

Marie-Florence Sguaitamatti, *Le Dialogue
et le conte dans la poétique de Crébillon*
Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières »,
2010, 461 p.

Aurélie Zygel-Basso
Université de Sherbrooke

L'ouvrage de Marie-Florence Sguaitamatti est la version remaniée d'une thèse soutenue en 2008 (*Le dialogue et le conte dans l'œuvre romanesque de Claude Crébillon*). La réflexion, assortie d'une bibliographie et d'un index des principaux noms d'auteur et titres d'œuvres, comprend deux parties d'inégale longueur (I : « L'écriture dialoguée dans les textes de Crébillon », environ 250 p. ; II : « Conte et dialogue et le nouvel

art de conter », environ 150 p.), respectivement consacrées à l'art du dialogue et à son articulation avec le genre du conte.

Cette étude, adossée aux analyses biographiques et à l'édition magistrale dirigée par J. Sgard¹ au début des années 2000, rappelle brièvement les apports des recherches sur Crébillon depuis les années 1970, entre autres les travaux de H.-G. Funke, l'étude des technique narrative et structure des œuvres, celle du « style comme porteur de sens », plus récemment l'image, élaborée par A. Siemek, du « roman comme recherche », riche de ses tensions et des divers « appâts offerts au lecteur », enfin l'horizon « ouvert » des analyses thématiques, techniques, esthétiques, littéraires et culturelles les plus récentes.

Partant de ce « caractère distinct » de l'œuvre crébillonienne — spécificité soulignée par les contemporains de l'écrivain eux-mêmes —, l'auteure dégage comme prémisses plusieurs facteurs de résistance « à toute tentative d'interprétation unilatérale » : l'« expérimentation formelle », l'ambiguïté du langage et des structures énonciatives, l'éclatement de l'« unité thématique », sans compter la longueur de la carrière de Crébillon. Elle retient comme points d'intérêt essentiels la diversité des formes et l'« importance globale de l'écriture dialoguée » pour dégager très finement le caractère expérimental de son art littéraire. Partant des deux rôles que le dialogue, lié au phénomène plus vaste de la présence des voix dans les textes, peut tenir (« en tant que genre et en tant que composante d'autres genres »), Sguaitamatti se propose alors d'explorer la dimension expérimentale qui est la sienne dans la

¹ Voir notamment l'édition des *Œuvres complètes* (1999-2002) et *Crébillon fils* (2002).

fiction (roman et conte) sans se contenter de relever le caractère de « sociolecte » des échanges dialogués, déjà abondamment commenté par la critique (G. Salvan). Le dialogue chez Crébillon, « genre au carrefour des poétiques », est donc un « lieu de cristallisation » des questions de naturel, de vraisemblable, de vérité et d'imitation, sur un arrière-plan générique fluctuant et parfois ambigu où « la poétique classique est en crise et l'esthétique moderne en train de naître ».

La première partie, grâce aux « Repères théoriques », rappelle, après de nombreuses études critiques sur la question, la difficulté des théoriciens contemporains de Crébillon à définir le dialogue, à la fois genre à part et composante « de presque tous les autres genres » (« Problèmes du dialogue »). Le terme même de dialogue, au sens restreint que lui donne V. G. Mylne (« échanges verbaux au discours direct entre deux ou plusieurs interlocuteurs »), est également envisagé par Sguaitamatti au sens des « monologues qui s'adressent à une personne absente », mais en dehors des enjeux de transtextualité. L'auteure souligne par ailleurs à quel point, chez Crébillon, la reproduction des échanges verbaux s'accompagne d'une « activité manipulatrice qui doit être mise en rapport avec la réflexion de l'auteur sur la parole humaine », en particulier au discours direct. Dans le cadre de la réflexion de Crébillon sur l'idéal littéraire de la « conversation brillante » au XVIII^e siècle, le dialogue fascine parce qu'il donne l'illusion « de l'absence de l'artifice ». L'étude est donc élargie à la question des moyens et des effets de la poésie (« La réflexion sur le dialogue et les modèles de l'Antiquité classique » analyse surtout la réception de Platon, de Cicéron et de Lucien depuis les théoriciens italiens du XVI^e siècle tout en rendant compte de la contestation du dialogue qui se fait jour à l'époque de

Crébillon). Avec « L'interprétation et la transformation des Anciens », l'étude se tourne vers l'alchimie crébillonienne opérée dans les deux « Dialogues des morts » (*Horace et Caton, Ovide et Tibulle*, « cas extrêmes » sur le plan formel, parus en 1745) ainsi que dans le dialogue platonicien des *Lettres athéniennes* (1771). Elle rapproche la biographie historique des *Lettres* — œuvre hétérogène, éclatée et puissamment dynamique, mais « roman de formation raté » — en montrant habilement comment la réflexion de Crébillon sur le « problème du mélange entre vie privée [...] et actions publiques » s'articule aux discours contemporains sur l'Histoire et à la question de sa relation avec la fiction romanesque. Enfin, « L'union rêvée des extrêmes : le dialogue au XVIII^e siècle » revient sur une mise en contexte qui s'appuie sur quatre difficultés principales liées à la nature contradictoire du genre pour les discours théoriques (Rémond de Saint-Mard, Mallet, Marmontel). Le dialogue, selon une formule heureuse, « a quelque chose de fantasmagorique dans sa qualité de lieu de rencontre de l'inconciliable »; il est donc particulièrement indiqué pour *La Nuit et le moment* et *Le Hasard du coin du feu*, dont l'analyse de détail suit après un rappel des problèmes liés aux questions d'« imitation », de « vérité » et de vraisemblable (Sguaitamatti parle d'une « esthétique de la véridicité », p. 150) articulées aux notions de « naturel » et de « naïf ». On y voit en quoi l'« auto-célébration d'une élite sociale » se trouve « vidée de l'intérieur » par sa mise en scène de l'énonciation (y compris sur le plan graphique), mais surtout pour « l'ouverture des deux textes vers d'autres genres littéraires » ainsi que pour « leur structure temporelle et énonciative ». Le premier amorce « une fusion des genres », dramatiques entre autres, « au service de la réflexion sur les apparences et le mensonge »; le second, également

marqué par ce dernier enjeu, contribue à mettre en évidence le double leurre de « l'objectivité du dialogue dramatique [...] et celui de l'autorité interprétative du narrateur romanesque ». En somme, les mots-clés de cette section approfondie sont sans doute « déséquilibre » et « masque », au service de l'insatisfaction et de l'ouverture mises en scène par les textes. En effet, les choix de Crébillon soulignent constamment « l'élément transgressif du dialogue : le désordre moral fait irruption à travers les niveaux diégétiques, qui servent désormais à créer un mouvement d'échanges entre les instances, mouvement qui finit par englober le lecteur ».

La deuxième partie explore la pratique du conte par Crébillon, le genre étant considéré par l'auteure comme particulièrement expérimental à cause de sa plasticité, de son statut marginal et du rôle charnière qu'il occupe dans la réflexion littéraire lancée par la Querelle des Anciens et des Modernes. « Le pays voisin des royaumes de Romancie » aborde le conte dans les deux acceptions, large et restreinte, du terme et se propose de montrer en quoi ce « miroir critique », chez Crébillon, permet à l'auteur d'y employer le dialogue « de manière extensive pour intégrer le discours méta-fictionnel dans les textes ». Un rappel historique (« Le conte à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle : quelques facettes d'un genre changeant ») met l'accent sur l'importance de la voix du conteur tout en montrant en quoi le travail de ce dernier sur la matière de son récit est un facteur important d'ambiguïté et d'indétermination. Ainsi, « Le nouvel art de conter », après un rappel du traité de Huet sur l'origine des romans et une mise au point utile sur la question de ce que la critique a eu tendance à appeler un peu rapidement « conte parodique », s'attache aux rapports entre conte et roman, notamment dans *Tanzai* et

Néadarné, Ah quel conte! et *Le Sopha*. On y voit en quoi le conte devient le lieu « d'un approfondissement plus radical ou plus explicite et donc plus saisissable des questions littéraires et morales qui dominent aussi les autres textes ». En particulier, l'écriture dialoguée s'y met au service d'un nouvel art de conter qui touche tous les niveaux diégétiques et qui amène entre les genres une convergence sur les plans théorique, structurel, pratique, moral, esthétique et énonciatif, autour de la notion centrale d'« effet ». En développant, au sens fort du terme, le libertinage de l'écriture dans un texte qui « *montre* sans cesse ses matériaux » et met « en examen » les discours (belle formule de conclusion, p. 437), Crébillon fait apparaître un genre fondé sur l'hétérogénéité, qui permet l'appréhension simultanée de réflexions contradictoires, la conciliation de la participation émotive et de la distance critique lors de la lecture et/ou de l'écoute et « une union plus radicale de la recherche esthétique et des interrogations morales » où le lieu commun acquiert un rôle dynamique et fécondant grâce à la faculté de l'imagination.

Ce beau travail, dont les mérites sont évoqués plus haut, me semble par ailleurs présenter parfois à la lecture deux difficultés d'ordre différent, l'une de structure et l'autre de bibliographie.

Si elle reconnaît que « Le choix du dialogue et du conte [...] pose des limites partiellement arbitraires », Sguaitamatti isole néanmoins les deux genres, surtout dans la mesure où leurs contextes théoriques et littéraires permettent d'établir des rapports entre les formes. Ce parti pris, en particulier celui qui définit l'art de conter comme lieu ou « caisse » de résonance pour les interrogations de l'écrivain, apparaît bien légitime; on

pourrait cependant regretter de ne pas reconnaître assez dans l'organisation de l'ouvrage lui-même, un peu dichotomique, ce souci essentiel de la *mise en rapport(s)*. L'étude, après tout, est intitulée « Le dialogue et le conte »; le lecteur serait donc en droit d'attendre un rapprochement problématique plus serré, et ce, dès le début. Or, la réflexion a plutôt tendance à présenter formellement les deux domaines l'un après l'autre au niveau de son architecture globale. Dans le détail, on regrette parfois que la progression de la pensée soit un peu rompue ou rapide (p. 76, par. 5; p. 108, par. 5; p. 291, par. 4; p. 384), alors que l'étude comporte de longs rappels des intrigues ou de la structure des œuvres (p. 104-105; p. 375 *sq.*) ou des sections historiques caractéristiques du travail de doctorat (ainsi p. 38 *sq.*, bien que le rappel des distinctions de Castelvetro entre trois types de dialogue soit fort intéressant; p. 140 *sq.*; le début de la mise au point « Dialogue, conversation, entretien » p. 154; certains passages p. 379 *sq.*), ce qui nuit à la précision de cette réflexion par ailleurs tout à fait stimulante (p. 19 : «J'ai choisi de structurer mes analyses en deux parties : dans la première j'aborderai l'écriture dialoguée dans l'œuvre de Crébillon, dans la deuxième j'élargirai mes observations au conte sans toutefois abandonner le dialogue »). Le résultat est parfois un double mouvement de va-et-vient sur le plan des grandes articulations et à l'intérieur des parties (étude du contexte par les discours théoriques et des modèles / analyse de texte / retour sur le genre concerné / analyse de texte), mouvement sans doute ingénieux par l'incarnation mimétique qu'il propose de l'écriture crébillonienne, mais un peu déroutant pour le genre de l'étude critique où il se déploie.

Sans doute ce déséquilibre est-il imputable, entre autres, à la pression que l'institution universitaire actuelle fait peser

sur les jeunes docteurs lorsqu'il s'agit de publier rapidement l'ouvrage inspiré de leur thèse. Dans le cas de *Le Dialogue et le conte dans la poétique de Crébillon*, ce phénomène a pu empêcher son auteure de mettre encore davantage à jour la bibliographie. Ainsi, il aurait été intéressant de connaître sa lecture des études parues depuis 2005, en particulier pour la partie consacrée au conte. Si les travaux fondateurs de Raymonde Robert et de Jean-Paul Sermain sont abondamment cités et commentés (surtout, pour ce dernier, *Métafictions* et *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*), on aurait aimé voir apparaître ceux de Jean-François Perrin depuis 2002, ceux d'Alicia Montoya (sur M^{lle} Lhéritier), les publications plus récentes de l'équipe que réunit la revue *Féeries* (UMR LIRE, Grenoble) depuis 2004, notamment sur l'oralité², sans compter le projet de réédition *Bibliothèque des génies et des fées* dirigé par Nadine Jasmin depuis une dizaine d'années (Honoré Champion) et qui comprend une édition critique des contes de Crébillon³.

² Anne Defrance et Jean-François Perrin (dir.), *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007.

³ Claude Crébillon, *Contes*, édition critique sous la direction de Régine Jomand-Baudry, avec la collaboration de Véronique Costa et Violaine Géraud, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », vol. 17, 2009.