – *Je l'ai dit, et même à présent je ne sais pourquoi je ne l'ai pas fait.*

---

<sup>9</sup> En ce sens, lorsque «B» affirme, dans la première historiette, qu'«il y a des gens dans le monde qui vous diraient que c'est [Tanié] un sot» (CC, 529), il ne cautionne pas ce jugement, contrairement à ce que croit Jacques Proust («Introduction» dans *Quatre contes*, Genève, Droz, coll. «Textes littéraires français», 1964, p. LIV): traiter Tanié de sot, ce serait s'accuser lui-même.

[A] – Convenez donc.

[B] – *Je conviens de tout ce qu'il vous plaira*<sup>21</sup>.

«B» ne peut qu'abdiquer et convenir de la complexité des rapports humains, de «la violence de certains attraits de la nature» (CC, 533): sa propre expérience en fait foi. Parce qu'elle est changeante, la nature humaine n'est jamais aussi prévisible que l'entend «B»; dans un conte qui n'est pas un, un conte «vrai» où «A» a été témoin des événements, une semblable affirmation est tout aussi applicable: les contes qui illustrent ces comportements ne sont pas toujours aussi banals que «B» le croit.

De fait, les répliques de «B» se raréfient et, comme l'affirme Lucette Pérol, ce dernier «cesse d'être inquiétant<sup>22</sup>». Ses peu nombreuses anticipations ou interrogations sont dès lors marquées le plus souvent par la surprise, signe clair d'un auditeur maintenant devenu, comme dans le dialogue traditionnel, un élève qui reçoit l'enseignement du maître:

[A] – Elle passait les journées à travailler pour Gardeil; nous lui apparaissions la nuit, et à la présence de son amant tout son chagrin, toute son inquiétude étaient évanouis.

[B] – *Quoi? Jeune pusillanime, sensible, au milieu de tant de traverses!*

[A] – Elle était heureuse.

[B] – *Heureuse!*

[A] – Oui, elle ne cessa de l'être que quand Gardeil fut ingrat.

[B] – *Mais il est impossible que l'ingratitude ait été la récompense de tant de qualités rares, tant de marques de tendresse, tant de sacrifices de toutes espèces.*

[A] – Vous vous trompez; Gardeil fut ingrat (CC, 534);

[A] – C'est un bonheur qu'une maladie dans les grands chagrins.

[B] – *En nous rapprochant de nous, elle écarte le souvenir des autres, et puis c'est un prétexte pour s'affliger sans indiscretion et sans contrainte.*

---

<sup>21</sup> CC, 532-533. Ce procédé de «A» n'est pas sans rappeler celui que nous avons examiné dans la première historiette, où il feignait de donner raison à «B» en affirmant «qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes» (CC, 523). S'il peut se jouer de son interlocuteur, c'est parce qu'il est en position de force par rapport à «B».

<sup>22</sup> Lucette Pérol, *loc. cit.*, p. 99.

[A] – Cette réflexion juste d'ailleurs n'était pas applicable à Mademoiselle de la Chaux<sup>2</sup>.

Le court dialogue où «A» rapporte le récit de «B» avec la Deschamps met en lumière une caractéristique primordiale en ce qui concerne la rapport de force: le jeu de *pouvoir* est, en fait, un jeu de *savoir*. Celui qui conte est celui qui sait, ou du moins celui qui en sait le plus: dans la première historiette, le savoir de «B» lui permet de constamment compléter le récit de «A» et d'inverser les rôles de conteur et d'auditeur; dans la seconde, la connaissance de «A» du récit de la Deschamps lui donne l'occasion de montrer l'inadéquation du discours de «B» avec ses actes. En «[convenant] de tout ce [qui lui] plaira» (CC, 533), «B» redonne à «A» ses prérogatives: celle de surprendre, celle d'enseigner et celle d'assouvir librement son désir de conter. L'aveu de son erreur est silence, *absence*; et l'absence, dans le dialogue, est le signe d'une mort, mort de l'interprétation et, par extension, de la confrontation, comme l'affirme Virginia E. Swain: «Only the secondary reader, who did lose his fortune, does not die; but, by accepting convention, he loses his voice and his judgment. If he does not die in the literal sense, he loses himself as he underscores the literal sense of the story<sup>3</sup>.»

Le rapport de force du dialogue-cadre de *Ceci n'est pas un conte* nous permet de

---

<sup>2</sup> CC, 541. Dans ce dernier exemple, on voit de nouveau l'inadéquation d'une morale générale des comportements humains avec la singularité des individus.

<sup>3</sup> Virginia E. Swain, *loc. cit.*, p. 25. Cela n'empêche tout de même pas «B» d'affirmer, à la fin du conte, que le triste sort de Tanié et de M<sup>e</sup> de la Chaux était prévisible: «Mais cela est encore à peu près dans la règle. S'il y a un bon et honnête Tanié, c'est à une Reymer que la Providence l'envoie. S'il y a une bonne et honnête de la Chaux, elle deviendra le partage d'un Gardeil, afin que tout soit fait pour le mieux» (CC, 546). Il n'a peut-être pas tort – c'est d'ailleurs ce jugement que défend le «je» auctorial du dialogue épistolaire dans la clause –, mais l'aveu qu'il formule est beaucoup trop définitif pour qu'on puisse affirmer qu'il a le dessus sur «A»: le sort de ces deux victimes n'est pas tant dû à la «méchanceté» de Gardeil et de la Reymer qu'à leur amour pour ceux-ci, amour dont ils ne sont pas responsables. En ce sens, la morale de «B» n'est qu'une morale superficielle, qui ne tient pas compte de la complexité sous-jacente du conte.

constater que dans l'oral, tout comme dans l'écrit, les absents ont tort. Cependant, contrairement à Marie-Hélène Lapointe, qui croit qu'«en représentant une communication *orale* à l'intérieur d'un texte *écrit*, Diderot nous fait prendre conscience du fait que le mode écrit n'est, après tout, peut-être pas si loin de l'oral<sup>24</sup>», Diderot montre à l'intérieur de ce dialogue-cadre les limites du mimétisme entre dialogue oral et dialogue écrit, parce que l'écrit exprime une mainmise du discours que l'oral ne possède pas. Dans l'écrit, le dialogue n'est jamais véritablement simultané et l'absence du lecteur est littérale, reconnue d'emblée par celui qui écrit: il fait parler ou taire son interlocuteur à sa guise. Dans l'oral, le dialogue est simultané et la subordination de l'auditeur – voire son silence – ne peut être acquise qu'à l'aide d'une stratégie rhétorique chez celui qui parle, stratégie qui lui permet d'imposer sa position.

#### *Le rapport de force du dialogue-cadre dans Madame de la Carlière*

Rares sont les études qui traitent des relations entre «A» et «B» dans *Madame de la Carlière*, relations qui sont plus complexes que dans *Ceci n'est pas un conte*. On y trouve, comme dans *Ceci n'est pas un conte*, une confrontation des savoirs et la volonté chez «B» d'imposer un lourd didactisme, une exemplarité aux contes, mais les changements des rapports de force sont beaucoup plus imperceptibles, et il n'y a pas de défaite claire d'un des interlocuteurs.

Jacques Proust est un de ceux qui ont étudié les rapports entre «A» et «B» dans *Madame de la Carlière*. Dans son introduction à son édition critique des *Quatre contes*, il voyait, dans la présence d'un interlocuteur de convention – dans *Ceci n'est pas un conte*,

---

<sup>24</sup> Marie-Hélène Lapointe, «Le lecteur explicite chez I. Calvino, D. Diderot et R. Jean», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de littérature comparée, 1992, p. 12.

mais surtout, comme en font foi ses nombreux exemples, dans *Madame de la Carlière* —, «une signification essentiellement morale»:

L'interlocuteur de convention n'est pas ignorant des «actions particulières» qu'on lui rapporte; il les connaît bien, au contraire, mais il les juge avec la même «inconséquence» que le public; il représente ce public-là, *en tant qu'il ignore la cause profonde de conduites qu'il juge selon les seules apparences.*

Le rôle du conteur est précisément de l'amener à réfléchir, à juger plus sainement la réalité, fût-ce contre l'opinion commune [...].

Mais surtout il replace les faits dans leur vraie perspective, quand les autres les laissent dans leur incohérence apparente. Le conte devient ainsi un véritable débat moral entre l'auteur et son partenaire, qui tantôt se laisse gagner au point de vue compréhensif de Diderot, tantôt au contraire retombe dans l'ornière du sens commun [...].

Il lui fait endosser personnellement la responsabilité de l'inconséquence de tous, ce qui justifie amplement sa présence [...]. L'homme reconnaît qu'il s'était trompé sur Desroches et M<sup>me</sup> de la Carlière, et que le jugement public n'avait pas de fondement objectif, contrairement à celui du philosophe. Ce qu'il fallait précisément démontrer<sup>3</sup>.

Il y a du vrai dans cette analyse, mais aussi quelques inexactitudes, car le critique simplifie un rapport de force dont la complexité est beaucoup plus grande. Si l'on admet, à son instar, que «A», dans *Madame de la Carlière*, représente le «jugement public», on ne saurait par contre convenir de l'objectivité de «B» ni que «A» «[s'est] trompé sur Desroches et M<sup>me</sup> de la Carlière». En effet, «A» considère les événements sous un autre angle, plus distant, qui permet d'expliquer, voire d'excuser en partie, le comportement du jugement public. La confrontation demeure, jusqu'à la toute fin, ouverte: ce n'est pas sans raison, on le verra, que «B» doit parfois avoir recours à ses prérogatives de conteur pour imposer sa parole, pour pallier l'échec de sa rhétorique de persuasion.

### *Le dialogue liminaire*

Le dialogue liminaire de *Madame de la Carlière*, tout comme celui de *Ceci n'est*

---

<sup>3</sup> Jacques Proust, *loc. cit.*, p. LIV-LVI. En italiques dans le texte.

*pas un conte*, permet d'établir d'emblée les relations entre les interlocuteurs et certains des enjeux du rapport de force. On l'a dit, celui-ci présente en apparence une relation maître/élève somme toute classique. Cependant, en y regardant de plus près, on réalise que cette relation est plus complexe. En effet, ce dialogue liminaire, bien loin de s'alimenter de certitudes, est une suite de remises en question: au «Rentrons-nous?» (MC, 549) lancé par «A» succède une affirmation de «B» – «C'est de bonne heure» (MC, 549) – qui, compte tenu qu'elle sous-entend une question – «Pourquoi rentrer puisqu'il est de bonne heure?» –, demande une réponse. L'explication de «A» est une reformulation de sa question liminaire: «Voyez-vous ces nuées?» (MC, 549) Comme des nuages obscurcissent le ciel et lui font craindre une averse prochaine, il croit préférable de se mettre à couvert. Nouvelle interrogation, nouvelle réponse: «B» affirme que les nuées «disparaîtront d'elles-mêmes et sans le secours de la moindre haleine de vent» (MC, 549). La prédiction est trop gratuite, trop générale pour dissiper les craintes de «A»; son timide «Vous croyez?» (MC, 549) – qui sous-entend un «pourquoi?» – est une demande indirecte de précision à «B». Celui-ci, qu'on devine féru de sciences, explique:

J'en ai souvent fait l'observation en été dans les temps chauds [...]. C'est une opération de nos laboratoires qui s'exécute en grand au-dessus de nos têtes. Dans quelques heures des points azurés commenceront à percer à travers les nuages raréfiés; les nuages se raréfieront de plus en plus. Les points azurés se multiplieront et s'étendront; bientôt vous ne saurez ce que sera devenu le crêpe noir qui vous effrayait, et vous serez surpris et récréé de la limpidité de l'air, de la pureté du ciel, et de la beauté du jour (MC, 549-550).

Cette hypothèse, maintenant précisée, sera reformulée alternativement par «A» et par «B», que ce soit par le recours à la synthèse: «Ce phénomène n'est qu'une espèce de dissolution de l'eau par l'air» (MC, 550) ou par l'image concrète, vulgarisatrice, qui ramène la science à l'expérience individuelle du plus grand nombre: «Ils [les nuages] demeurent là [dans l'atmosphère] comme les morceaux de sucre au fond d'une tasse de café qui n'en saurait plus prendre» (MC, 550). Le sujet ayant été suffisamment examiné, cette discussion sur le

temps se termine enfin par une certitude:

[A] – Et vous me promettez donc à notre retour...

[B] – Une voûte aussi étoilée que vous l'avez jamais vue<sup>z</sup>.

L'ensemble du dialogue liminaire – et le corps du dialogue, on le verra – ne s'alimente pourtant pas d'affirmations toutes aussi assurées. À l'interrogation sur les aléas du temps, phénomène extérieur, la pensée questionneuse de «A» substitue une interrogation plus intime, individuelle:

[A] – Puisque nous continuons notre promenade, pourriez-vous me dire, vous qui connaissez tous ceux qui fréquentent ici, quel est ce personnage sec, long et mélancolique qui s'est assis, qui n'a pas dit un mot, et qu'on a laissé seul dans le salon lorsque le reste de la compagnie s'est dispersé?

[B] – C'est un homme dont je respecte vraiment la douleur (MC, 550).

L'emploi de la périphrase, jugé trop imprécis, suscite de nouveau le procédé de reformulation/précision des énoncés; à la fin de ce court échange, on apprend finalement qu'il s'agit du chevalier Desroches, celui – parce qu'il n'y en a pas qu'un seul<sup>z</sup> – «qui [est] devenu possesseur d'une fortune immense à la mort d'un père avare» (MC, 550) et dont «A» a déjà entendu parler. Celui-ci, bavard, renchérit: «Qu'il est changé!» (MC, 550) Cette exclamation, dont la fonction est principalement émotive, est interprétée par «B» comme une question déguisée<sup>z</sup>, comme une volonté d'en savoir plus: ce Desroches est selon lui «une des plus malheureuses victimes des caprices du sort et des jugements inconsidérés des hommes» (MC, 550). Dans le contexte de doute qui prévaut depuis l'ouverture, une affirmation aussi péremptoire demande à être justifiée: le corps du dialogue sera constitué d'un apologue, c'est-à-dire du récit par «B» de la vie du pauvre homme – particulièrement

---

<sup>z</sup> MC, 550. Il s'agit d'une certitude théorique, faut-il le préciser, qui demande à être vérifiée par l'expérience; on doit attendre la fin du conte pour valider l'hypothèse.

<sup>z</sup> On apprend plus tard qu'il a «un parent de même nom» (MC, 555).

<sup>z</sup> Bernard Dupriez note, à propos de l'exclamation, «que la limite entre interrogation et exclamation n'est pas toujours nette et qu'il est possible parfois de les remplacer l'une par l'autre sans que le sens général en souffre» (*op. cit.*, p. 206).

de sa liaison avec sa femme, M<sup>me</sup> de la Carlière —, histoire exemplaire par laquelle il veut démontrer à «A» — et au lecteur, par extension — cette «inconséquence du jugement public de nos actions particulières», comme le dit le sous-titre du conte. Cette illustration est doublée, on s'en doute, d'une dénonciation morale.

Le préambule, marqué par l'imprécision, n'a pas pour unique fonction de mettre en scène le propos principal, procédé fréquent dans le genre du dialogue<sup>29</sup>. Dans l'introduction à son édition critique des *Quatre contes*, Jacques Proust nous incite d'ailleurs à voir au-delà de l'apparente banalité de la présentation: «Il paraît étrange que Diderot ait encadré *M<sup>me</sup> de la Carlière* et le dialogue qui précède le *Supplément*, comme il l'a fait, par des entretiens sur la formation des nuages et des précipitations atmosphériques. S'il s'agissait seulement de parler de la pluie et du beau temps, on se plaindrait à bon droit d'un artifice aussi puéril<sup>30</sup>.» À l'instar du critique, nous croyons que «cette présentation [semble être] calculée, en vue d'un effet précis<sup>31</sup>». Cependant, alors qu'il dégage de cet entretien «une leçon de méthode, applicable au domaine moral comme elle l'est au domaine physique<sup>32</sup>», c'est-à-dire qu'il le réinterprète comme symbole du contenu exemplaire de l'œuvre, nous y percevons d'abord le signe emblématique de la difficulté même de l'établissement du dialogue.

Cette difficulté est liée à l'incertitude du langage. On l'a démontré, le préambule est une suite de reformulations — surtout motivées par «A» — des énoncés, qui illustrent l'équivoque, l'absence de transparence de la langue, même dans ses expressions les plus

---

<sup>29</sup> À ce propos, voir Maurice Roelens, «La description inaugurale dans le dialogue philosophique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Littérature*, n° 18 (mai 1975), p. 51-62.

<sup>30</sup> Jacques Proust, *op. cit.*, p. LIX.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

banales, c'est-à-dire lorsqu'il [s'agit] seulement de parler de la pluie et du beau temps<sup>33</sup>», pour reprendre l'expression de Jacques Proust. Devant l'apparente tyrannie du discours savant de «B», les interventions de «A» questionnent l'ambiguïté de ce discours avant même que le problème moral au centre du texte n'ait été abordé. Les prétentions de «B» à la maîtrise du discours sont alors affaiblies et la relation traditionnelle entre les interlocuteurs du dialogue est changée. En cela, le dialogue liminaire de *Madame de la Carlière* est emblématique de la «nouvelle logique» et de la «nouvelle rhétorique<sup>34</sup>» du dialogue chez Diderot telle que définie par Maurice Roelens: «Se mettent ainsi en place une logique plus *synthétique* qui, par les moyens poétiques de l'image ou du rapprochement de mots, s'efforce de livrer un équivalent de la totalité de l'idée, et une rhétorique fondée sur la suggestion plus que sur l'enchaînement des raisons, qui donne à entrevoir et à imaginer mieux et plus que ne peut le faire le discours conceptuel<sup>35</sup>.»

### *Le corps du dialogue*

Le corps du dialogue de *Madame de la Carlière* comme, dans une moindre mesure, celui de *Ceci n'est pas un conte*, montre cette insuffisance et cette ambiguïté de la parole seule – de la rhétorique, serait-on tenté d'ajouter –, ce règne du «malentendu général<sup>36</sup>» typique du dialogue diderotien que nous avons évoqué plus tôt. Comme on le voit dans les deux exemples qui suivent, le dialogue est un lieu privilégié qui permet «l'établissement ou la vérification du code lexical et conceptuel en usage entre les interlocuteurs<sup>37</sup>»:

[B] – Autre événement. Desroches avait obtenu les honneurs de son état.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Maurice Roelens, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle» dans Pierre Abraham et Roland Desné (édit.), *Histoire littéraire de la France. 1715-1794. Deuxième partie*, Paris, Éditions sociales, 1976, vol. 6, p. 283.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 260.

Lorsqu'il épousa, M<sup>me</sup> de la Carlière avait exigé qu'il quittât le service et qu'il cédât son régiment à son frère cadet.

[A] – Est-ce que Desroches avait un cadet?

[B] – Non, mais bien M<sup>me</sup> de la Carlière (MC, 570);

[A] – Je vous en impose; je lui restai pendant quelque temps: le Docteur Le Camus lui resta toujours.

[B] – *Ô les hommes! les hommes!*

[A] – De qui parlez-vous?

[B] – *De Gardeil* (CC, 534).

On pourrait accumuler les preuves pour montrer que le langage dans les contes ne va jamais de soi; il n'est pas un mode d'expression de l'universel, mais d'abord une illustration de la subjectivité des individus.

Dès lors, il convient de se demander comment «B», dans *Madame de la Carlière*, pourrait prétendre, comme le dit Jacques Proust, à une quelconque objectivité dans ses jugements, à une quelconque exemplarité de son récit. Au contraire, il est loin d'être un conteur désintéressé des événements et il ne réalise pas que son récit, comme l'affirme D. J. Adams, «is coloured by [his] own feelings about the protagonists, and by his evidently subjective presentation of the events in which they are implicated<sup>3</sup>». On l'a dit, il a été auditeur d'au moins un des deux discours de M<sup>me</sup> de la Carlière; il connaît bien Desroches; il fut témoin direct de l'opprobre dont il a été l'objet: en d'autres termes, il a été spectateur, *public* privilégié de tout le récit. Dans ce contexte, son jugement peut être tout aussi «inconséquent» que celui de *l'autre public*, plus distant des événements, celui qui, sans en avoir été nécessairement témoin, raconte le récit et le juge d'un autre œil. À l'instar de ce qu'affirme Jacques Proust, c'est ce public-là dont «A» est le symbole.

---

Le rapport de force entre «A» et «B» est en grande partie lié à cette présence d'un

<sup>3</sup> D.J. Adams, «A Diderot Triptych Re-examined», *The Modern Language Review*, vol. 76, n° 1 (janvier 1981), p. 55.

double public et à la façon dont ces deux instances de réception interprètent l'ambiguïté des discours, du langage. Avant d'aller plus loin cependant, on se saurait oublier d'aborder un aspect primordial à la compréhension du conte, qui est le corollaire obligé du manque de transparence de la langue: celui des conditions de l'énonciation. Jacques Proust expliquait pertinemment, dans un article publié en 1975, que «la communication écrite a sur l'orale le double désavantage de manquer de corps et de manquer le corps<sup>3</sup>». On l'a dit, les dialogues des personnages sont dramatiques en ce qu'ils sont des scènes et qu'ils ne sont pas constitués que du langage seul – comme dans la communication écrite –, mais qu'ils sont doublés d'une pantomime. Ce langage du corps a une influence considérable sur le déroulement du récit, parce que c'est sa perception qui est au cœur des jugements des personnages et, par extension, de ceux de «A» et de «B». Le jeu des personnages principaux – qu'il soit délibéré ou non – est responsable en grande partie du sort que leur réserve le public. M<sup>me</sup> de la Carlière et Desroches ne sont pas des êtres «naturels»: la première est taxée de «bizarre» (MC, 570) et le second, de «fou» (MC,550), de «personnage» (MC, 553), terme qui signifie, dans le contexte du conte, le «rôle qu'on fait [...] dans le monde<sup>4</sup>».

Desroches, d'une part, n'est pas un personnage respecté, *crédible*. Dans la société, «il s'est fait un nom par sa dissipation, ses galanteries et la diversité de ses états» (MC, 550); il «a subi toutes sortes de métamorphoses» (MC, 550), délaissant successivement le clergé, la magistrature et l'armée, piliers de la société monarchique. Incapable de constance, c'est un mauvais pantomime, un personnage comique, alors même qu'il tente d'inspirer la pitié:

---

<sup>3</sup> Jacques Proust, «De l'«exemple» au «conte»: la correspondance de Diderot», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27 (mai 1975), p. 184.

<sup>4</sup> *Encyclopédie*, article «Personnage», vol. XII, p. 430a.

[B] – Je vous laisse à penser si Desroches, qui avait conservé nombre d'amis dans la magistrature, s'endormit sur les intérêts de M<sup>me</sup> de la Carlière.

[A] – Et si nous l'en supposions reconnaissante?

[B] – Il était sans cesse à la porte des juges.

[A] – Le plaisant, c'est que parfaitement guéri de sa fracture, il ne les visitait jamais sans un brodequin à la jambe: il prétendait que ses sollicitations appuyées de son brodequin en devenaient plus touchantes; il est vrai qu'il le plaçait tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et qu'on en faisait quelquefois la remarque.

[B] – Et que pour le distinguer d'un parent de même nom, on l'appela *Desroches le Brodequin* (MC, 554-555).

M<sup>me</sup> de la Carlière, d'autre part, est un personnage respecté et une formidable comédienne. D'abord, elle est peinte comme une «créature céleste» (MC, 554) et elle a le statut de «femme vénérée» (MC, 569): en société, elle s'est d'abord fait connaître par un premier mariage douloureux, et tous «[ont] entendu parler de ses complaisances sans bornes pour un vieux mari jaloux à qui la cupidité de ses parents l'avait sacrifiée à l'âge de quatorze ans» (MC, 553). Elle est une incarnation de la constance, du don de soi, d'un jeu parfaitement soutenu, devant un Desroches inconséquent; dès lors, on comprend mieux pourquoi le jugement public «[penche] insensiblement en faveur de M<sup>me</sup> de la Carlière»: «La pauvre Madame de la Carlière! cela est pourtant bien triste... Mais aussi pourquoi ne pas retourner avec lui?... Ah! pourquoi? c'est que chacun a son caractère, et qu'il serait peut-être à souhaiter que celui-là fût plus commun; nos seigneurs et nos maîtres y regarderaient à deux fois» (MC, 569).

Puis, plus significative encore de l'influence du langage du corps sur le déroulement du récit, est la caution des proches de M<sup>me</sup> de la Carlière – dont «B» – à un mariage dont les termes sont insensés, fondés sur «[des] appétits naturels [...] sophistiqués» (SVB, 642). Si M<sup>me</sup> de la Carlière réussit à obtenir leur aval, ce n'est pas tant par son discours que par l'atmosphère solennelle, pathétique, autrement dit par la mise en scène

qu'elle crée lors de la cérémonie qui précède le mariage<sup>41</sup>; Comme on le voit dans l'exemple suivant, cela a une influence considérable sur le comportement des proches, «[it] significantly distort one's judgements and perceptions<sup>42</sup>»:

[B] – M<sup>me</sup> de la Carlière le regardait, l'écoutait, cherchait à le pénétrer dans ses discours, dans ses mouvements, et interprétait tout à son avantage.

[A] – Pourquoi non, s'il était vrai?

[B] – Elle lui avait abandonné une de ses mains qu'il baisait, qu'il pressait contre son cœur, qu'il baisait encore et mouillait de larmes. Tout le monde partageait leur tendresse: toutes les femmes sentaient comme M<sup>me</sup> de la Carlière, tous les hommes comme le chevalier.

[A] – C'est l'effet de ce qui est honnête, de ne laisser à une grande assemblée qu'une pensée et qu'une âme. Comme on s'estime, comme on s'aime dans ces moments! Par exemple, *que l'humanité est belle au spectacle!* Pourquoi faut-il qu'on se sépare si vite! Les hommes sont si bons et si heureux lorsque l'honnête réunit leurs suffrages, les confond, les rend uns.

[B] – Nous jouissions de ce bonheur qui nous assimilait [...] (MC, 557-558. Nos italiques.).

En réussissant concrètement à acquérir, *comme au spectacle*<sup>43</sup>, la caution du tribunal des hommes bien avant celle, beaucoup plus diffuse, de Dieu<sup>44</sup>, pour une union dont les règles sont beaucoup trop sévères selon la philosophie diderotienne, M<sup>me</sup> de la Carlière scelle le destin de son époux ainsi que le sien. Comme le font remarquer les proches du couple après la scène prévisible de la rupture, sans cette mise en scène et sans leur crédulité, les choses auraient été tout autres:

[B] – C'est un peu de notre faute, disaient les hommes... Vraiment oui, disaient les femmes, si nous eussions vu sa *sublime mômerie* du même œil que le public et la comtesse, rien de ce qui nous désole à présent ne serait

---

<sup>41</sup> «Ils étaient d'accord, ils touchaient au moment de leur union, lorsque M<sup>me</sup> de la Carlière après un repas d'apparat, au milieu d'un cercle nombreux, composé des deux familles et d'un certain nombre d'amis, prenant un maintien auguste et un ton solennel, s'adressa au chevalier et lui dit [...]» (MC, 555).

<sup>42</sup> D.J. Adams, *loc. cit.*, p. 52.

<sup>43</sup> À ce propos, on voit que l'adhésion du public est graduelle, ce qui montre l'influence de la mise en scène de M<sup>me</sup> de la Carlière: «L'assemblée qui avait commencé par sourire finit par verser des larmes» (MC, 557).

<sup>44</sup> Elle affirme, à la fin de son discours, que «la présence de Dieu est moins redoutable pour nous que le jugement de nos semblables» (MC, 558). En outre, elle taxe le mariage de «petite formalité d'usage». (MC, 558).

arrivé... C'est que les choses d'un certain appareil nous en imposent, et que nous nous laissons aller à une sottise admiration lorsqu'il n'y aurait qu'à hausser les épaules et rires... (MC, 567. Nos italiques.).

Tout bien considéré, c'est ce langage du corps investissant le discours – et comment ce langage est interprété – qui détermine les différents jugements dont Desroches et M<sup>me</sup> de la Carlière sont l'objet<sup>6</sup>. À ce propos, la scène de la mort de l'héroïne, à l'église, «au milieu d'un peuple nombreux» (MC, 571), après une longue série de souffrances qu'elle s'est indirectement infligées en jouant son rôle de femme trompée, est très significative<sup>6</sup>.

Comme le souligne «A», «cette femme en devint cent fois plus intéressante et son mari cent fois plus abominable» (MC, 572), même si, selon «B», tous ont été trompés «par M<sup>me</sup> de la Carlière qui dérobaux autres et qui peut-être se dissimulait à elle-même sa fin prochaine...» (MC, 572).

\*\*\*

L'examen de l'influence des conditions de l'énonciation dans le récit était nécessaire à notre analyse des rapports de force, puisque l'opinion de «A» et de «B» repose – à l'image de la perception des personnages du conte – sur cette interprétation du langage du corps qui investit le discours. Premièrement, «B», spectateur privilégié des événements, comme le sont les proches de M<sup>me</sup> de la Carlière, a été, même s'il ne l'admet pas<sup>7</sup>, influencé par cette mise en scène et touché par le spectacle des malheurs de

---

<sup>6</sup> On peut appliquer ce principe à certains passages de *Ceci n'est pas un conte*. Pendant la scène de la rupture, dans la seconde historiette, Gardeil ne voit pas du même oeil que «B» l'expression du désespoir de M<sup>le</sup> de la Chaux: «Je lui dis à plusieurs reprises: Mais, Monsieur, elle se meurt, il faudrait appeler. Il me répondit en souriant et haussant les épaules: Les femmes ne meurent pas pour si peu; cela n'est rien, cela se passera. Vous ne les connaissez pas, *elles font de leur corps tout ce qu'elle veulent*. Elle se meurt, vous dis-je [...]. Cependant Gardeil s'était levé brusquement, et en se promenant, il disait d'un ton d'impatience et d'humeur: *Je me serais bien passé de cette maussade scène*, mais j'espère que ce sera la dernière» (CC, 538-539. C'est nous qui soulignons.).

<sup>6</sup> Cette mort, encore une fois, n'a rien de naturel: «Mais quelle folie! on meurt dans son lit. Qui est-ce qui s'est jamais avisé de mourir à l'église? Cette femme avait projeté d'être bizarre jusqu'au bout» (MC, 571).

<sup>7</sup> Il n'est pas inutile de le rappeler, «B» ne décrit que rarement son implication dans les contes et il se déresponsabilise en ne rapportant presque jamais sa propre parole, qui se confond dans celle des autres.

Desroches causés par l'inconséquence du jugement public. Secondement, «A» n'a pas été un témoin direct des événements et il représente un public plus distant, voire désintéressé. Dans un récit où, quant aux faits, les deux interlocuteurs sont presque également bien informés, c'est cette notion de *distance* qui influence le plus significativement leurs points de vue: alors que «B» rend constamment le tragique et le pathétique de l'histoire de Desroches pour illustrer éloquemment l'exemplarité du récit, tout l'odieux du jugement public, «A», par ses interruptions, questionne ce pathétique qui lui semble ambigu – voire qui le fait rire. «A» ne considère pas Desroches comme une victime innocente, mais bien comme un «[personnage] dont on s'est fait une habitude de rire et qu'on ne plaint de rien» (MC, 533); en cela, le jugement public est pour lui compréhensible. Indirectement, on peut émettre l'hypothèse qu'il cherche le seul plaisir du conte, qu'il demande à être fasciné par la peinture d'événements et de personnages extraordinaires, qu'il se plaît à se mettre à l'écoute de la rumeur du monde.

Dans l'exemple qui suit, «B» vient tout juste d'expliquer la justesse de la décision de Desroches de quitter la magistrature – ainsi que le clergé –, alors que ces décisions lui ont amené l'opprobre publique, ce qui ferait de lui une victime: «Et voilà ce qu'ils appellent un fou! Un homme qui se connaît et qui craint d'avilir l'habit ecclésiastique par de mauvaises mœurs, ou de se trouver un jour souillé du sang de l'innocent» (MC, 552). Or «A» refuse de s'apitoyer sur Desroches, puisqu'il quitte la magistrature pour ensuite entrer dans les armes, ce qui est selon lui d'une inconséquence et d'un ridicule consommés:

[B] – Cependant il fallait être quelque chose. Il acheta une compagnie.

[A] – C'est-à-dire qu'il laissa le métier de condamner ses semblables pour celui de les tuer sans aucune forme de procès.

[B] – Je n'entends pas comment on plaisante en pareil cas (MC, 553).

Dans le cas suivant, la réplique de «A» agit comme contrepoint, comme chute

comique au discours pathétique de M<sup>me</sup> de la Carlière. Loin de l'émouvoir, celui-ci lui rappelle plutôt «la parodie bien comique» (MC, 557) qu'en faisait une «bonne amie de M<sup>me</sup> de la Carlière» (MC, 557). Qui plus est, cette distance persiste, comme si «A» était tout à fait incapable d'éprouver ce que «B» voudrait bien qu'il éprouve:

[B] – Nous jouissions de ce bonheur qui nous assimilait, lorsque M<sup>me</sup> de la Carlière transportée d'un mouvement d'âme exaltée, se leva et dit à Desroches: «Chevalier, je ne vous crois pas encore, mais tout à l'heure je vous croirai...»

[A] – La petite comtesse jouait sublimement cet enthousiasme de sa belle cousine.

[B] – Elle est bien plus faite pour le jouer que pour le sentir<sup>8</sup>. «Les serments prononcés au pied des autels...» Vous riez!

[A] – Ma foi, je vous en demande pardon, mais je vois encore la petite comtesse hissée sur la pointe des pieds et j'entends son ton emphatique (MC, 558).

Dans ces extraits<sup>9</sup>, comme l'affirme Jean Ehrard, «le rire détruit l'émotion<sup>9</sup>» et, par extension, l'exemplarité du récit. Le dialogue permet de varier les perspectives – qu'une même scène soit considérée pathétique par certains, et comique par d'autres, est significatif – et de dénier au conteur son éloquence. Bien loin de s'en laisser imposer, «A» réussit, avec une joyeuse impertinence, à rendre plus gai un conte dont le lourd didactisme est pour lui factice. Il interroge la morale lourde de «B», qui contamine le récit, au profit du seul plaisir du conte, de sa singularité, de son originalité, donc de sa non-exemplarité<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Signalons que c'est une des réflexions chères à Diderot que l'on retrouve notamment dans le *Paradoxe sur le comédien*.

<sup>9</sup> Voir aussi, dans le même ordre d'idées, le commentaire de «A» au deuxième discours de M<sup>me</sup> de la Carlière: «Dans les détails qu'on me fit de cette scène, on me disait qu'il avait été bien plat et sa femme honnêtement ridicule» (MC, 565).

<sup>10</sup> Jean Ehrard, «Diderot conteur (2): l'art de déplacer la question» dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle: fiction, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1997, p. 168.

<sup>11</sup> Ce plaisir du conte se trouve particulièrement marqué dans ces passages: «[B] – C'est la suite de son histoire qu'il faut savoir pour apprécier la valeur du caquet public. [A] – Je la saurais, si vous voulez. [B] – Cela sera long. [A] – Tant mieux» (MC, 553); «Je suis bien pressé de savoir ce que cela deviendra» (MC, 559).

D'ailleurs, il n'est pas fortuit que «A» – à l'instar de certaines de ses connaissances, comme la petite comtesse qui interprète la parodie du discours – soit un comédien ou, à tout le moins, un homme de théâtre<sup>32</sup> : par là, il est mieux en mesure de décoder le langage du corps, d'évaluer le ridicule ou le pathétique d'une scène. En ce sens, on peut difficilement admettre que les opinions de «A» n'ont pas leur place dans l'interprétation des événements et que seul le point de vue de «B» a valeur de connaissance.

Ces interruptions, on s'en doute, ne sont pas sans irriter «B», qui doit alors *imposer* son récit, sa parole; si sa rhétorique ne suffit pas, il doit user d'une certaine violence, abuser de l'intérêt marqué de «A» pour le conte:

[B] – Allez, vous êtes un scélérat, un corrompu comme tous ces gens-là, et je me tais.

[A] – Je vous promets de ne plus rire.

[B] – Prenez-y garde.

[A] – Eh bien, les serments prononcés au pied des autels...

[B] – «Ont été suivi de tant de parjures, que je ne fais aucun compte de la promesse solennelle de demain [...]» (CC, 558).

Ce passage est lié à l'établissement d'un «contrat d'écoute» entre les interlocuteurs. En menaçant de se taire, «B» énonce un de ses principaux droits, celui de ne pas être interrompu – par extension, de faire ce qui lui plaît de son récit<sup>33</sup>: à son auditeur de vivre avec tout ce que le récit a peut-être de factice pour lui<sup>34</sup>. Cette attitude, on le voit, est en

<sup>32</sup> Cette hypothèse est plausible, parce que «B» le traite de «scélérat, [de] corrompu comme tous ces gens-là» (MC, 558).

<sup>33</sup> Voir aussi ces répliques qui illustrent ce droit: «Desroches eut un enfant de M<sup>me</sup> de la Carlière que j'appellerai M<sup>me</sup> Desroches jusqu'à ce qu'il me convienne d'en user autrement» (MC, 559); «M<sup>me</sup> de la Carlière... [A] – Vous voulez dire M<sup>me</sup> Desroches? [B] – Non, il ne me plaît plus de l'appeler ainsi» (MC, 564).

<sup>34</sup> «B», en tant que narrateur, n'est pas différent de l'hôtesse, dans *Jacques le fataliste*, qui se donne le droit de faire ce qu'elle veut de son conte sans être interrompue: «L'hôtesse reprit donc: "Il faut convenir que s'il y a de bien méchants hommes, il y a de bien méchantes femmes". JACQUES. – Et qu'il ne faut pas aller loin pour les trouver. L'HÔTESSE. – De quoi vous mêlez-vous? Je suis femme, il me convient de dire des femmes tout ce qu'il me plaira; je n'ai que faire de votre approbation» (Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, p. 121-122).

porte-à-faux avec celle de «A», dans *Ceci n'est pas un conte*, qui ne s'offusque pas outre mesure des interruptions de «B» dans la première historiette. Il s'établit ainsi, dans un texte comme dans l'autre, un débat entre les tenants du plaisir de la parole pure – «A» cherche à se satisfaire – et ceux de la volonté didactique du récit – «B» veut établir les bases d'une morale universelle.

Or «B» ne réussit guère à définir une morale satisfaisante, si ce n'est que plus tard, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*<sup>5</sup>. Dans *Madame de la Carlière*, parce qu'il se considère le détenteur d'un savoir que «A» n'a pas, «B» refuse de douter de lui-même, comme l'y invitent les réflexions de «A», et de discuter d'une question centrale, celle des causes de l'inconséquence du jugement public. Occupé à condamner, il ne réalise pas, comme le lui fait remarquer «A», que la solution au problème du jugement public consiste à accorder plus d'importance à *qui* tient le discours, aux «conditions de l'énonciation», qu'au discours lui-même – puisque le langage seul est insuffisant, serait-on tenté d'ajouter:

[B] – Et voilà ce qu'ils appellent un fou! Un homme qui se connaît et qui craint d'avilir l'habit ecclésiastique par de mauvaises mœurs, ou de se trouver un jour souillé du sang de l'innocent.

[A] – C'est qu'on ignore ces choses-là.

[B] – C'est qu'il faut se taire quand on ignore.

[A] – Mais pour se taire, il faut se méfier.

[B] – Et quel inconvénient à se méfier?

[A] – *De refuser de la croyance à vingt personnes qu'on estime, en faveur d'un homme qu'on ne connaît pas.*

[B] – Eh! Monsieur, je ne vous demande pas tant de garants quand il s'agira d'assurer le bien; mais le mal!... Laissons cela, vous m'écartez de mon récit et vous me donnez de l'humeur... (MC, 552-553. Nos italiques.).

«Ainsi le discours, comme l'affirme Jacques Proust dans une étude sur cette question dans la *Correspondance*, – et à plus forte raison le récit rapporté – ne tient pas d'abord son autorité de sa conformité aux faits, à ce qu'il est convenu d'appeler la "réalité", mais de la

<sup>5</sup> C'est la problématique de l'assujettissement des hommes aux «trois codes, le code de la nature, le code civil et le code religieux» (SVB, 629).

sincérité de celui qui le fait. L'autorité n'est pas à chercher du côté du référent, mais du côté du destinataire du message<sup>66</sup>.» Cette notion d'«autorité dans le discours», titre d'un article de l'*Encyclopédie* que reprend Jacques Proust, est essentielle dans les textes qui nous occupent, mais aussi dans toute l'œuvre de Diderot. En refusant de discuter de cette question, où est mise en doute la validité de ses jugements, et en imposant son récit tel quel, malgré la réflexion qui s'impose selon «A», sous les simples prétextes que ce dernier «[lui] donne de l'humeur» et que c'est son plus strict droit de conteur, «B» donne beaucoup de crédibilité aux réflexions de «A».

Il ne faut toutefois pas en déduire que «A» n'a pas aussi ses naïvetés et que ses interruptions servent constamment de contrepoint au discours de «B». Au contraire, ce dernier réussit souvent à captiver son interlocuteur. L'étonnement de «A» devant la mort de M<sup>me</sup> de la Carlière, par exemple, dénote non seulement un intérêt marqué pour le récit, mais aussi le fait qu'il n'est pas en mesure de comprendre tout le bizarre de ce personnage:

[B] – Le moment de la communion arrive; ses femmes lui donnent le bras et la conduisent à la sainte table; le prêtre la communie, elle s'incline comme pour se recueillir et elle expire.

[A] – Elle expire!

[B] – Oui, elle expire bizarrement, comme vous l'avez dit.

[A] – Et Dieu sait le tumulte!

[B] – Laissons cela, on le conçoit de reste, et venons à la suite (MC, 571-572).

En outre, s'il anticipe et comprend le récit – signe d'une intelligence des événements, dans la majorité des cas<sup>67</sup> –, ce n'est pas, encore une fois, sans que soit soulignée son incrédulité:

<sup>66</sup> Jacques Proust, «De l'«exemple» au «conte»: la correspondance de Diderot», *loc. cit.*, p. 174.

<sup>67</sup> À une exception près: «Tandis que M<sup>me</sup> Desroches était à ses fonctions... [A] – Son mari se répandait en société, et il eut le malheur de rencontrer un jour sur son chemin une de ces femmes séduisantes, artificieuses, secrètement irritées de voir ailleurs une concorde qu'elles ont exclues de chez elle, et dont il semble que l'étude et la consolation soient de plonger les autres dans la misère qu'elles éprouvent. [B] – C'est votre histoire, mais ce n'est pas la sienne» (MC, 560).

[A] – Mais d'après cette belle logique si Madame de la Carlière fût morte, surtout après une maladie longue et douloureuse qui eût permis à l'injustice et à la haine publique de faire tous leurs progrès, ils auraient dû le regarder comme l'exécrable assassin de toute une famille.

[B] – C'est ce qui arriva et ce qu'il firent.

[A] – Bon!

[B] – Si vous ne m'en croyez pas, adressez-vous à quelques-uns de ceux qui sont ici, et vous verrez comment ils s'en expliqueront. S'il est resté seul dans le salon, c'est qu'au moment où il s'est présenté chacun lui a tourné le dos.

[A] – Pourquoi donc? On sait qu'un homme est un coquin, mais cela n'empêche pas qu'on ne l'accueille.

[B] – L'affaire est un peu récente, et tous ces gens-là sont les parents ou les amis de la défunte (MC, 571).

Cette surprise s'explique en partie par le fait que «A» n'a qu'une connaissance partielle des événements, mais elle est surtout le signe clair de la capacité de «B» à le surprendre, à l'informer d'aspects qu'il n'avait pas imaginés, comme de l'ampleur du déraisonnement du jugement public. Captivé, «A» ne se gêne pas pour montrer ses réactions, ce qui crée un dialogue vivant, animé, entre un personnage-conteur habile et son public fébrile. On peut aussi supposer que l'intérêt de «A», dans ces moments du récit, est dû partiellement au fait que «B» ne cherche alors pas à marteler le récit d'une morale trop lourde de sens.

Qui a tort, qui a raison dans *Madame de la Carlière*? Peut-on vraiment avancer que l'un des deux interlocuteurs impose sa vision des événements à l'autre, que le rapport de force favorise l'un au détriment de l'autre? Oui et non. On a affirmé plus tôt, à propos de *Ceci n'est pas un conte*, qu'avouer être dans l'erreur entraîne le silence et la disparition de la confrontation. Or, ici, la confrontation demeure vivante jusqu'à la toute fin. Si on admet s'être trompé, ce n'est que du bout des lèvres: d'une part, «A», comme l'affirme «B» à la toute fin du conte, «[n'est] pas loin d'accorder à cette vilaine bête, à cent mille mauvaises têtes et à autant de mauvaises langues tout le mépris qu'elles méritent» (MC, 574); d'autre part, «B» admet que «l'inconséquence du jugement public» n'est peut-être pas, après tout, la véritable question. Fragile, la morale du récit est remise à plus tard; le conte se termine

sur la seule dénonciation d'un public dont la réaction, extraordinaire et exagérée, n'est peut-être qu'à la mesure de la grandeur des personnages, particulièrement M<sup>me</sup> de la Carlière. En revanche, la véritable question qui se pose, comme en convient «B», est de comprendre le comportement bizarre des personnages et les circonstances qui ont permis au récit d'avoir lieu, question dont la réponse est renvoyée implicitement au *Supplément*:

Et puis j'ai mes idées, peut-être justes, à coup sûr bizarres, sur certaines actions que je regarde moins comme des vices de l'homme que comme des conséquences de nos législations absurdes, sources de mœurs aussi absurdes qu'elles et d'une dépravation que j'appellerais volontiers artificielle. Cela n'est pas trop clair, mais cela s'éclaircira peut-être une autre fois (MC, 575).

Ainsi, le rapport de force entre «A» et «B» se compare à celui d'un jeu de savoirs où les interlocuteurs se renvoient la balle – au contraire de *Ceci n'est pas un conte* –, où chacun a, à son tour, une autorité sur le récit. Dans une plus large mesure, la confrontation entre «A» et «B» renvoie au dilemme entre fiction et morale<sup>8</sup>: d'un côté, «B» veut que son récit prouve l'inconséquence du jugement public – alors que, on l'a vu, il est tout aussi sujet à cette inconséquence, faisant lui-même partie du public; de l'autre, «A» privilégie l'aspect fictionnel et ludique du récit et il accorde plus d'importance que «B» au plaisir du conte, à la grandeur des personnages qui sont peints et à leur caractère insondable, incompatible avec l'établissement d'une morale universelle. En ce sens, le débat entre «A» et «B» est un débat *esthétique* sur la valeur du conte et, par extension, de la littérature: doit-on plaire ou instruire, ou les deux à la fois?

<sup>8</sup> En cela, notre position rejoint en partie celle de Jean Renaud: «Si Diderot renonçait à savoir (renonçait à la volonté de mener une réflexion morale), on aurait des récits plats (l'intrigue et la technique fussent-elles, éventuellement, complexes) et finis: des romans (ordinaires). Ce qui produit ces textes, c'est la volonté obstinée de savoir, et l'abandon au mouvement de non-savoir» («Diderot et le parler d'amour. Lecture du triptyque *Ceci n'est pas un conte, Madame de La Carlière, Supplément au voyage de Bougainville*» dans Élisabeth de Fontenay et Jacques Proust (édit.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-La-Salle du 11 au 21 juillet 1983, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 227).

### *L'indifférenciation des locuteurs*

La confrontation qu'on trouve dans le dialogue-cadre des deux contes qui nous occupent, et dont nous avons cerné quelques aspects, aide à la différenciation des voix de «A» et de «B», étant donné que leurs discours sont concurrents. Pourtant, on repère, paradoxalement, plusieurs éléments dans le dialogue qui contribuent à unir les interlocuteurs plutôt qu'à les désunir.

Il y a des marques textuelles qui indiquent que «A» et «B» ne sont pas des étrangers, que leurs discours sont les facteurs les plus importants de leur distinction: ce sont des «amis» (CC, 553; MC, 573) qui se connaissent bien – qu'on pense simplement à l'histoire de «B» avec la Deschamps – et qui fréquentent sensiblement les mêmes gens; on l'a vu, ils sont informés, dans la plupart des cas, des histoires qu'ils se content. La querelle, en somme, n'est qu'une confrontation intime, légère, presque faite à plaisir, et non pas un combat d'écoles de pensées, comme on pouvait en voir fréquemment dans le genre du dialogue<sup>9</sup>. «A» et «B» sont bien des personnages – peu consistants, il est vrai – et non pas des archétypes, de simples porte-parole. Cependant, quelques particularités du dialogue dans les contes ne concordent pas avec cette complicité somme toute banale entre les deux interlocuteurs.

Revenons d'abord au tout début de l'histoire de Tanié dans *Ceci n'est pas un conte*. Dans l'exemple qui suit, on observe une faculté d'anticipation, une capacité de deviner le récit chez «B» qui ne peut ni être justifiée par sa connaissance de l'histoire ni par sa relation d'amitié avec «A»:

---

<sup>9</sup> Qu'on pense simplement aux *Parallèles des Anciens et des Modernes* de Perrault, dialogues publiés entre 1688 et 1697.

[A] – Il faut avouer qu'il y a des hommes bien bons et des femmes bien méchantes

[B] – *C'est ce qu'on voit tous les jours et parfois sans sortir de chez soi.*  
Après.

[A] – Après? J'ai connu une Alsacienne belle, mais belle à faire accourir les vieillards et à arrêter tout court les jeunes gens.

[B] – *Et moi aussi je l'ai connue, elle s'appelait Madame Reymer.*

[A] – Il est vrai (CC, 523).

N'existerait-il qu'une seule jolie Alsacienne plutôt méchante dans le Paris fictionnel de Diderot? Ce n'est pas probable: la formulation est trop sibylline pour motiver une anticipation aussi précise. Au contraire, elle susciterait soit une interrogation de «B» soit des précisions de la part de «A».

On repère, disséminées dans les contes, quelques autres occurrences de cette aisance à anticiper, à deviner le discours des autres: «B» sait que «A» demeurait «à l'Estrapade» (CC, 531) au moment où ce dernier entretenait une relation avec Gardeil, même s'il n'avait jamais entendu parler de ce Gardeil auparavant; il devine aussi – le terme est même mentionné par «A» – que c'est «par quelque bonne amie de M<sup>me</sup> de la Carrière» (MC, 557) que «A» a entendu la «parodie bien comique [du] discours» (MC, 557) de la femme de Desroches. Ces anticipations contribuent à créer une complicité intellectuelle qui, déjà surprenante quand on pense à la différence des discours tenus par «A» et par «B», est invraisemblable, ou du moins exagérée, compte tenu que le dialogue est censé mimer un échange oral.

Cette complicité est marquée, en d'autres occasions, par des répliques du dialogue qui, bien loin de contribuer à la différenciation des voix, caractéristique essentielle du dialogue traditionnel, «s'ajustent comme les pièces d'une puzzle<sup>60</sup>», pour reprendre

---

<sup>60</sup> Georges Daniel, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 240, 1986, p. 433.

l'expression de Georges Daniel. Dans l'exemple suivant, tiré de *Ceci n'est pas un conte*, «B» s'approprie la parole de «A», dans la mesure où la sienne s'insère de façon continue dans le récit de «A», y supplée:

[A] – Chaque année il en envoyait une portion à Madame Reymers. Il revint au bout...

[B] – *De neuf à dix ans. Non, je ne crois pas que son absence ait été plus longue.*

[A] – Présenter à son amie un petit portefeuille qui renfermait le produit de ses vertus et travaux (CC, 525).

Dans cet autre exemple, particulièrement significatif, tiré de *Madame de la Carlière*, «A» et «B» se relaient naturellement pour recenser les conséquences de l'acharnement du jugement public. On remarquera la présence continue de la conjonction «Et» qui fusionne les répliques, leur donne une unité:

[A] – J'entends, il n'en fut pas moins un barbare, un inhumain.

[B] – Une bête féroce qui avait enfoncé peu à peu un poignard dans le sein d'une femme divine, son épouse et sa bienfaitrice, et qu'il avait laissé périr, sans se montrer, sans donner le moindre signe d'intérêt et de sensibilité.

[A] – Et cela pour n'avoir pas su ce qu'on lui cachait.

[B] – Et ce qui était ignoré de ceux-mêmes qui vivaient autour d'elle.

[A] – Et qui étaient à portée de la voir tous les jours.

[B] – Précisément, et voilà ce que c'est que le jugement public de nos actions particulières (MC, 572).

Cette distribution des répliques brise le caractère essentiellement dialogique de l'échange, particulièrement, répétons-le, dans la mesure où le dialogue dans les contes est censé mimer la conversation orale: il n'y aurait pas dialogue, mais bien *bilocation* – le terme est de Georges Daniel<sup>6</sup> –, la distinction précise entre les deux interlocuteurs étant brouillée.

\*\*\*

On se retrouve alors avec un problème de taille: comment concilier la différenciation des voix et leur indifférenciation dans les dialogues-cadres des contes? Paradoxalement, alors que l'utilisation du dialogue dans les contes servait à mimer un

---

<sup>6</sup> Georges Daniel, *op. cit.*, p. 432.

échange oral, l'anticipation exagérée des répliques, ainsi que la bilocution, dans le dialogue-cadre, montre Diderot en train de souligner, encore une fois – on l'a déjà vu en ce qui concerne le dialogue-cadre de *Ceci n'est pas un conte* –, les limites du mimétisme entre dialogue écrit et dialogue oral. Le dialogue écrit, on doit insister sur ce fait, est *artificiel*. «A» et «B» ne sont que des êtres de papier, un «je» ainsi qu'un «vous» qui n'en serait que le dédoublement. Le «je» auctorial du niveau de dialogue épistolaire – Diderot, serait-on maintenant tenté d'ajouter – exerce sur les interlocuteurs qu'il a créés un contrôle tyrannique. Le dialogue *oral* dans l'*écrit* n'est, en un mot, que le lieu d'une tromperie du lecteur.

Cette hypothèse reste plausible même si l'on admet – contrairement à ce que nous avons avancé dans le précédent chapitre – que «A», qui affirme avoir fait paraître «[sa] Lettre sur les sourds et muets [...] presque en même temps» (CC, 541) que la prétendue «traduction des premiers ouvrages de Hume» (CC, 541) par M<sup>e</sup> de la Chaux, n'est nul autre qu'une personnification de Diderot. En effet, prétend William F. Edmiston, «B», dans *Ceci n'est pas un conte*, «serves as a reflection of Diderot's thought [...]»<sup>6</sup>. Autrement dit, cela revient au même que «A» soit une représentation de Diderot ou non: dans un cas comme dans l'autre, les interlocuteurs sont à la merci de celui qui écrit.

Les rapports de force sont un moteur essentiel de la recherche esthétique et morale de *Ceci n'est pas un conte* et de *Madame de la Carlière*. Par leur examen, c'est une

---

<sup>6</sup> William F. Edmiston, «The Role of the Listener: Narrative Technique in Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Diderot Studies*, vol. 20 (1981), p. 70. Edmiston, entre autres, donne cette réplique de «B» en exemple: «Heureusement pour nous, car avec les entraves qu'on donne à l'esprit, s'ils [les Hollandais] s'avisent une fois de payer les auteurs, ils attireront chez eux tout le commerce de la librairie» (CC, 543-544). Selon lui, il est facile de reconnaître la pensée de Diderot sur la censure dans le domaine de l'édition française. D'ailleurs, comme le souligne une note de notre édition critique de référence, «c'est ce que la *Lettre sur le commerce de la librairie* prévoyait et déplorait déjà en 1763» (CC, 544, n. 35).

réflexion sur l'écriture, sur la parole et sur langage que nous avons pu suivre chez Diderot.

Dans le dialogue épistolaire, on a d'abord constaté que l'écrit suppose une mainmise de l'auteur sur son discours; même si cet auteur accorde la parole à un lecteur supposé, ce dernier demeure absent du texte et il n'a aucun pouvoir sur son discours. Le dialogue entre auteur et lecteur est factice, et tout à l'avantage de celui qui écrit.

On a ensuite pu voir se dessiner, dans le dialogue-cadre de *Ceci n'est pas un conte*, une confrontation esthétique entre un personnage-conteur, «A», favorable à la pratique du conte, et un personnage-auditeur, «B», pour qui les récits sont trop souvent prévisibles en raison de leur banalité; raconter, pour ce dernier, est inutile lorsque cela ne permet pas de transmettre un enseignement original, ce qui est trop souvent le cas, selon lui, dans le Paris fictionnel de Diderot, où «chacun bavarde de ce qu'il ignore» (CC, 522). L'analyse des stratégies rhétoriques employées par «A» et par «B» nous a révélé que le rapport de force n'est pas tant un jeu de *pouvoir* qu'un jeu de *savoir*. Celui qui conte est celui qui sait, ou du moins celui qui en sait le plus. «A», dans la seconde historiette, réussit à faire admettre à «B» qu'il a tort, que les contes sont plus complexes qu'il ne le croit, en lui montrant que son discours est en inadéquation avec ses actes. L'aveu, par «B», de son erreur se traduit par un silence, une quasi-absence dans le dialogue: ses rares interventions sont désormais le plus souvent marquées par la surprise, signe clair d'un auditeur en position de dépendance. Dans le dialogue «oral», comme dans l'écrit, les absents ont tort; cependant Diderot montre à l'intérieur du dialogue-cadre de *Ceci n'est pas un conte* les limites du mimétisme entre dialogue oral et dialogue écrit, parce que l'écrit exprime une mainmise du discours que l'oral ne possède pas. Dans le premier cas, l'absence de l'interlocuteur est connue d'emblée par celui qui écrit; dans le second, l'absence de l'auditeur ne peut être

acquise qu'à l'aide d'une stratégie rhétorique particulière.

En outre, on a démontré, dans le dialogue liminaire et dans le corps du dialogue-cadre de *Madame de la Carlière*, l'insuffisance et le manque de transparence du langage dans les contes. Dans ce contexte, c'est le langage du corps, qui investit les propos de Desroches et de M<sup>me</sup> de la Carlière, et, dans une plus large mesure, leur «autorité dans le discours» qui déterminent le plus fortement les jugements dont ils sont l'objet; cela a une influence considérable sur le déroulement de ce récit où les jugements du public permettent, on l'a dit, d'«[ouvrir] une dynamique de recherche des coupables, [où] le conte trouve [...] son moteur<sup>6</sup>». On a pu voir que les points de vue de «A» et de «B» reposent essentiellement – à l'image de l'interprétation pratiquée par les personnages du conte – sur cette influence des «conditions de l'énonciation». Chacun possède, en effet, une *distance* différente par rapport aux événements: d'une part, «B» a été un public privilégié de l'histoire de Desroches et de M<sup>me</sup> de la Carlière et il cherche constamment, en la racontant, à en rendre le tragique et le pathétique, compte tenu qu'il voit dans la figure du chevalier «une des plus malheureuses victimes des caprices du sort et des jugements inconsidérés des hommes» (MC, 550); d'autre part, «A» n'a pas été un témoin direct des événements et il s'interroge sur le tragique, qui lui semble ambigu, du récit de «B». L'un rit de ce que l'autre se fâche, sans qu'on puisse déterminer qui a tort et qui a raison, qu'on puisse dire si le rapport de force favorise l'un des interlocuteurs au détriment de l'autre. La confrontation entre «A» et «B» est un jeu qui permet de varier les perspectives sur les événements du conte, «qui [permet] d'en envisager les différentes faces (comme on dit que

---

<sup>6</sup> Christiane Frémont, «Diderot: les contes de la culpabilité», *Stanford French Review*, vol. 12, n<sup>os</sup> 2-3 (automne-hiver 1988), p. 252.

l'on tourne autour d'un tableau)<sup>6</sup>». C'est alors qu'on a pu émettre l'hypothèse que, comme dans *Ceci n'est pas un conte*, le débat entre les interlocuteurs est *esthétique*, qu'il concerne le dilemme entre fiction et morale dans le conte: doit-il plaire ou instruire, ou les deux à la fois?

Enfin, l'étude de certaines anticipations du récit, qui ne peuvent être justifiées par la connaissance des personnages-auditeurs des histoires qui leur sont racontées ainsi que celle de la bilocation, dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, a permis de voir que «A» et «B» ne sont pas des interlocuteurs aussi différenciés que le laissait croire l'antagonisme de leurs discours. Si les propos des interlocuteurs peuvent à la fois être scindés et indifférenciés, ce qui apparaît contradictoire, notamment dans le cadre d'un dialogue censé mimer un échange oral, c'est parce que «A» et «B» ne sont en fait que des êtres de papier à la merci de celui qui écrit. Ainsi, le dialogue écrit n'est pas – et ne sera jamais – un dialogue oral.

Une question, capitale pourtant, demeure: pourquoi le dialogue si, derrière les deux locuteurs, se cache un seul maître qui exerce sa mainmise? En d'autres termes, pourquoi accorder tant d'importance à la parole de l'Autre si le dialogue n'est en fait qu'un soliloque? La réponse n'est pas simple. On est en droit de supposer que le dialogue est la forme privilégiée pour mettre en scène, donner vie à une recherche en philosophie morale, une véritable recherche heuristique – que permet la confrontation – qui ne sait pas d'avance ce qu'elle va trouver. «A» et «B» sont les deux pôles de cette entreprise, comme l'affirme Jean Renaud: «Il n'est pas un jugement qui ne se creuse de son contraire, de son incertitude, de son mensonge ou de sa hâte. On rit ou on se fâche. On se fâche de

---

<sup>6</sup> Jacques Proust, «Le *Salon* de 1767 et les *Contes*: fragments d'une poétique pratique de Diderot», *Stanford French Review*, vol. 8, n° 2-3 (automne 1984), p. 268.

ce que certains rient, on rit de ce que certains se fâchent<sup>6</sup>.» Le dialogue n'est pas un outil rhétorique qui sert à convaincre, sinon, comme l'explique Roland Mortier, de la complexité du réel, du «droit à la différence<sup>6</sup>». Dialoguer, c'est éviter le pesant statique d'une pensée qui s'impose, qui semble *aller de soi*.

Dialoguer, c'est aussi repenser la manière de conter. Dans les textes qui nous occupent, nul ne peut aspirer à une véritable omniscience: on prétend savoir, alors qu'en fait on ne sait pas tout; qui plus est, le langage ne permet pas de rendre compte de l'universel. En ce sens, chaque version d'un conte est en soi insuffisante. Le dialogue n'est pas tant le lieu d'une confrontation d'idées que d'un échange d'informations. On l'a dit dans le précédent chapitre, le conte n'est jamais assumé définitivement par celui qui raconte; parce qu'il est échange, il change, et le dialogue, bien loin de simplement représenter dramatiquement la relation conteur/auditeur, illustre la difficulté même de la narration, l'écueil que représente l'imposition d'une seule voix narrative – comme dans le roman-mémoire – dans un conte qui n'en serait pas un, qui se présente comme «vrai». «A» est nécessaire à «B», et vice versa; chaque discours, chaque point de vue est dès lors constamment remis en question: «Chacun [des interlocuteurs] apporte avec lui sa propre opacité et révèle indirectement ses propres problèmes<sup>7</sup>».

On rappellera, enfin, que les contes sont peuplés d'incorrigibles bavards. Parce que la parole, dans la société peinte dans les contes, est plus importante que la vérité même – on se rappelle que «chacun [y] bavarde de ce qu'il ignore» (CC, 522) –, parce qu'elle est

---

<sup>6</sup> Jean Renaud, *loc. cit.*, p. 222.

<sup>6</sup> Roland Mortier, «Pour une poétique du dialogue: essai de théorie d'un genre» dans Joseph P. Strelka (édit.), *Literary Theory and Criticism. Festschrift. Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday. Part I: Theory*, Berne-Francfort-New York, Peter Lang, 1984, p. 468.

<sup>7</sup> Lucette Pérol, *loc. cit.*, p. 101.

presque inépuisable, comme le souligne «B» – non sans ironie – dans le dialogue liminaire de *Ceci n'est pas un conte*<sup>6</sup>, l'utilisation du dialogue – même artificiel – dénote d'abord, dans l'écrit, le plaisir de la parole. Le plaisir des contes aussi, car ceux-ci «instruisent et amusent<sup>6</sup>». À ceux qui aiment les raconter correspondent nécessairement ceux qui aiment les entendre, comme chez ce couple singulier que forment Jacques et son maître:

LE MAÎTRE. - Tu aimes mieux parler mal que te taire.

JACQUES. - Il est vrai.

LE MAÎTRE. - Et moi, j'aime mieux entendre mal parler que de ne rien entendre.

JACQUES. - Cela nous met tous deux fort à notre aise<sup>7</sup>.

Cette jouissance, comme l'affirme Simone Lecoindre à propos de *Jacques le fataliste*, «n'est pas un dévergondage; c'est un libertinage, au meilleur sens de ce terme qui implique l'audace, l'aisance, l'indépendance d'esprit et la libre pensée<sup>7</sup>». Le choix du dialogue par Diderot, en ce sens, serait non seulement motivé par des considérations philosophiques, mais en outre esthétiques: scinder la parole alors qu'il y a indifférenciation des interlocuteurs, c'est, en quelque sorte, multiplier le plaisir.

Plaisir de la recherche philosophique, plaisir de la parole: le dialogue, dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, est une véritable entreprise de séduction.

---

<sup>6</sup> «[A] – Et vous concluez de là? [B] – Qu'un sujet aussi intéressant devrait mettre toutes les têtes en l'air, défrayer pendant un mois tous les cercles de la ville, y être tourné et retourné jusqu'à l'insipidité, fournir à mille disputes, à vingt brochures au moins et à quelques centaines de pièces en vers pour et contre [...]» (CC, 521).

<sup>6</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>7</sup> Simone Lecoindre, «Qui parle dans *Jacques le fataliste*?» dans *Denis Diderot, oder, die Ambivalenz der Aufklärung*, sous la direction de Dietrich Hart et Martin Raether, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1987, p. 20.

## **Conclusion**

«Et puis un peu de morale après un peu de poétique; cela va si bien!» (DAB, 456)

En pratiquant le dialogue dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*, Diderot a choisi une forme ambiguë, dont les visées philosophiques (quête de la vérité, du savoir) et critiques (remettre en question les valeurs dominantes) sont intrinsèquement liées à des fins plus proprement littéraires (rendre l'écrit plus proche de l'oral, plus «vrai», du moins plus vraisemblable). Au terme de notre analyse, on peut dire que le dialogue diderotien dans les contes va encore plus loin: il est un objet ludique qui permet de participer au plaisir de la parole et un instrument de réflexion sur le langage, l'écriture et l'altérité.

On l'a vu, Diderot pratique une forme courante et respectée au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'une part, le genre dialogué connaît un succès éditorial manifeste – dont on ne connaît pas encore tout à fait l'étendue – qui tient à l'influence des modèles antiques (Platon, Cicéron, Lucien) et modernes (Pascal, Fontenelle), au goût pour la conversation d'idées – dans les salons, notamment –, à la confrontation critique qu'il permet dans un siècle de remise en question des valeurs traditionnelles et, enfin, à sa souplesse même. D'autre part, l'importance, qualitative et quantitative, du dialogue dans les œuvres narratives croît considérablement et mène à l'émergence d'un nouveau genre, le conte dialogué; cette émergence s'explique par la vogue du dialogue d'idées, d'abord, mais surtout, en ce XVIII<sup>e</sup> siècle larmoyant et passionné de théâtre, parce que le conte dialogué répond à des besoins d'expressivité et d'édification.

Le prestige et la popularité de la forme, emblématique de l'esprit et de l'esthétique du siècle, sont pourtant ternis par les nombreuses réticences exprimées à son égard par les

auteurs et critiques des Lumières; le dialogue est perçu comme une forme difficile à pratiquer. Le dialogue d'idées, premièrement, doit répondre à des impératifs apparemment contradictoires: ceux de rigueur, de mesure et de continuité du discours philosophique, et ceux de discontinuité, de vivacité et de suggestion de la conversation mondaine. Les auteurs, dans beaucoup de cas, échouent dans leur tentative de concilier ces exigences: leurs œuvres sont vues par les commentateurs comme des reproductions malhabiles de la conversation et des ersatzs du discours philosophique. Secondement, on reproche aux dialoguistes de ne pas accorder une importance suffisante à l'altérité et de cacher, sous le couvert d'une saine dialectique, un dialogue à une seule voix – critique qui vaut aussi pour le conte dialogué. En un mot, le dialogue, malgré sa popularité, est l'objet de maintes invectives qui tendent à en souligner *l'artificialité* – la spécificité, pourrait-on ajouter: parce qu'écrit, il ne saurait rendre la réalité de la conversation d'idées et l'oralité du conte. Dans ce contexte, la pratique diderotienne du dialogue, même si elle est en partie tributaire de son goût pour la conversation intime, et quoi qu'on dise de son «naturel» et de son «oralité», est elle aussi le produit d'un *travail* d'écriture; la conversation est une matière première sur laquelle il effectue – le terme est de Diderot – une «recoupe»<sup>1</sup>.

La réputation de Diderot comme dialoguiste n'est pourtant plus à faire; sa pratique de la forme, les commentateurs l'ont maintes fois souligné, est en rupture avec celle de ses contemporains. En s'interrogeant sur son originalité, on a d'abord pu voir qu'elle est le fruit d'un long apprentissage du dialogue écrit. En effet, toute son œuvre – et ce, dès ses premiers textes – présente des signes de dialogicité; dans sa traduction de *l'Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury, comme dans *Le Neveu de Rameau*, il enrichit la parole – et les ouvrages – des autres, le discours étranger est un tremplin – obligé – à partir duquel

---

<sup>1</sup> Cité dans Bernard Waisbord, «La conversation de Diderot», *Europe*, vol. 41, n<sup>os</sup> 405-406 (janvier-février 1963), p. 170.

il développe sa propre réflexion, une pensée qui s'exerce sous les yeux même du lecteur. C'est cette démarche scripturale que Roland Mortier a qualifiée de «procédé heuristique<sup>3</sup>», terme maintenant consacré.

En outre, Diderot pratique le dialogue parce qu'il répond à une conception de la vérité: c'est la forme de discours la plus mimétique, celle qui se rapproche le plus de la réalité, même si elle ne saurait la rendre dans toute sa complexité; c'est aussi le moyen le plus adéquat de représentation de la pluralité de la nature et des hommes – le monde lui-même est mouvement, *dialogue* –, concept cher à la philosophie diderotienne. Autrement dit, le dialogue chez Diderot n'est pas factice, un simple outil rhétorique, mais le seul mode conséquent d'illustration du réel. Cela explique ses plus importantes ruptures avec le dialogue traditionnel: sa remise en question radicale du langage, d'abord, compte tenu que celui-ci n'est pas un mode d'expression de l'universel, mais bien une illustration de l'histoire et de la subjectivité des individus; sa prédilection pour la digression, ensuite, parce que celle-ci permet d'explorer la complexité et la totalité d'une question ou d'une réalité; sa démarche inductive, enfin, fondée sur l'interprétation d'un document écrit ou parlé, le réel devenant alors objet de réflexion.

Si la critique a pu, à juste titre, souligner que la conversation d'idées diderotienne est plurielle, elle a négligé ses autres manifestations – dialogue de théâtre, conte dialogué – et elle s'est peu interrogée sur les rapports complexes que celles-ci entretiennent avec le dialogue d'idées. Malgré cela, les commentateurs de Diderot s'entendent tous sur l'importance accordée à la parole et à l'altérité dans ses œuvres.

---

<sup>3</sup> Roland Mortier, «Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 283.

Dans *Ceci n'est pas un conte et Madame de la Carlière*, qui nous ont intéressé plus précisément, l'importance de la parole est d'abord marquée par la structure par récit enchâssés et par l'abondance des dialogues et des propos rapportés des personnages. En outre, narrer, dans ces récits, c'est dialoguer: l'écriture y est conditionnelle à la présence explicite – textuelle – de l'altérité; en un mot, l'Autre «est [pour Diderot] fondamentalement présence parlante<sup>3</sup>». Cela est si vrai que, dans le dialogue épistolaire, forme qui suppose l'absence de l'autre, Diderot se crée de toutes pièces des interlocuteurs multiples.

Cet intérêt pour la parole vive n'est pas sans incidence sur la prise en charge du récit; devant la multiplication des instances d'énonciation et de réception, le lecteur en arrive à se demander qui parle et à qui. L'analyse de l'enchâssement des dialogues et du procédé de répétition dans les contes qui nous occupent a cependant révélé que cette question n'était pas habituellement posée dans les bons termes. D'abord, parce que la parole est indifférenciée dans les contes; en effet, elle est toujours – ou presque – rapportée par l'intermédiaire du discours direct, sans verbe déclaratif qui révélerait la présence du narrateur, et elle n'est jamais revendiquée explicitement par un locuteur déterminé, tant elle est caractérisée par la volonté, chez ceux qui la rapportent, de la déléguer, de s'en distancer. Les voix sont, en substance, indépendantes et elles circulent librement dans cet espace de paroles qu'est le texte. Ensuite, parce que le dialogue des contes est en proie à un épaississement sans fin: chaque dialogue est toujours dialogue d'un dialogue et, comme les poupées gigognes, il se répète inlassablement. Enfin, parce que la répétition n'est pas uniquement marquée dans l'enchâssement, mais en outre dans les historiettes mêmes: ce qui est raconté, dans *Ceci n'est pas un conte et Madame de la*

---

<sup>3</sup>Jean Starobinski, «Diderot et la parole des autres» dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Édition chronologique. Introductions de Roger Lewinter*, Paris, Club français du livre, 1972, vol. XIII, p. IV.

*Carlière*, a déjà été maintes fois entendu. De ce fait, la matrice de ces textes n'est pas tant les événements eux-mêmes que ce qui en est dit: les contes sont d'abord *lectures*. Chacun d'eux est un amalgame de récits possibles fondés sur des interprétations différentes des faits; constamment réinterprétés, ils ne sont jamais statiques, mais plutôt ouverts, en devenir. Ainsi, les contes ne sont jamais assumés définitivement par ceux qui les racontent; c'est cette redite que nous avons convenu d'appeler, à l'instar des critiques du dialogue diderotien, «procédé heuristique». Pour nous résumer, «qui prend la parole a peu d'importance – à condition que ce qui a été dit soit entendu<sup>4</sup>».

Cela ne signifie pas, pourtant, que la parole aille de soi; au contraire, elle est le lieu, dans le dialogue épistolaire et le dialogue-cadre, de conflits pour sa prise en charge. Les interlocuteurs ne sont plus simplement conteurs et auditeurs, mais aussi censeurs. Ils cherchent, par différentes stratégies, à imposer leur version des événements, en d'autres termes, à s'approprier le récit, à l'assumer. L'exercice de la parole est ainsi un enjeu politique. L'étude des rapports de force entre les interlocuteurs des dialogues nous a amené à réfléchir sur les limites du mimétisme entre dialogue oral et dialogue écrit et sur l'insuffisance du langage, et elle a permis de révéler la présence d'un débat esthétique sur les fins de la pratique du conte. D'abord, l'exercice de la parole est le signe d'un savoir – même erroné – et par conséquent d'un pouvoir; ainsi, dans l'écrit, comme dans l'oral, les absents ont toujours tort. Cependant, alors que, dans l'écrit, l'absence du lecteur est littérale – physique –, ce qui a pour effet que celui qui tient la plume exerce une mainmise totale sur le discours qu'il prête à son interlocuteur, dans l'oral, l'absence ne peut être obtenue par le conteur que par une stratégie rhétorique particulière. Qui plus est, comme l'a montré notre examen des anticipations des historiettes et de la bilocution, le

---

<sup>4</sup>Benoît Melançon, *Diderot épistolier: Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, préface de Roland Mortier, Saint-Laurent, Fides, 1996, p. 327.

dialogue écrit ne saurait se contenter de mimer un échange oral, dans la mesure où le conteur *et* l'auditeur demeurent constamment à la merci de celui qui écrit. En outre, on l'a vu notamment dans le dialogue-cadre de *Madame de la Carlière*, le langage seul est insuffisant pour décrire le monde, il manque de transparence; dans ce contexte, c'est le langage du corps ainsi que «l'autorité dans le discours» qui sont les éléments les plus déterminants en ce qui concerne l'interprétation de la parole. En un mot, Diderot nous ramène avec insistance à la nécessité de la *présence*, du *qui parle*. Selon la *distance* par rapport à ces «conditions de l'énonciation», on l'a vu chez «A» et «B», on rit ou on pleure, on s'apitoie sur le triste sort d'un personnage ou on s'en moque. Essentiellement, c'est cette tension qui alimente le débat esthétique entre les fins morales et les fins ludiques du conte.

\*\*\*

Était-il nécessaire pour décrire la pratique du dialogue diderotien dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière* de mener une réflexion sur le statut de la forme comme genre ou comme pratique narrative au XVIII<sup>e</sup> siècle? Avait-on à décrire les principaux traits du dialogue dans l'œuvre de Diderot à la lumière des travaux des commentateurs? La micro-analyse – parfois bien technique – des niveaux de dialogue, de la répétition et des relations de pouvoir entre les interlocuteurs était-elle justifiée? Pour mieux comprendre le rapport de Diderot au langage, à l'écriture et à l'altérité; pour éviter de répéter, sans en comprendre les causes structurelles, le lieu commun du caractère «heuristique» de ses dialogues; pour interroger, enfin, l'«oralité» et le «naturel» tant vanté de la conversation dans les contes, il le fallait.

Cette étude quadripartite ne saurait par contre prétendre à l'exhaustivité. Il resterait beaucoup de choses à dire, premièrement, sur l'ambiguïté de la forme et les problèmes

qu'elle suppose: dans ce mémoire, on a volontairement usé du terme «conte» au sens de «récit bref» pour éviter d'avoir à discuter en détail de l'appartenance générique des textes retenus; cette question, par ailleurs, ne relève pas que de l'emploi du dialogue.

Secondement, notre examen de ces textes demanderait des recherches plus approfondies sur ce concept galvaudé de «réalisme» de l'écrit dans l'œuvre de Diderot. On ne saurait trop insister là-dessus: le seul mode d'expression de l'écrit, le langage, est opaque, il est insuffisant pour décrire la complexité du réel. Il manque de *corps*: comment, dans ce contexte, le lecteur peut-il juger, évaluer les problèmes moraux soulevés dans les historiettes des contes? Comment l'auteur peut-il pallier les limites du langage?

Le manque de corps de l'écrit est posé brutalement dans *Ceci n'est pas un conte* et *Madame de la Carlière*. Diderot disait, dans la postface des *Deux Amis de Bourbonne*, que le conteur «veut être cru» (DAB, 455). Or, limité au langage, celui qui «a pour objet la vérité rigoureuse» (DAB, 455) se trouve dans une impasse: s'il peut trouver, aux niveaux diégétique et métadiégétique – on l'a vu dans le dialogue-cadre et le dialogue dramatique –, un palliatif dans l'établissement d'«[un] représentant métaphorique de l'instance narrative [...] [chargé] imaginativement de la pantomime qui convient au discours<sup>5</sup>», il ne saurait faire de même dans le dialogue épistolaire, ou extradiégétique. Autrement dit, ces textes crient autant l'absence – Jacques Proust affirmait pertinemment que «la transmutation des mots en corps» est une «chimère<sup>6</sup> – que la nécessaire, mais impossible, présence.

On a trop longtemps parlé du «réalisme» du dialogue diderotien; il serait peut-être

---

<sup>5</sup> Jacques Proust, «De l'«exemple» au «conte»: la correspondance de Diderot», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27 (mai 1975), p. 185.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 186.

temps maintenant de s'interroger sur son caractère *délibérément* fictif et ludique. Diderot est conscient des limites du langage, mais aussi, on est en droit de le supposer, de la liberté de l'écrit. Par conséquent, l'utilisation du dialogue ne correspondrait pas chez lui à une volonté de «faire vrai»: si l'écrit ne peut pas, et ne pourra jamais, avoir de corps, il reste à supprimer – du moins à masquer – la présence de l'instance narrative, qui assume le récit, en multipliant les locuteurs; en d'autres termes, puisque Diderot ne peut donner une réalité, autre que fictive, au «qui parle», il ferait en sorte que «qui parle [ait] peu d'importance<sup>7</sup>» en donnant la parole à tous – aux Autres. Les contes seraient avant tout un jeu, un plaisir de la parole et du dialogue. Diderot, dans le *Salon de 1767*, ne disait pas autre chose: «Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai, on ne songe à rien de fâcheux, le temps se passe, et le conte de la vie s'achève sans qu'on s'en aperçoive<sup>8</sup>.»

---

<sup>7</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 327.

<sup>8</sup> Cité dans Jacques Proust, «Le *Salon* de 1767 et les *Contes*: fragments d'une poétique pratique de Diderot», *Stanford French Review*, vol. 8, n<sup>os</sup> 2-3 (automne 1984), p. 268.

## Bibliographie

### Corpus primaire

DIDEROT, Denis, *Ceci n'est pas un conte* dans *Œuvres complètes*, éd. Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier, Paris, Hermann, t. XII: *Le Neveu de Rameau: Fiction IV*, 1989, p. 521-547.

DIDEROT, Denis, *Madame de la Carlière* dans *Œuvres complètes*, éd. Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier, Paris, Hermann, t. XII: *Le Neveu de Rameau: Fiction IV*, 1989, p. 547-575.

### Corpus secondaire

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets* dans *Œuvres. Tome II: Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, p. 25-216.

DIDEROT, Denis, *Les Deux Amis de Bourbonne* dans *Œuvres complètes*, éd. Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier, Paris, Hermann, t. XII: *Le Neveu de Rameau: Fiction IV*, 1989, p. 439-457.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. Paul Vernière, Paris, GF-Flammarion, 1970.

DIDEROT, Denis, *Mystification ou Histoire des portraits*, dans *Œuvres complètes*, éd. Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier, Paris, Hermann, t. XII: *Le Neveu de Rameau: Fiction IV*, 1989, p. 389-411.

DIDEROT, Denis, *L'Oiseau blanc, conte bleu* dans *Œuvres. Tome II: Contes*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, p. 223-267.

DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville* dans *Œuvres complètes*, éd. Centre d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle de Montpellier, Paris, Hermann, t. XII: *Le Neveu de Rameau: Fiction IV*, 1989, p. 577-644.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, 17 vol. de textes, 11 vol. de planches.

MARMONTEL, Jean-François, «Annette et Lubin» dans *Nouvelles françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h, Paris, Librairie générale française, coll. «Le Livre de poche. Bibliothèque classique», 709, tome II: *De Marmontel à Potocki*, 1994, p. 33-43.

### Corpus critique

- ADAMS, David John, «Introduction» dans *Bibliographie d'ouvrages français en forme de dialogue 1700-1750, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 293 (1992), p. 1-23.
- ADAMS, David John, *Diderot, Dialogue & Debate*, Liverpool, Francis Cairn, 1986.
- ADAMS, David John, «A Diderot Triptych Re-examined», *The Modern Language Review*, vol. 76, n° 1 (janvier 1981), p. 47-59.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Jean Hardy, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 272, 1996.
- BELLOT-ANTHONY, Michel, «Les constantes d'un genre: le conte moral de Marmontel à Éric Rohmer» dans *Frontières du conte*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 79-88.
- BENVENISTE, Émile, «Relations de temps dans le verbe français» dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 7, 1966, p. 237-250.
- BOURGUINAT, Élisabeth, *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1998.
- CATRYSSÉ, Jean, *Diderot et la Mystification*, Paris, Nizet, 1970.
- DANIEL, Georges, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 240, 1986.
- DEMERS, Jeanne, «L'art du conte écrit ou le lecteur complice», *Études françaises*, vol. 9, n° 1 (février 1973), p. 3-13.
- DIDIER, Béatrice, «Contribution à une poétique du leurre: "lecteur" et narrataires dans *Jacques le fataliste*», *Littérature*, n° 31 (octobre 1978), p. 3-21.
- DIECKMANN, Herbert, «L'épopée du fonds Vandeul», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 85, n° 6 (novembre-décembre 1985), p. 963-977.
- DIECKMANN, Herbert, *Cinq leçons sur Diderot*, préface de Jean Pommier, Genève, Droz, coll. «Société des publications romanes et françaises. Publications», 64, 1959.
- DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Points. Essais», 397, 1995.
- DUFLO, Colas, «Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes?», *Diderot Studies*, vol. 28 (2000), p. 95-109.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1370, 1984.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle; Paris, Librairie générale française, coll. «Le Livre de Poche. Essais», 4098, 1985 [1979].

EDMISTON, William F., «The Role of the Listener: Narrative Technique in Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Diderot Studies*, vol. 20 (1981), p. 61-75.

EHRARD, Jean, «Diderot conteur (2): l'art de déplacer la question» dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle: fiction, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1997, p. 163-173.

FERGUSON, Charles, «Fiction versus Fact in the Age of Reason: Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Symposium*, vol. 21, n° 3 (automne 1967), p. 231-240.

FREMONT, Christiane, «Diderot: les contes de la culpabilité», *Stanford French Review*, vol. 12, n° 2-3 (automne-hiver 1988), p. 245-264.

GENETTE, Gérard, «Frontières du récit», *Communications*, n° 8 (1966), p. 152-164.

GOULEMOT, Jean Marie, *La Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, coll. «en toutes lettres», 4, 1989.

GRIMSLEY, Ronald, «L'ambiguïté dans l'œuvre romanesque de Diderot», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 223-238.

GUELLOUZ, Suzanne, *Le Dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1992.

LAPOINTE, Marie-Hélène, «Le lecteur explicite chez I. Calvino, D. Diderot et R. Jean», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de littérature comparée, 1992.

LECOINTRE, Simone, «Qui parle dans *Jacques le fataliste?*» dans *Denis Diderot, oder, die Ambivalenz der Aufklärung*, sous la direction de Dietrich Hart et Martin Raether, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1987, p. 9-20.

MACARY, Jean, «Le dialogue de Diderot et l'anti-rhétorique», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 153 (1976), p. 1337-1346.

MARTIN, Angus, «Présentation» dans *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et cœurs sensibles*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1456, 1981, p. 7-97.

MELANÇON, Benoît, *Diderot épistolier: Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, préface de Roland Mortier, Saint-Laurent, Fides, 1996.

MORTIER, Roland, «Pour une poétique du dialogue: essai de théorie d'un genre» dans Joseph P. Strelka (édit.), *Literary Theory and Criticism. Festschrift. Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday. Part I: Theory*, Berne-Francfort-New York, Peter Lang, 1984, p. 457-474.

MORTIER, Roland, «Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 283-297.

MYLNE, Vivienne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par Françoise Tilkin, Paris, Universitas, 1994.

MYLNE, Vivienne, «Dialogue as Narrative in Eighteenth-Century French Fiction» dans J. H. Fox, M. H. Waddicor et D. A. Watts (édit.), *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 173-192.

NIKLAUS, Robert, «Diderot et le conte philosophique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13 (juin 1961), p. 299-315.

PÉROL, Lucette, «Quand un récit s'intitule *Ceci n'est pas un conte* (Diderot)» dans *Frontières du conte*, sous la direction de François Marotin, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 95-101.

PRINCE, Gérald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, vol. 4, n° 14 (1973), p. 178-196.

PROUST, Jacques, «Le Salon de 1767 et les *Contes*: fragments d'une poétique pratique de Diderot», *Stanford French Review*, vol. 8, n° 2-3 (automne 1984), p. 275-274.

PROUST, Jacques, «De l'"exemple" au "conte": la correspondance de Diderot», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27 (mai 1975), p. 171-187.

PROUST, Jacques, «Introduction» dans *Quatre contes*, Genève, Droz, coll. «Textes littéraires français», 1964, p. XI-LXXIX.

RENAUD, Jean, «Diderot et le parler d'amour. Lecture du triptyque *Ceci n'est pas un conte, Madame de La Carlière, Supplément au voyage de Bougainville*» dans Élisabeth de Fontenay et Jacques Proust (édit.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-La-Salle du 11 au 21 juillet 1983, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 217-232.

ROELEN, Maurice, «Le dialogue d'idées au XVIII<sup>e</sup> siècle» dans Pierre Abraham et Roland Desné (édit.), *Histoire littéraire de la France. 1715-1794. Deuxième partie*, Paris, Éditions sociales, 1976, vol. 6, p. 259-289.

ROELEN, Maurice, «La description inaugurale dans le dialogue philosophique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Littérature*, n° 18 (mai 1975), p. 51-62.

ROELEN, Maurice, «Le dialogue philosophique, genre impossible? L'opinion des siècles classiques», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24 (mai 1972), p. 43-58.

SCHNEIDERS, Hans-Wolfgang, «Le prétendu système des renvois dans l'*Encyclopédie*» dans Peter-Eckhard Knabe et Edgar Mass (édit.), *l'Encyclopédie et Diderot*, Cologne, Verlag Köln, DME, coll. «Kölner Schriften zur Romanische Kultur 2 /Textes et documents», 1985, p. 247-260.

SHERMAN, Carol, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 156, 1976.

SHERMAN, Carol, «In Defense of the Dialogue: Diderot, Shaftesbury, and Galiani», *Romance Notes*, vol. 15, n° 2 (hiver 1974), p. 268-273.

STAROBINSKI, Jean, «Diderot et la parole des autres» dans Denis Diderot, *Œuvres complètes. Édition chronologique. Introductions de Roger Lewinter*, Paris, Club français du livre, 1972, vol. XIII, p. III-XXI.

STEMPEL, Wolf-Dieter, «Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel», *Littérature*, n° 93 (février 1994), p. 66-79.

SWAIN, Virginia E., «Conventionnal Wisdom and Conventionnal Acts. The Narrative Contract in Diderot's *Ceci n'est pas un conte*», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, n° 1 (automne 1983), p. 14-27.

TODOROV, Tzvetan, «Les hommes-récits: *les Mille et une nuits*» dans *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. «Points. Essais», 120, 1978, p. 33-46.

VILLALOBOS, Gisel «Diderot lecteur de Montaigne: Montaigne dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1998.

WAISBORD, Bernard, «La conversation de Diderot», *Europe*, vol. 41, n°s 405-406 (janvier-février 1963), p. 163-172.

ZANTS, Emily, «Dialogue, Diderot, and the New Novel in France», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 2, n° 2 (hiver 1968), p. 172-181.