

Title	La Naissance d'un lecteur critique : De Sélim à Mirzoza
Sub Title	批判的読者の誕生、セリムからミルズザへ
Author	稲垣, 正久(Inagaki, Masahisa)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.3 (2006. 12) ,p.252(77)- 262(67)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鷺見洋一教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0262">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0262</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# La Naissance d'un lecteur critique : De Sélim à Mirzoza

Masahisa INAGAKI

Sélim et Mirzoza sont des personnages créés par Denis Diderot pour ses deux romans de jeunesse : *Les Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc, conte bleu*. Ils y jouent tous les deux le rôle de l'auditeur de récits racontés par un autre personnage et exercent une certaine influence sur l'art de conter de celui-ci. En examinant de près leur fonction en tant que narrataires présents dans le récit, nous allons suivre l'évolution du style romanesque de Diderot, qui aboutira à son apogée dans les romans de l'âge mûr comme *Jacques le fataliste et son maître*.

## 1; les années 1740

*Les Bijoux indiscrets* est le seul roman de Diderot dont la rédaction soit presque exactement daté : il a été écrit au cours de l'année 1747 et publié au début de 1748. Ce qui n'est pas le cas des œuvres de l'âge mûr, *La Religieuse*, *Jacques le fataliste* ou *Le Neveu de Rameau*, qui sont nés après une période de maturation de plus d'une vingtaine d'années. De cette rédaction rapide et sans retouche postérieure, résultent probablement les emprunts directs aux écrivains contemporains<sup>(1)</sup>, et, par conséquent, une forte appartenance au genre littéraire alors à la mode, le roman libertin. Or, on sait bien que puiser des exemples chez d'autres auteurs est le procédé habituel de la création romanesque de Diderot. Qu'il ait une intention paro-

dique ou plagiaire au début, il en tire des textes bien marqués par son originalité. Certes, *La Religieuse* est un récit pathétique à la façon de Richardson, on constate néanmoins que la narration est constamment guidée par la présence sous-jacente du destinataire du récit. A partir de quelques séquences de *Tristram Shandy*, Diderot a construit dans *Jacques* un univers romanesque unique, doté d'une structure narrative savamment instable.

En est-il ainsi des *Bijoux* ? Considéré comme le laboratoire des futurs chefs-d'oeuvre, <sup>(2)</sup> ce roman participe-t-il de la même facture littéraire que *Jacques* ? Quelles en sont les spécificités littéraires ?

Jalonnée par les essais de l'anneau magique, l'histoire du roi de Congo offre une situation favorable à la stratification de niveaux narratifs : l'auteur a toujours la possibilité de faire raconter au bijou ses aventures, ce qui instaure un nouveau niveau de narration. Mais apparemment Diderot n'abuse pas de cette facilité, surtout dans le premier tome, où les quatorze essais de l'anneau magique ne donnent que trois récits intercalés, avec une similitude totale du statut narratif : c'est toujours le bijou qui raconte son histoire. Si Diderot s'attarde tout de même assez longuement sur ces trois récits, c'est que ceux-ci répondent à son intention satirique d'accuser les mœurs dégradées de ses contemporains, et qu'ils représentent dans ce sens les onze autres essais. Pour le reste, la narration est centrée plutôt sur les réactions provoquées par l'événement du bijou parlant. Avec le même objectif caustique, avec autant de gaillardise et de frivolité, la description de la société conglaïse, c'est-à-dire française, permet à l'auteur de développer ses idées sur divers domaines : sciences, musique, politique ou métaphysique. Voilà la stratégie usuelle du " conte philosophique " « où l'affabulation ne sert que de support à l'idée » <sup>(3)</sup>. Elle trouve la meilleure application dans le chapitre XXIX, où l'avènement du matérialisme empirique est parfaitement illustré par le récit d'un rêve, raconté par le sultan au deuxième niveau de narration.

Tandis que cette tendance philosophique du récit exemplaire subsiste encore dans la seconde moitié du roman ( à propos des Lettres ou du rêve par exemple ), le système narratif y perd l'aspect relativement uniforme de la première partie et présente de multiples facettes de la situation éconciative. Il semble en effet que le découpage du livre ait été fait à un endroit idéal : le quatorzième essai de l'anneau, qui clôt le premier tome, a visé Eglé dont le bijou n'a rien à raconter sinon la fidélité de cette femme à son époux et, au début du deuxième tome, cette expérience sert d'amorce au fameux pari entre Mangogul et Mirzoza, consistant à trouver une autre femme aussi sage que celle-là. C'est autour de ce pari que s'ouvre un nouveau jeu éconciatif. Au lieu de l'exécuter publiquement afin d'observer des gens scandalisés, le sultan continue son essai secrètement en profitant au maximum de son invisibilité, ce qui lui permet de rendre compte à sa bien-aimée soit du caquet d'un bijou, soit de la scène de l'essai. Ce n'est plus seulement pour tuer le temps et sur n'importe quelle femme mais avec un but précis et sur un objet bien choisi qu'il exerce son pouvoir magique. Grand thème de la première partie, les études caricaturales des mœurs s'éclipsent progressivement au profit d'une histoire d'amour entre Mirzoza et Mangogul, agrémentée d'un suspens entretenu par la recherche d'une femme fidèle et par l'ultime essai sur la sultane.

Par ailleurs, dès le début du seconde volume, dans l'intimité du couple royal entre un troisième personnage, Sélim, dont l'importance ne cesse de croître tout au long de ce volume <sup>(4)</sup>. La division du livre est d'autant plus pertinente que, dans le premier chapitre du deuxième tome, ce vieux courtisan se fait confier sa première mission : être témoin du pari. Certes, le personnage a été déjà aperçu : il était présent à la séance de dissertation de Mirzoza sur l'âme ( ch. XXVII du tome 1 ), mais là il n'intervenait que timidement et demeurait pour ainsi dire à l'arrière-plan de l'histoire. Il restera désormais sur la scène de façon permanente, dès lors surtout qu'il

deviendra le principal orateur, celui dont on ne peut pas se passer et qui provoquera deux essais de l'anneau ( Fulvia et Olympia ).

On ne saurait trop insister sur le rôle crucial que joue Sélim dans le texte du point de vue de la narration. Sa présence ouvre une situation où le cadre du récit principal n'est plus le lieu d'action pour se transformer en une instance purement narrative. Il faut remarquer également le soin scrupuleux qu'apporte Diderot à la variation de la situation éconciative des récits de Sélim, tout en manipulant Mangogul qui, tantôt, s'endort au récit de voyage, et, tantôt, s'absente tout simplement; l'auteur va jusqu'à faire du sultan le narrateur du récit d'Olympia et Sélim, et de ce dernier l'auditeur de sa propre histoire.

Bien qu'apparaisse ainsi à la surface textuelle le champ éconciatif des récits insérés, la narration n'en est pas pour autant perturbée et elle maintient la stabilité qu'elle présentait dans la première partie du roman. La différence est énorme par rapport à la narration extrêmement instable de *Jacques*, où l'histoire de l'amour de Jacques ne peut être racontée sans être aussitôt interrompue par divers incidents qui surprennent le narrateur, où le maître de Jacques ne peut pas continuer son récit parce que son valet, auditeur, en devine la suite, où enfin, à propos du dépuelage de ce dernier, le maître accumule de fausses conjectures qui dérangent le rythme de la narration. Ici au contraire, les personnages des Bijoux sont très passifs. L'équilibre de la narration est effectivement assuré d'un côté par l'automatisme des bijoux qui ne peuvent s'empêcher de dire la vérité et, de l'autre, par la loyauté de Sélim qui, en aucune manière, ne pourrait être un narrateur rebelle et autonome comme Jacques. Si Diderot a mis dans la bouche de Sélim une phrase qui ferait penser à Jacques : « Je ne manquerais pas, madame, de faire siffler les vents à vos oreilles, gronder la foudre sur votre tête; [...] si je ne vous faisais une histoire » ( p.201 sq. ), c'est un cas isolé, qui ne peut pas avoir autant de dimension parodique dans la structure nar-

rative du roman pris dans son ensemble. Cette phrase est d'ailleurs un emprunt direct au *Sopha* de Crébillon <sup>(5)</sup>.

Quant aux auditeurs, Mangogul et Mirzoza principalement, ils sont tout à fait inactifs, ils se contentent généralement d'exprimer quelques commentaires plutôt anodins et de formuler quelques questions, comme on le fait pour faire avancer le conteur dans sa tâche, sans la moindre idée malicieuse de perturber la narration. A l'exception de l'aversion du sultan pour le récit de voyage, ils sont moins caractérisés que le couple royal d'auditeurs dans *Le Sopha*, <sup>(6)</sup> roman dont Diderot a probablement calqué le cadre narratif notamment en ce qui concerne les récits de Sélim. A cette impersonnalité s'oppose, bien entendu, le fameux personnage de l'auditeur-modèle que Diderot affine dans le préambule de *Ceci n'est pas un conte* <sup>(7)</sup>, ce qui constitue la définition de tous les auditeurs qu'il met en scène dans les romans "post-encyclopédiques".

En conclusion, ce qui manque aux *Bijoux*, ce n'est pas seulement le réalisme du contenu, mais aussi le réalisme énonciatif. Une sorte de hantise pousse en effet Diderot à compléter l'histoire par la description de son chantier d'écriture, à animer ce dernier par la présence d'un auditeur critique, de sorte que, tout en s'identifiant à ce personnage, le lecteur réel ait l'impression de participer à la création littéraire. Malgré quelques embryons de la technique romanesque de *Jacques*, *Les Bijoux* ne s'émancipe pas entièrement du poncif du roman libertin ou de celui du roman de l'époque en général, genres dans lesquels l'imbrication des niveaux narratifs sert souvent de garantie à la véracité du récit et de véhicule aux rebondissements parfois trop fantastiques de l'histoire. Le grand absent dans *Les Bijoux*, c'est l'auditeur-lecteur, destinataire du récit que Diderot ne manque plus par la suite de mettre en scène en tant que personnage actant.

Or, en ce qui concerne la sultane Mirzoza dans *L'Oiseau blanc*, précurseur du lecteur critique selon V.Mylne et J.Osborne <sup>(8)</sup>, il est certain

qu'elle a la tendance à jouer plutôt le rôle d'orateur en profitant de sa supériorité hiérarchique par rapport aux quatre autres orateurs : aucun d'entre eux ne pouvant la contredire, son intervention dans le cours de narration ne fait que fournir une description supplémentaire à l'histoire qu'elle est en train d'écouter.

Au début de sa carrière littéraire, Diderot n'a peut-être pas encore approfondi sa réflexion sur le roman; pour l'essentiel, il s'en tenait à une volonté parodique de dénoncer la facilité des romans libertins tout en écrivant une œuvre qui appartenait au genre. Quoique cette volonté puisse amorcer le développement postérieur de son écriture, le futur auteur de *Jacques* ne s'est pas encore approprié cette stratégie narrative singulière que l'on rencontrera constamment dans les romans " post-encyclopédique " Autrement dit, il n'a pas encore découvert le personnage du lecteur critique dont la présence dans le texte de fiction sert à décrire dans l'œuvre littéraire tout le processus de la transmission de message.

## **2; les années 1770**

Lorsque Naigeon entreprit en 1978 la publication des *Œuvres Complètes* de Diderot, pour la première fois après de nombreuses rééditions, *Les Bijoux indiscrets* se trouva augmenté de trois chapitres inédits. Faute de témoignages, on ne sait ni quand ni pour quelle raison ces chapitres avaient été rédigés, mais le texte contient quelques indices qui permettent de supposer une datation approximative. Pour celui intitulé « Le Rêve de Mangogul », A . Vartanian a trouvé une autre version, plus réduite, dans une livraison de *La Correspondance littéraire*, numéro de janvier 1775<sup>(9)</sup>. Issu d' une inspiration analogue au *Supplément au voyage de Bougainville*, le chapitre « Des Voyageurs » n'a pu être conçu qu'après 1771, date à laquelle, de retour de son périple, le célèbre aventurier a publié son rapport<sup>(10)</sup>. La continuité entre ce chapitre et le suivant, « De la

figure des insulaires et de la toilette des femmes » est évidente. Ainsi est-il fort vraisemblable que ce supplément a été rédigé dans les années 1770, à la même période que *Jacques, La Religieuse* et les autres contes. On peut donc espérer y reconnaître des personnages jouant le rôle du lecteur critique et les effets narratifs qui dérivent de leur présence, ou même la facture romanesque qui disjoint définitivement le texte original des *Bijoux* de ces trois chapitres pour rapprocher ceux-ci des œuvres de la publication posthume.

« Le Rêve de Mangogul » relate l'histoire d'un rêve à la suite duquel un homme a commencé à croire qu'il a « deux trous au cul ». Elle n'est pas directement racontée aux lecteurs; cet homme la rapporte d'abord à son interlocuteur; et cette scène fait partie d'un rêve de Mangogul, qui en assume la narration devant une assemblée de pontifes dans le but d'apaiser une grande dispute divisant le pays. Il y a donc trois niveaux narratifs : celui du colloque de Congo, le deuxième dans le cadre du rêve du sultan et le dernier où l'homme se fait son second trou. Tous ces niveaux sont bien présents dans la trame textuelle en l'espace de six pages seulement, d'où un enchevêtrement réitéré de récits et ses effets spécifiques.

En effet, Mangogul atteint facilement son objectif par le moyen d'une insinuation si rusée que les pontifes ne peuvent s'empêcher de se sentir concernés par cette histoire bizarrement scatologique et d'intervenir au cours de la narration. Cette sorte d'intrusion d'auditeur déstabilise le monde fictif du récit, à tel point que toute une réplique demeure énigmatique : après l'oraison insolite d'un pontife, le sultan reprend le récit en ces termes : « Je ne me rappelle plus la réponse de la dame » ( p.264 ). L'oraison est d'autant plus inopportune que l'on ne peut jamais savoir à quel niveau cette phrase a été prononcée. Or, Diderot se plaît à avoir recours, notamment dans ses contes, à cette technique narrative qui consiste à engager le lecteur dans une histoire qui lui est racontée. On sait bien que,



dans le premier volet de *Ceci n'est pas un conte*, l'auditeur se révèle à la fin « un des successeurs de Tanié » auprès de Mme Raymer. Un autre exemple du même ordre se trouve dans *Madame de la Carlière*, où en connaissant autant ou parfois plus que le locuteur sur le sujet, l'interlocuteur intervient et reprend la parole pour apporter un nouvel éclaircissement. En introduisant ainsi une pluralité de points de vue, Diderot enlève à ses narrateurs leur privilège absolu de tout savoir.

Passons maintenant dans le rêve de Mangogul, où l'homme aux deux nez est le seul auditeur du récit. Si celui-ci réclame l'histoire de " l'homme aux deux trous ", c'est qu'il lui a déjà raconté la sienne ( p.262 ). En faisant allusion à un autre récit préalablement raconté, qui nous échappe pour toujours, à nous les lecteurs extérieurs, ce préambule a pour effet de nous donner l'impression que nous sommes à mi-chemin de cet entretien, commencé à un moment fictif antérieur au début du récit. Illusion romanesque appliquée au domaine de l'énonciation, cet artifice fait penser à l'ouverture de *Ceci n'est pas un conte*, où l'un des interlocuteurs demande à l'autre de tirer la conclusion d'une lecture qu'ils viennent de terminer.

Quant aux interventions, l'homme aux deux nez n'en produit que deux, tandis que l'on en compte cinq de la part des pontifes au cours de la narration du sultan. La première de ces deux interventions est sans grande importance, mais la seconde constitue un cas représentatif de la stratégie narrative de Diderot. Juste avant la fin du récit, l'homme aux deux trous suspend momentanément sa narration pour demander à l'interlocuteur la raison de son éloignement : « Qu'avez-vous ? vous vous éloignez. – Je crains qu'en gesticulant vous ne me cassiez un de mes nez » ( p.266 ). Cette courte interruption semble d'une part refléter la préoccupation constante de Diderot à l'égard de la gestuelle des hommes et en particulier de celle du locuteur, dont une excellente description a été donnée par *Le*

*neveu de Rameau*. Elle a d'autre part pour conséquence de faire oublier au narrateur où reprendre le récit, et c'est l'auditeur qui le lui indique. Présentant ainsi une autre tactique qui souligne la limite de la narration, cette petite intrusion fait penser à *Jacques*, où le valet-narrateur assigne à son maître-narrataire le rôle de « souffleur » pour le « remettre sur la voie ».

Muni d'une structure stratifiée avec une instance potentielle de la lecture du journal<sup>(11)</sup>, le chapitre « Des voyageurs » n'affiche pas pour autant divers jeux narratifs comme le fait le chapitre précédent. La raison en est tout de suite donnée : il s'agit de l'absence de narrataire au premier niveau, de celle de Mirzoza en l'occurrence. Son éloignement importe apparemment peu pour le narrateur extérieur, ainsi que pour Mangogul : « Et que vous importe que je vous écoute ? – Mais après tout vous avez raison » ( p.274 ). Le sultan a pourtant tort ici. Il se rend compte, dans le chapitre suivant, que sa favorite est une véritable lectrice critique, qui pourrait égaler Jacques et à l'interlocuteur des contes. Si l'histoire va bon train dans ce chapitre, c'est essentiellement dû au fait que Mirzoza n'est pas là. Si d'autre part Diderot semble sauvegarder ici la stabilité de la narration, c'est sans doute pour mieux faire ressortir, par contraste, dans les pages qui suivent, la figure de cette narrataire idéale.

Le dernier chapitre inséré reprend donc en considération la relation délicate entre locteur et auditeur. Le degré d'attention que prête Mirzoza à son histoire inquiète de nouveau Mangogul, qui se décide finalement à procéder à la lecture en répétant cette déclaration : « que m'importe que vous m'écoutez ou non ? » ( p.275 ). Mais une fois le récit déclenché, peut-être moins par intérêt pour le contenu que par une sorte de taquinerie narrative, la favorite intervient avec force et devine toujours juste, avec une telle perspicacité que le sultan finit par se fâcher et par suspendre sa narration : « - Vous êtes insupportable, on ne saurait vous rien apprendre, vous devinez tout - [...] - C'est qu'il ne me reste plus qu'à fermer mon journal et

qu'à prendre mon sorbet. Sultane, votre sagacité me donne de l'humeur » ( p.277 ). Et quand il parvient à la fin de la lecture, Mangogul tient pour inutile son journal car il n'apprend rien à sa bien-aimée. C'est ce rapport conflictuel et fragile, plein de doute et de méfiance entre narrateur et narrataire qui intéresse Diderot à tel point qu'il le décrit assidûment dans ses romans " post-encyclopédiques ". Pour preuve de leur affinité, il suffit de mettre en parallèle la citation précédente avec une réplique du maître de Jacques : « Tu vas anticipant sur le raconteur, et tu lui ôtes le plaisir qu'il s'est promis de ta surprise; en sorte qu'ayant, par une ostentation de sagacité très déplacée, deviné ce qu'il avait à te dire, il ne lui reste plus qu'à se taire, et je me tais » <sup>(12)</sup>.

Dans la version de 1748 du roman, Mirzoza est une auditrice sage, un peu crédule et pour ainsi dire sans caractère; dans *L'Oiseau blanc*, au lieu de profiter de son rôle privilégié de l'unique auditrice servie par quatre locuteurs, elle s'engage dans l'improvisation d'histoires et devient, en quelque sorte, le cinquième orateur. Ici au contraire, elle incarne pleinement ce lecteur critique, tel que Diderot l'a mis en scène dans ses chefs-œuvre, surtout dans *Jacques*.

#### Notes

- (1) A propos des sources du roman, voir l'introduction d'A. Vartanian, pp.11-15, DPV, III, Paris, Hermann, 1980. Toutes les citations sont faites à partir de cette édition.
- (2) Voir R.P.Thomas : « *Les Bijoux indiscrets* as a laboratory for Diderot's later novels » ,SV, 135,1975,pp.199-211.
- (3) M. Roelens : « *Jacques le fataliste* et la critique contemporaine » , DHS, 5, 1973, p.125.
- (4) La fonction de Sélim a été analysée par les deux études apparues dans *Etudes sur XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, Strasbourg, Fac. des lettres modernes, 1982, 356p.

- (5) Voir J.Chouillet : *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p.52.  
La citation de Crébillon est tirée des *Œuvres*, Paris, François Bourin, 1992, p.635.  
« [...] si je faisais un conte à Votre majesté, il me serait facile d'arranger les objets comme elle voudrait mais je raconte ce que j'ai vu [...] ».
- (6) Dans le roman de Crébillon, les deux auditeurs représentent, selon S.Pujol, « deux systèmes de lecture », l'un pornographique, l'autre érotique. Voir son introduction du roman, dans *Œuvres*, op.cit., p.543.
- (7) « 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, [...] » , *Quatre contes*, éd. J.Proust, Droz, 1964, p.73.
- (8) V.Mylne et J.Osborne : « Diderot's early fiction : *Les Bijoux indiscrets* and *L'Oiseau Blanc* » ,DS, 14, 1971,p.157.
- (9) Voir la note 203 renvoyée à l'appendice, p.287 de l'édition DPV.
- (10) Voir I.L.Greenberg : « The *Supplément au voyage de Bourgainville* and chapter XVIII of the *Bijoux indiscrets* » , *Kentucky Romance Quarterly*, 15, 1968, pp.231-236.
- (11) Voir J.Proust : « Des bijoux trop discrets » , dans *L'Objet et le texte : pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980, p142 : « Il arrive même – dans le récit de Cyclophile, par exemple – que ce « je » soit le sujet d'un énoncé au second ou au troisième degré » .
- (12) *Jacques le fataliste et son maître*, éd. J.Proust, DPV, XXIII, Paris, Hermann, 1981, p.252.