

Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide*

Mme France Vernier

Citer ce document / Cite this document :

Vernier France. Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide*. In: Littérature, n°1, 1971. Littérature Février 1971. pp. 15-29.

doi : 10.3406/litt.1971.2496

http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2496

Document généré le 25/09/2015

LES DISFONCTIONNEMENTS DES NORMES DU CONTE DANS « CANDIDE »

Nous partirons ici d'un point de vue qu'il n'est pas possible de fonder théoriquement dans cet article — cela sera fait ailleurs — et que nous demandons aux lecteurs d'accepter provisoirement, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse. Nous ne prenons pas pour objet d'étude un ou des textes, au sens où texte désigne une œuvre finie à décoder, et possédant un « vrai sens » que les lectures successives dévoilent ou trahissent, la notion de texte nous paraissant non un point de départ, mais un moment dans un processus social complexe.

Nous définissons notre objet : le fonctionnement, et non l'essence, du fait littéraire, y compris ce qui en conditionne l'existence, constitution des différents codes esthétiques, structure de l'enseignement et de l'édition, etc. Nous nous contenterons ici d'une étude partielle sur le « fonctionnement » de ce que les classes au pouvoir ont d'abord érigé en texte par l'édition et la diffusion, puis en chef-d'œuvre par l'utilisation scolaire et la critique, en prenant comme exemple *Candide*.

Parmi les divers types d'impact qu'a pu avoir et qu'a *Candide* selon les législations esthétiques en vigueur à diverses époques et selon ses lecteurs, nous ne nous attarderons pas ici à étudier les diverses lectures conformes, c'est-à-dire les diverses manières d'utiliser ce « texte » qui ont successivement paru profitables à telle ou telle fraction de la classe dominante.

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'étude des disfonctionnements, disons des failles apparemment techniques ou stylistiques qui, à travers diverses médiations, correspondent aux intérêts des classes exploitées et sont perceptibles dans une lecture adverse, quoique toujours éludées ou récupérées par les lectures conformes. Ceci implique ce que nous ne pouvons énoncer ici qu'à titre de postulat :

1° Que, compte tenu de la relative autonomie du fait littéraire et des médiations très complexes par lesquelles s'investissent et se manifestent les intérêts de classes antagonistes, ce sont, en dernière instance, ces intérêts qui déterminent les critères de jugement « esthétique ».

2° Que le fonctionnement même du fait littéraire entraîne la nécessité, pour qu'un écrit soit constitué en « texte » puis en « chef-d'œuvre », que cet écrit recèle des disfonctionnements qui en signalent le danger, donc

l'intérêt, c'est-à-dire le déploiement d'une particulière industrie intellectuelle pour le réduire à un effet « conforme ».

3° Que ces disfonctionnements — d'apparence stylistique — correspondent plus ou moins obscurément aux impératifs esthétiques réprimés d'une idéologie antagoniste de celle qui règne.

Or, dans le fait littéraire tel qu'il se présente globalement, existent ce que l'on nomme des « genres », fabrications à un autre degré comme le sont individuellement les chefs-d'œuvre. Ce qui définit les genres, le système de références qui les enferme et les situe, entre à ce titre dans notre objet.

Si l'on tente d'isoler les caractères qui définissent — synchroniquement — le « genre » du conte, qui le différencie, d'après les normes esthétiques en vigueur, d'autres types d'écrits, et qui par là conditionnent la lecture, il semble que les caractères suivants soient à la fois nécessaires et suffisants.

Dans un conte — ou plutôt dans l'idée reçue que le lecteur s'en fait d'avance et qui définit les conditions de sa lecture — on exige et attend comme une « loi du genre » :

1° Que l'enchaînement des événements soit *donné* comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman, mais qui « alourdirait la vivacité nécessaire au conte ».

2° Une accumulation d'aventures — quelle que soit l'importance relative qui leur est donnée — défiant ce qu'il est convenu d'appeler « possible dans la vie ».

3° Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux.

4° Que les « personnages » — qui ne sont pas « plus » mais « autrement » conventionnels que dans le roman — y soient *donnés* comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet.

5° Trait lié au précédent, que la fiction y soit exhibée comme telle constamment, alors que dans l'idée qu'on se fait du « genre » roman on s'attend à ce qu'elle y soit masquée par divers procédés dont le lecteur se rend alors complice. Tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte ».

6° L'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. Le conte « se passe » en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et « il était une fois »).

Mais ces caractères du conte ne sont pas une simple série de signes stylistiques distinctifs : ils sont organiquement liés les uns aux autres — ainsi le côté « marionnette » que l'on souligne souvent dans les « personnages » de conte est organiquement lié à l'enchaînement et à l'accumulation des aventures, également constitutifs du genre.

Surtout ces différents caractères convergent pour produire à la lecture un effet définissable dont nous tenterons de montrer brièvement le rôle idéologique. Le conte se donne délibérément comme non-réaliste.

Il faut ici préciser cette notion confuse de réalisme. Le mot même est un piège puisqu'il implique la conformité au « réel » sans mettre en cause l'idée du réel que peut se former telle ou telle classe de la société à une

époque donnée, ou pis, comme si « la réalité » s'imposait par son évidence au bon sens universel. On appelle réaliste toute œuvre d'art qui *semble* conforme à l'idée qu'on se fait de *la réalité*. Or, d'une part, cette idée est liée à la situation de classe (tout dépend de qui est « on »), d'autre part, les systèmes de représentation, l'illusion de la conformité, sont eux-mêmes liés à tout un apprentissage esthétique issu du système idéologique. Autrement dit, est perçue comme réaliste toute œuvre qui produit sur tel public un effet de reconnaissance, qui correspond aux critères *appris* de « réalité » et répond aux codes *appris* de représentation. D'où le glissement des critères du « réalisme » d'une époque à l'autre, d'une classe sociale à l'autre, et l'effet subversif produit par l'utilisation dans un conte d'éléments qui passent pour réalistes à l'époque.

Ainsi tous les caractères que nous avons isolés plus haut ont pour résultat de mettre délibérément en relief les conventions du conte, de le situer dans un monde de fiction visible. Ceci le différencie nettement du roman où la convention et la fiction, tout aussi présentes, « doivent » être masquées (cf. au XVIII^e siècle, la fréquence des procédés utilisés pour authentifier les romans : manuscrits retrouvés dans un grenier, feintes interruptions ou coupures du texte, etc...). Le conte se donne comme un exil provisoire, comme une vacance dans un monde où toutes les contraintes — sociales et naturelles, mises *sur le même plan* — disparaissent, et c'est vers quoi convergent tous les caractères relevés plus haut : monde de rêve avec la conscience du rêve. Tout s'y passe enfin comme « on » le rêve, comme on a appris à le rêver. Ce qui est par ailleurs défini comme impossible (les tapis volent et... les pauvres deviennent riches) y devient magiquement possible. Compensation-exutoire, le conte confirme paradoxalement l'ordre des choses qu'il transgresse. La fiction présente et dévoilée, ce sont aussi bien les fées ou les génies que des personnages « hors classe » définis seulement par leur taille, leur houppe ou quelque anodine particularité.

Sans nous situer ici sur le plan des prétendues intentions de Voltaire, en négligeant délibérément le « sens profond » de *Candide*, nous voudrions tenter d'analyser au niveau de l'effet produit comment les procédés du conte y fonctionnent de manière ambiguë, lisibles à la fois dans leur fonctionnement « conforme » — et *Candide* correspond parfaitement aux « normes » du conte — mais aussi perceptibles à rebours pour ceux dont les intérêts de classe s'opposent à ceux de la classe dominante — en l'occurrence pour la bourgeoisie du XVIII^e siècle. Nous limiterons là notre étude qui doit être prolongée aux XIX^e et XX^e siècles par celle des différentes lectures que fera de *Candide* la bourgeoisie cette fois régnante.

Au XVIII^e siècle, les rapports de l'idéologie et du fait littéraire ne sont pas assimilables à ceux qu'ils entretiennent après la Révolution de 1789. Si c'est en gros et malgré la difficulté de critères certains de clivage, l'aristocratie qui est au pouvoir¹, une des classes dominées, la bourgeoisie, a cependant largement accès aux moyens d'expression et est même largement majoritaire dans la production des œuvres d'art, en particulier des « œuvres littéraires ». Alors qu'après la Révolution, la bourgeoisie au pou-

1. Cf. A. Soboul, *La Civilisation et la Révolution française*.

voir a entièrement monopolisé les moyens d'expression sur lesquels elle est seule à légiférer, que le prolétariat est en tant que classe complètement évincé du langage et d'une manière générale de tous les moyens d'expression.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant de trouver dans les « œuvres » littéraires du XVIII^e siècle la trace d'idéologies contradictoires. Et ce, non pas sous le seul aspect des contenus patents mais même dans le fonctionnement et les disfonctionnements « stylistiques » ou « esthétiques » des canons littéraires. Nous ne nous arrêterons pas ici à la considération de l'« auteur », fût-ce sous l'angle de son appartenance de classe. Du point de vue qui est le nôtre — celui de l'effet produit et du fonctionnement des textes — ce n'est certes pas l'étude de Montesquieu, ou de ses intentions, qui permettrait d'analyser comment *L'Esprit des lois* a pu être utilisé par la bourgeoisie révolutionnaire ².

Nous tentons de discerner en quoi les caractères constitutifs du conte qui, on l'a vu, militent à leur niveau dans le sens du maintien de l'ordre établi, fonctionnent en fait dans *Candide* sur un double registre :

— D'une part « conforme », et qui permet au conte d'être « un conte » et lu comme tel.

— D'autre part « subversif », qui mine le conte de l'intérieur pour les lecteurs qui ont intérêt à en faire cette autre lecture ³.

Il faut cependant, sous peine de schématisation réductrice, tenir compte du fait que les deux fonctionnements sont liés et que le second n'existe *que* par rapport au premier, non comme un contenu surajouté, ou voilé, mais comme un disfonctionnement révélateur du premier.

Nous prendrons donc successivement le fonctionnement de chaque caractère du conte dans *Candide* en analysant son effet conforme d'abord et les disfonctionnements qui nous semblent correspondre objectivement aux besoins de la classe montante, la bourgeoisie ⁴.

1. L'enchaînement fantaisiste des aventures.

D'un point de vue « conforme », il a pour effet d'établir le réseau même et le rythme de l'impossible : qu'une ou deux aventures extraordinaires puissent donner l'impression de vraisemblable ou du moins d'exemplaire, c'est ce que dans un roman tout le reste sert à fonder : 400 pages pour un suicide, 4 évangiles pour la résurrection. Le coup de théâtre est au contraire le tous les jours du conte, où d'ailleurs il n'y a pas de jours. Cela ne tient pas seulement à la nature des aventures ou des « événements » mais à l'absence délibérée des transitions qui leur donnent ailleurs « l'air

2. Cf. A. Soboul, *op. cit.*, p. 381.

3. Ceci est probablement à mettre en rapport avec l'hésitation manifestée pour « ranger » *Candide* : roman ou conte? Cf. Diderot : *Ceci n'est pas un conte*.

4. Il ne s'agit pas d'affirmer que les lecteurs bourgeois discernaient comme tels ces disfonctionnements et en appréciaient l'impact subversif, mais nous pensons que le plaisir particulier, l'« effet esthétique » produit sur eux en procède et que, parallèlement, la « beauté » qu'y pouvait trouver l'aristocratie vient du dévouement rassurant à trouver perceptibles mais apparemment endiguées les failles de son système.

de la vérité ». En ce sens *Candide* offre une telle série d'enchaînements inattendus, de renversements de situation, qu'il suffit de l'indiquer. On peut même noter l'application avec laquelle ils sont soulignés comme fantaisistes, avec laquelle les coïncidences sont marquées comme telles.

Aussi *Candide* fonctionne-t-il très bien de ce point de vue comme conte, et personne ne lui reprocha jamais d'être « languissant ».

Mais — et nous sommes contraints d'anticiper sur le dernier caractère tant tous se tiennent — tous les événements de *Candide* sont, sinon proprement historiques, très ancrés dans l'Histoire contemporaine; presque tous sont liés aux problèmes sociaux du temps, presque tous sont objectivement aussi « vraisemblables » qu'ils sont dans le récit présentés comme invraisemblables. Or si la bourgeoisie a intérêt au XVIII^e siècle à mettre en cause les fondements du système de « pensée » qui sert de masque et de justification à l'oppression dont elle est la victime, elle n'a pas encore les instruments conceptuels ni l'appareil scientifique nécessaires pour fonder son propre système. Tous les systèmes philosophiques alors en vigueur étaient théologiques ou, même laïcisés, métaphysiques. La bourgeoisie a fort bien su, avec un sens aigu de ses intérêts, utiliser chez Descartes la méthode de la table rase et du doute universel sans reconnaître pour autant le système cartésien.

L'idée juste, même si elle est encore obscure, que tout système métaphysique est lié à la tyrannie (entendons à l'oppression subie par la bourgeoisie) ne peut encore s'appuyer sur un système antagoniste solide. Toutes les tentatives de systématisation hâtives étaient donc vouées soit à l'utopie qui brûle les étapes en construisant abstraitement un système avant d'avoir pu examiner les faits concrets, soit à l'extrapolation abusive, comme la théorie des climats de Montesquieu en donne la parfaite illustration. A cette situation correspond, sur son terrain, l'utilisation de l'enchaînement fantaisiste d'événements dont le rapport à l'Histoire et à la société contemporaines était immédiatement perceptible dans *Candide*. Le conte servait de relais, permettant une mise en cause universelle dont l'utilité pour la bourgeoisie est évidente, sans attendre d'avoir les éléments sûrs d'une réponse scientifique. Loin de pouvoir se lire comme une réfutation de Leibniz ou de Wolf, c'est dérision de la méthode inductive qui, quelles qu'en fussent les prémisses, était préjudiciable à la bourgeoisie d'alors. *Candide* ne peut se lire comme réponse aux questions posées, et c'est une de ses forces que d'obliger à poser d'autres questions, même sur le mode de l'imaginaire. Cette loi du genre permet également d'utiliser le pouvoir, non négligeable dans une telle conjoncture, de l'utopie, sans pour autant être dupe de sa faiblesse, puisqu'elle est donnée pour telle et circonscrite : l'insertion de l'épisode utopique d'El Dorado, conte dans le conte, révèle par une espèce d'effet optique l'utilité et les limites de l'utopie. El Dorado n'apparaît pas dans *Candide* avec la faiblesse — inhérente à l'utopie — d'une réponse symbolique. A la différence de *Zadig* par exemple, où l'utopie est *dans* le conte, l'El Dorado est exhibé comme tel dans *Candide*. Il marque une fausse fin, une conclusion rejetée du conte, paradis médian entre le risible paradis de Westphalie et le morne paradis bourgeois du chapitre XXX. Son rôle d'impulsion sur les « personnages » du conte est très net et *Candide* en ressort riche et enfin maître de son valet. Si, sur le

plan de la prise de conscience, c'est le meurtre postiche du baron qui fait du héros « hors classe » un bourgeois face au noble pour la première fois, c'est l'acquisition des richesses d'El Dorado qui fait de Candide un bourgeois face à son valet.

Soulignons une autre efficacité, liée à la précédente, de l'enchaînement fantaisiste tel qu'il fonctionne dans *Candide*. Si, comme nous y avons fait allusion plus haut, il n'existe pas alors de système solide opposé à celui de l'aristocratie, l'idée d'une liaison objective entre des phénomènes jusque-là réputés indépendants et prudemment cloisonnés dans des catégories irréductibles se fait jour. Or la liaison que permet la fantaisie même des enchaînements entre des épisodes apparemment sans rapport permet des rapprochements subversifs : le parallélisme (jusque dans le détail de l'expression) entre la guerre éminemment « civilisée » des Abares au chapitre III, couronnée par les *Te Deum*, et la guerre éminemment « barbare », faite pour le butin, que se livrent les « sauvages » au Maroc (ch. XI) suggère, sur le mode intuitif au moins, l'idée d'une analyse lucide des causes de la guerre. Mais ce rapprochement n'est perceptible *que* grâce à la liberté laissée aux lecteurs par l'invraisemblance délibérée des enchaînements; sans celle-ci les lecteurs seraient trop « pris », comme dans les romans, par le rapport des personnages aux événements pour avoir le loisir de les redistribuer ainsi, au mépris du déroulement chronologique de la fiction. Parmi les très nombreux exemples, citons encore l'autodafé du chapitre VIII et la grillade si « peu chrétienne » des Oreillons au chapitre XVI.

D'autre part le lien manifestement parodique et grotesque entre les faits les plus marquants du siècle que constitue la « quête » de Cunégonde donne — sans se prendre au jeu — l'intuition allégorique d'un lien objectif entre les phénomènes socio-historiques.

2. L'accumulation des aventures.

L'accumulation d'événements est, très logiquement, liée dans le fonctionnement du conte aux autres caractères : on ne s'attarde pas à créer la « vraisemblance » ni à « fouiller la psychologie », c'est ce qui « se passe » qui compte et, éminemment, le fait qu'il se passe beaucoup de choses. Le fonctionnement conforme de *Candide* en ce sens est si facilement visible que nous nous bornons à le mentionner.

Mais, comme pour le trait précédent, ce fonctionnement s'accompagne d'un disfonctionnement orienté : si les aventures de *Candide* sont d'autant plus irréelles qu'elles sont nombreuses, il est facile de voir, pour un lecteur de l'époque sensible aux nombreuses et transparentes allusions, qu'elles ne sont irréelles *que* parce qu'elles sont accumulées. Au lieu d'être un redoublement de l'impossible comme c'est la règle, l'accumulation désigne le possible.

D'autre part, l'accumulation produit un effet qualitatif et pas seulement quantitatif. La bourgeoisie n'en était plus à se battre, comme c'était le cas de la noblesse, contre des bavures, des injustices, des failles d'un

système. C'était la base même qu'elle devait, sous peine d'écrasement, renverser et d'abord mettre en cause.

Ainsi ce trait produit lui aussi un double impact : il fonctionne parfaitement dans les normes comme surcroît d'irréalité, mais il disfonctionne également en désignant comme institutionnelles et généralisées les « bavures », il élimine leur explication par l' « accident ».

3. Le merveilleux.

Bien qu'on ne rencontre dans *Candide* ni fées, ni génies, ni événements proprement surnaturels, on y trouve, du point de vue du fonctionnement dans le conte, à peu près tout l'arsenal des contes les plus fabuleux : l'apparition de la vieille à la fin du chapitre VI intervient exactement, par son à-propos, son imprévu et son heureux succès, comme celle de la fée de Cendrillon : « Il s'en retournait, se soutenant à peine, prêché, fessé, absous et béni, lorsqu'une vieille l'aborda et lui dit : Mon fils, prenez courage et suivez-moi. » De même l'arrivée de Cacambo au début du chapitre XXVI, jusque dans la formulation : « Un soir que Candide allait se mettre à table [...] un homme à visage couleur de suie l'aborda par derrière, et, le prenant par le bras, lui dit : Soyez prêt à partir avec nous... » Au chapitre IV, c'est un fantôme qui révèle à Candide le sort de la famille Thunder-Ten-Tronck, comme les magiciens le font de coutume : « Le fantôme le regarda fixement. » Les modalités comme le succès de ces apparitions sont exactement celles qui signalent les fées ou les génies dans les contes.

De même si l'on ne trouve pas dans *Candide* d'anneaux magiques permettant de franchir l'espace, on y voit par deux fois des objets qui jouent ce rôle merveilleux de transporter les héros en un lieu « où personne ne pouvait aller », comme il est dit au chapitre XXIV. Au chapitre XVII, le canot qui, lorsque les héros épuisés soutiennent à peine « leur vie et leurs espérances », les mène dans le paradis d'El Dorado; la machine qui leur fait franchir des montagnes qui « ont 1 000 pieds de hauteur et sont droites comme des murailles ». On trouve aussi des animaux fabuleux qui semblent appartenir à la ménagerie des contes : les moutons rouges, et les singes amants des dames qui persuadent Candide que les « éqipans, les faunes, les satires » ne sont pas des fables. Enfin le miracle des miracles, la résurrection, apparaît plusieurs fois dans *Candide* : le lecteur a appris de Pangloss au chapitre IV que Cunégonde « est morte »; au chapitre VII Candide « croit voir Mademoiselle Cunégonde; il la voyait en effet, c'était elle-même ». Son évanouissement confirme le surnaturel de la résurrection. Il en va de même de son frère le baron à qui Candide, après être tombé à la renverse, dit : « vous qui fûtes tué par les Bulgares » et qui, re-tué au chapitre XV re-ressuscite au chapitre XXVII : « Est-ce un songe? dit Candide; veillé-je? suis-je dans cette galère? Est-ce là monsieur le baron que j'ai tué? » Pangloss ressuscite également après avoir été pendu et disséqué.

Tous ces éléments fonctionnent bien conformément et le résultat

de ces miracles est sensible : la vieille fait surgir Cunégonde, qui était morte, les moutons rouges sont chargés de pierreries, etc.

Mais ils ont tous aussi et en même temps un fonctionnement inversé qui ne correspond pas seulement à l'exigence rationaliste qui est celle de la bourgeoisie d'alors pour détruire un monde de privilèges fondé sur le miracle du droit divin. Ainsi les morts qui précèdent les résurrections ne sont morts que dans les discours et non dans le récit : jeux de langage (la vieille au chapitre XI n'est « mourante » qu'au figuré), fausses nouvelles : Candide croit Cunégonde et le baron morts sur la foi du « fantôme » Pangloss qui n'est fantôme que par métaphore, Candide *dit* qu'il a tué le baron parce qu'il en avait l'intention, etc. C'est-à-dire que le lecteur est contraint de se prendre en flagrant délit de crédulité, de s'apercevoir qu'il a lui-même fabriqué les miracles. Nulle part il n'est dit *dans le récit* qu'aucun de ces personnages soit mort. Quant à la résurrection de Pangloss, c'est une opération chirurgicale, et les « moutons rouges » perdent leur fabuleux si, comme le texte y force bientôt, ils sont réduits à des lamas, les singes n'ont de « bonté d'âme » que dans l'imagination que l'on a fabriquée à Candide. Le canot non plus n'a rien de magique : il se fracasse sur les rochers en honnête canot de bois, et Cacambo a soin d'y mettre des provisions de bouche, souci rare chez les navigateurs de neufs enchantées ou de tapis volants. Au lieu que dans les contes les événements et personnages surnaturels sont acceptés d'emblée par le lecteur qui connaît la règle du jeu, la lecture de Candide force le lecteur le plus négligent à voir parodiquement à l'œuvre sur lui-même le mécanisme même par lequel l'idéologie s'impose : la fabrication de fausses évidences.

D'autre part, l'imbrication d'événements historiques précis et connus des lecteurs avec ces « miracles » aboutit par contraste à pousser l'évocation des faits historiques à l'absurde. Ce type d'effet est à rapprocher d'*Ubu roi* et d'*Arturo Ui*, mise en scène grossière des faits qui cerne et révèle le masque dérisoire et féroce de leur interprétation par l'idéologie dominante. Les six rois détrônés qui se retrouvent ensemble à souper sont donnés dans *Candide* comme une des plus étonnantes « merveilles ». « On n'avait jamais *ouï conter...* » Or les lecteurs savent à cette époque qu'il s'agit de six rois connus, effectivement détrônés et que leur rencontre au carnaval de Venise est à peine un hasard : Farouk et Peron ont dû se rencontrer au casino de Monte-Carlo, ou dans une banque suisse. Où donc est le miracle et n'est-ce point par rapport à des idées imposées et reçues qu'un événement devient ou s'appelle miracle? La bourgeoisie avait *besoin* que l'on se posât ces questions.

4. Aspect conventionnel et inconsistance psychologique des personnages.

Ce trait, absolument général dans les contes, est le résultat des autres caractères soulignés plus haut, et joue son rôle dans la production de l'effet global. Dans la mesure où ce que l'on nomme « épaisseur psychologique », « vie » des personnages de fiction, est la mise en œuvre de codes traditionnellement admis à une époque donnée comme indicatifs de la

« vie réelle », de la « complexité de l'être humain » tels que l'idéologie dominante en donne l'image, l'absence même de cette « épaisseur » contribue à l'effet d'irréalité exhibée inhérent au conte. L'aspect « marionnette » des héros, leur transparence et leur automatisme font partie du désancrage général du conte. Aussi suffit-il qu'un trait anodin distingue et signale la silhouette du héros de conte. Ce caractère essentiel fonctionne bien dans *Candide* comme il se doit, mais aussi et de manière visible en sens contraire, ou du moins différent.

a. au niveau des noms « propres » :

« Candide »; *fonctionnement conforme* : comme le chat botté, ou Poucette, « Candide » indique explicitement un aspect physique remarquable; ch. I : « Sa *physionomie* annonçait son âme. » Il s'agit bien d'une expression et, qui plus est, la plate transparence du visage à l'âme, l'absence soulignée et redondante de tout « mystère », d'épaisseur psychologique. C'est à tout moment rappelé dans le texte : Candide ne cesse d'y être « interdit, éperdu », etc.; *disfonctionnement* : Candide « qui avait été élevé à ne juger de rien par lui-même » (ch. XXV). En ce sens le mot « Candide » ne désigne pas un trait de caractère, mais le résultat normal d'un *système d'éducation*, et ce caractère distinctif n'a rien d'individuel et rien d'anodin, d'autant plus qu'à la différence des signes particuliers habituels dans les contes, celui-ci est *négatif* (« élevé à ne juger de rien ») et qu'au lieu de porter sur la taille, la coiffure, l'habit, il porte sur un comportement essentiel, le jugement. Ce disfonctionnement « technique » se trouve encore une fois correspondre, dans son domaine, à une exigence impérieuse de la bourgeoisie d'alors : oser re-juger par elle-même.

« Pangloss »; *fonctionnement conforme* : « bavard »; comme pour Candide ce trait est sans cesse rappelé en cette acception anodine; *disfonctionnement* : « qui n'est que parole », et ne tient aucun compte des faits. Cette acception est si souvent reprise et soulignée dans *Candide* qu'il suffit de l'indiquer. Quant à la coïncidence de ce disfonctionnement « esthétique » avec les intérêts de la bourgeoisie, elle est elle aussi très claire : la bourgeoisie, a — alors — intérêt à s'appuyer sur les faits, sa force économique, et à répudier les discours.

« le baron »; *fonctionnement conforme* : comme on a dans les contes des personnages désignés par un indice symbolique de puissance, « le roi, la reine, le prince », ou plutôt de pompe car leur fonction sociale est en général oblitérée par l'aspect décoratif de leur titre, conformément à l'effet de rêve du conte, on trouve dans *Candide* « le baron ». Et, bien que ce titre, plus précisément « situé » que roi ou reine, connote plus nettement la hiérarchie sociale de l'Ancien Régime, il fonctionne assez bien dans la production de l'effet attendu. Le baron est d'abord dans un château en Westphalie et continue dans le nouveau monde d'être environné d'un décor princier et de porter sur le visage l'indice de son rang, « l'air fier, mais d'une fierté qui n'était ni celle d'un Espagnol ni celle d'un jésuite »; *disfonctionnement* : il est, ici, encore plus intimement lié au fonctionnement conforme, tant il importe alors de ne définir, même dans un conte, le noble que par sa qualité de noble, sa morgue et ses privilèges. Comme dans les films d'Eisenstein les capitalistes ne sont jamais des hommes mais uniquement des exploités, le baron n'est que baron

(cf. au ch. XV l'étonnement de Candide lorsqu'il voit « toute fumante » l'épée qu'il vient pourtant d'enfoncer jusqu'à la garde dans le ventre du baron, comme si la présence de sang dans le corps du baron était une marque d'humanité inattendue). Son rôle, sa fonction, sa place dans la structure du conte ne sont que ceux d'un baron. Ici le schématisme sert de révélateur car il importe de sentir que, dominant toute caractéristique personnelle la qualité de noble est seule pertinente dans la lutte qu'a à mener la bourgeoisie, et désigne l'adversaire. La précision du titre oblige le lecteur à se référer à la hiérarchie sociale contemporaine et l'empêche de se situer dans le monde fabuleux des rois et des reines de conte. Ce trait de disfonctionnement est corroboré par le cumul des titres, interchangeables dans *Candide* : baron, jésuite, commandant; il ne peut s'agir du décor féérique des palais. L'alliance des puissances oppressives concrètes, noblesse, sabre et goupillon, fonctionne ironiquement et sûrement. Renvoyons, à la fin du chapitre XV, au comique chassé-croisé de titres qui désignent le frère de Cunégonde : « le baron... mon révérend père... le jésuite baron... le baron jésuite ». On ne peut désigner plus clairement ce qui, dans l'ennemi, est ennemi.

b. le titre du conte : « *Candide ou l'Optimisme* »; *fonctionnement conforme* : avec la plus scrupuleuse conformité ce titre double est dans la lignée des titres de conte, traditionnellement composés d'un nom propre doublé d'un résumé évocateur ⁵; *disfonctionnement* : le fait de substituer le nom d'une doctrine philosophique à l'habituel adage de bon sens sur le danger de la curiosité ou le succès de la ruse est déjà une distorsion significative et légèrement sacrilège dans la mesure où toutes les doctrines philosophiques qui justifient un système social existant sont « optimistes » au sens du XVIII^e siècle, c'est-à-dire reconnaissent la nécessité qu'il y a pour les choses à être ce qu'elles sont.

De plus le jeu de « Candide » et d' « Optimisme » produit, outre le sens « normal » : « il faut avoir été élevé à ne juger de rien par soi-même pour approuver l'ordre existant ». Insistons une fois encore sur la nécessité du double registre pour qu'il y ait production d'effet « esthétique »; il faut que le deuxième registre apparaisse en dissonance, ne soit que deviné tandis que le premier semble s'imposer pour qu'il y ait production du « mystère de la beauté », sans quoi il y a simplement déclaration politique et non effet littéraire ⁶.

c. les « caractères » des personnages; *fonctionnement conforme* : On a vu à quoi aboutit dans le conte leur schématisme. Comme le nom des héros, leur « caractère » se limite à un trait fonctionnel dans l'intrigue : la jeune fille pauvre et bonne, la méchante reine, la bonne fée, etc. Ce principe est respecté dans *Candide* : on n'a qu'à se reporter à la présentation des héros; *disfonctionnement* : ils sont ici de deux ordres. D'une part l'automatisme de « marionnettes » est trop constant dans *Candide*, trop

5. On retrouve le même jeu subversif sur la tradition dans *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, et ce n'est sans doute pas par hasard.

6. Nous ne cherchons nullement à « mettre en clair » un « sens caché », et lorsque nous écrivons : « Le titre donne aussi... », c'est simple nécessité de formulation. En transposant en clair ce qui par définition ne peut être qu'obscurément senti ou deviné comme dissonance, nous en trahissons forcément la nature pour l'analyser.

appuyé, trop visiblement en rapport avec le contexte historique pour que son effet puisse se limiter à l'application de la « loi du genre ». Ici, comme par une grève du zèle, le procédé est poussé outre les « nécessités » du conte et, s'il contribue à faire de *Candide* un conte selon l'attente, il disfonctionne en se retournant contre son propre rôle. Les répétitions et l'insistance grossissent cette « commodité » en procédé théâtral : ainsi, au chapitre VI, « Candide, épouvanté, éperdu, tout sanglant... se disait à lui-même : Si c'est ici le meilleur des mondes possibles, que sont donc les autres? » Cette lancinante exclamation d'étonnement dépasse, on l'avouera, la nécessité d'une psychologie hâtive, d'autant plus que l'imparfait la fait ressortir. Ainsi l'automatisme, dépassant son rôle fonctionnel, prend un impact bien différent, surtout lorsque, mis en rapport dans le texte avec les guerres de conquête ou le colonialisme, il invite le lecteur à établir des liaisons subversives entre les faits. Les passages où ce procédé est le plus poussé sont significatifs : au chapitre V, Pangloss, en continuant son discours, risque de laisser mourir Candide. Au chapitre III, le massacre de « 9 à 10 000 coquins » est évoqué en deux paragraphes qui commencent par « rien » et finissent par « bras et jambes coupés ». Entre la nullité et le fractionnement, l'individu est anéanti. Toutes les phrases y ont pour sujets des inanimés : « trompettes, canon, mousquetterie, bayonnette » et pour compléments d'objet des hommes. Les termes employés sont ceux que l'on attendrait dans la description d'une partie de quilles : « Les canons renversèrent d'abord à peu près 6 000 hommes de chaque côté. » Or la phrase suivante fait intervenir comme par hasard les « rois » et les *Te Deum*. Candide produit, malgré le sort « individuel » qui lui est imparti comme « héros » du conte, un égal effet d'automatisme : « il prit le parti d'aller ailleurs raisonner des effets et des causes ». Au chapitre XI, dans la guerre du Maroc, l'écartèlement de la mère est décrit comme une partie de quatre coins où seuls importent les détails topographiques (qui tenait la jambe droite ou le bras gauche), et il s'agit encore d'une guerre. Au chapitre XIX, l'infirmité de l'esclave de Surinam est décrite en des termes analogues (« la jambe gauche et la main droite »). Là encore il ne s'agit pas d'une aventure anodine, mais de l'exploitation coloniale. On voit clairement ici que la schématisation constitutive du conte aboutit à un tout autre impact. Ce qu'on appelle dans les cas précédents « le style alerte » ou « la mordante ironie » de Voltaire est un effet éminemment « esthétique », qui correspond, en même temps qu'il fonctionne dans les normes du conte, à la revendication individualiste de la bourgeoisie face aux privilèges hérités et familiaux de l'aristocratie.

Nous avons parlé du schématisme lui-même, mais il faut aussi étudier les traits de schématisation de chaque personnage. Les marques distinctives des héros de *Candide* ne sont pas seulement pittoresques et caractérisantes comme c'est la norme. Elles sont révélatrices, non d'une psychologie mais des mécanismes mêmes par lesquels s'impose à ceux qu'elle opprime l'idéologie de la classe au pouvoir. La « candeur » de Candide, la morgue du baron, la logomanie de Pangloss, la bêtise de Cunégonde forment par leur complémentarité le schéma des différentes formes de crédulité qui sont nécessaires (et donc provoquées) pour main-

tenir la domination d'une idéologie qui masque l'oppression sous sa « morale ». Candide, bon et doux par définition, « le meilleur homme du monde », tue trois hommes à qui la société a donné des fonctions dirigeantes. La bêtise de Cunégonde, comme son naïf sadisme ne sont nullement donnés comme une originalité de son caractère : il suffit de comparer (et le lecteur le plus cursif ne peut y manquer) les chapitres VI et VIII où se trouve deux fois « raconté » l'autodafé, une fois par le narrateur, la deuxième par Cunégonde. La parfaite coïncidence entre l'appareil théâtral décrit au chapitre VI et les réactions de Cunégonde au chapitre VIII révèle assez combien ces dernières sont prévues et suscitées par l'Inquisition. Elles ne peuvent pas se lire comme une étude psychologique, elles fonctionnent comme une preuve. Le discours de Cunégonde est la confirmation attendue et chacun des termes qu'elle emploie correspond exactement à ceux du chapitre VI; elle « marche » comme il faut que « marche » le peuple à qui l'on « donne » de beaux autodafés. Rien d'accidentel, mais un système féroce qui fonctionne bien.

Outre ce disfonctionnement global qui donne à un caractère traditionnel du conte un impact subversif, on rencontre d'autres disfonctionnements : si Candide garde tout au long du conte la même naïveté, celle-ci s'exerce dans des circonstances différentes qui, sous l'uniformité, en changent l'effet. Une analyse détaillée des paroles prêtées à Candide au style direct révèle, sous la répétition des formules et la persistance du ton, qu'après l'épisode d'El Dorado toutes les paroles de Candide portent, ont un résultat effectif sur l'intrigue, alors qu'auparavant elles étaient toujours inutiles ou malheureuses. Or, le seul élément qui change dans ses discours, qui lui permet de faire des suggestions au lieu d'attendre celles de Cacambo, de donner des ordres — à son valet en particulier — c'est qu'il possède un capital et les pierreries des moutons rouges font accéder sans rupture apparente, mais de manière sensible à la lecture, ce personnage de conte, sans classe, au statut de bourgeois qui le mènera à la direction de l'exploitation agricole du chapitre XXX⁷. C'est, au niveau du fonctionnement esthétique, donner l'intuition (non l'analyse) du fait que, sans changement de caractère, en dehors de toute « psychologie », le poids d'un personnage vient de sa situation sociale.

Une analyse analogue peut être faite en ce qui concerne le double et parallèle automatisme de Pangloss et de Martin.

5. La mise en relief de la fiction dans le conte.

Il ne s'agit pas ici d'un jugement objectif sur le plus ou moins de fiction de tel ou tel genre, mais du fait que par définition le conte exhibe sa propre fiction alors que le roman la masque. Le lecteur est sans cesse averti que « ceci est un conte »; nous ne relèverons que quelques-uns des procédés obligés par quoi cette exhibition de la fiction est obtenue :

7. Jusque-là Candide est ce que l'on veut : noble à un soixante-douzième près, valet dans la manière dont on le chasse du château, et, s'il semble accéder à la condition de bourgeois pendant le bref espace du chapitre XV, il demeure dans une situation vague jusqu'à sa sortie d'El Dorado.

lexique propre et formules figées, logique particulière montrée comme étrangère à celle de la « réalité », c'est-à-dire à celle qui a cours dans une société donnée, thèmes obligés dont la répétition même importe, affectation de non-sérieux qui désigne sans cesse sa propre distance. On trouve tout cela dans *Candide*, fonctionnant encore sur un double registre.

Lexique et formules : tous les contes utilisent un vocabulaire particulier, qu'il s'agisse de stéréotypes comme le « Prince charmant » ou d'expressions courantes auxquelles une répétition systématique donne valeur magique comme « tirez la chevillette et la bobinette cherra », ou même de mots mystérieux comme « abracadabra ». En liaison avec les autres caractères du conte ils contribuent à créer et maintenir l'atmosphère irréelle dont le rapport avec l'idéologie dominante a été souligné plus haut. On trouve dans *Candide* bon nombre de ces formules ainsi qu'un lexique particulier (entre autres la « métaphysico-cosmo-nigologie » de Pangloss). Mais, alors que ce qui fonde l'effet des formules de conte est qu'on les accepte sans même leur demander un sens (« Sésame, ouvre-toi »), le vocabulaire particulier, comme les formules qui figurent dans *Candide* ne peuvent jamais se lire à ce seul niveau. N'en donnons qu'un exemple, au chapitre XXIX : « *Le tendre amant Candide en voyant sa belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recula de trois pas saisi d'horreur...* » Il est assez évident que « tendre amant » et « belle » ne fonctionnent pas uniquement à la mode coutumière. Or, la convention, les idées reçues (c'est-à-dire données par les uns aux autres) présentées comme la « loi naturelle », c'était une des habiletés de l'idéologie dominante dont on sait la faveur au XVIII^e siècle. Aussi le disfonctionnement apparemment humoristique que l'on vient de voir n'est-il pas réductible à un simple effet de style : il rejoint (et contribue à) l'effet global des disfonctionnements déjà analysés.

La logique du conte : Il « va de soi » dans le conte que les lois physiques et sociales sont transgressées : la pesanteur comme la distribution des richesses. Il suffit qu'une fée ait comblé un vœu au début pour que l'on devienne invisible à volonté ou que serpents et crapauds sortent de la bouche d'une fille malapprise. Quelques lois de rêve sont données et tout s'ensuit avec une cohérence interne au conte. Les « donc », « alors », « aussi » gardent leur acception usuelle en logique, les prémisses ayant seules changé. La logique et les vertus convaincantes de l'appareil rhétorique y sont scrupuleusement respectées. Cet aspect se retrouve dans *Candide* qui offre un luxe particulier de « car », « donc », « il s'ensuit que », etc. Mais si, à un premier niveau cet arsenal logique fonctionne, il est toujours employé de manière que la logique formelle s'y trouve en parfaite contradiction avec le « bon sens ». Dès le premier chapitre, le discours de Pangloss hérissé de « car », d'« aussi », de « par conséquent », en est l'illustration, l'exemple sans doute le plus vertigineux étant la rigoureuse « logique » du discours de Cacambo aux Oreillons. Cette distorsion qui donne au conte « relief », « mystère », « ironie », bref, « beauté », met en fait en question l'adéquation du langage aux faits, en désignant comme une entre autres possibles « la » logique.

Les « thèmes » du conte : Évoquons-les brièvement; ils y sont tous.

Le château, l'amant fidèle, la belle jeune fille, l'amour absolu que rien n'entame, les aventures, le voyage, l'exotisme, etc. Tous en un sens y ont leur fonction coutumière et ce qui lie apparemment les chapitres, c'est bien la quête de Cunégonde. Mais le château n'est qu'une ferme, le héros se mue, non en prince charmant mais en exploitant agricole, la belle jeune fille n'est ni belle, ni jeune, ni fille, etc.

Ainsi l'insistance sur le fictif de la fiction se voit bien dans *Candide* mais, en même temps qu'elle contribue à faire du conte un conte, elle fonctionne comme instrument de recul et, au lieu d'aider à rêver tranquillement, empêche de rêver.

6. L'absence délibérée de référence à l'Histoire.

A la différence des autres caractères du conte, celui-ci est dans *Candide* totalement transgressé : l'atemporalité n'y fonctionne que de manière interne à l'intrigue; comme dans les contes, on ne sait jamais, en effet, le temps qui s'écoule d'une aventure à l'autre et on ne lit pas une chronologie de la vie de Candide. Mais les références transparentes à l'Histoire sont d'une parfaite précision, qu'il s'agisse de la guerre de Sept ans, du tremblement de terre de Lisbonne, de la guerre au Maroc, ou de l'empire jésuite. Le vague même de la chronologie des aventures permet une lecture directe de l'Histoire contemporaine et les malheurs de la vieille au chapitre XI, passés (dans l'intrigue), se situent, *comme ils se lisent*, et non comme ils « se passent » dans la fiction, à une époque contemporaine. La lecture est contrainte de primer le récit. Il n'est, on le sait, à part l'utopie d'El Dorado qui est présentée comme telle, guère un détail du conte qui ne se réfère à un fait exact, qui ne soit situé en son lieu précis. Ce seul fait de présenter dans un conte une telle somme de faits historiques est en soi éminemment subversif, c'est-à-dire que cette présence de l'Histoire en un genre où elle n'a pas place bouleverse l'effet de tous les autres caractères du conte, en change le centre de gravité et l'impact. Plus les autres normes du conte sont respectées — formellement — plus cette présence de l'actualité joue comme distorsion. Plus on est forcé de lire « ceci est un conte », plus les éléments qui, de manière transparente, s'affirment comme « ceci n'est pas un conte » prennent d'impact, et plus l'effet « esthétique » est fort. Sans compter que, paradoxalement, le lien dérisoire qu'est la quête de Cunégonde fait sentir, sur un mode parodique mais efficace, l'arbitraire et la gratuité des justifications hypocrites et provisoires que l'« on » donne des faits historiques.

* * *

Il semble donc que l'essentiel de l'impact produit par le jeu des (et sur les) normes constitutives du conte soit un renversement. Alors que leur résultat (et leur raison d'être) est d'exiler provisoirement le lecteur dans une vacance compensatrice et rêveuse au pays de l'irréel, les disfonctionnements et distorsions que permet *Candide*, et à quoi sa lecture oblige, forcent à une appréhension brusque, agressive et parfois

violente de ce que, précisément, les lecteurs ont été élevés à ne pas voir. Bien entendu pas tous les lecteurs et nous en revenons aux postulats posés au début : s'il y a bien — compte tenu de la relative autonomie du fait littéraire (production-diffusion-lecture) — une coïncidence objective entre d'une part les canons esthétiques et l'idéologie dominante, d'autre part les disfonctionnements « esthétiques » et les intérêts de la classe montante, ici la bourgeoisie révolutionnaire, on peut voir dans le fonctionnement de *Candide*, « conte », ce qui sous-tend et fonde l'effet esthétique qui lui fut reconnu.

C'est en effet, pensons-nous, ce grincement qui fonde la « valeur littéraire » d'un « texte », c'est-à-dire l'indice de son danger et la nécessité de le réduire — en particulier par l'embaumement du mystère éternel de la beauté. Tous les écrits ne peuvent pas fonctionner ainsi.

Nous ne nous sommes occupés ici que de deux niveaux de fonctionnement : celui qui correspond à l'idéologie dominante au XVIII^e siècle et aux normes esthétiques qu'elle entraîne, et celui qui, de manière plus « obscure », en tous cas non « rationnelle », correspond aux intérêts d'une idéologie montante quoique non au pouvoir, celle de la bourgeoisie révolutionnaire. Mais nous n'avons pas étudié ici un troisième niveau de disfonctionnement qui déjà mine le second et correspond — toujours compte tenu de nombreuses médiations — aux intérêts des masses populaires que va utiliser la bourgeoisie pour sa Révolution, et qu'elle berne déjà. Reste également à étudier comment le jeu de ces trois niveaux de fonctionnement oblige la bourgeoisie, cette fois régnante, à des lectures réductrices et entre elles contradictoires du texte aux XIX^e et XX^e siècles. Ceci fera l'objet d'études ultérieures.

Ce que nous avons tenté de montrer sur quelques points du moins — le fonctionnement de *Candide* comme « genre » — c'est comment ce qui fait la « beauté » de *Candide* et son « charme » n'est nullement mystérieux mais correspond dans un domaine non conceptuel à la lutte obscure et transposée d'intérêts de classe antagonistes.