



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

DÉTOURS DE L'ERREUR

a cura di Franca Franchi

gennaio 2016

ANGELA DI BENEDETTO

La voix de qui a tort. Stratégies d'argumentation dans le récit fin-de-siècle

Dans son dernier inventaire de la nouvelle française, à la section traitant du récit dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, René Godenne recense une catégorie de contes qu'il définit comme « la nouvelle du singulier » : il s'agit de narrations centrées sur des histoires extravagantes, qui parlent d'êtres bizarres, monstrueux, de fous, et qui traitent de thèmes aussi violents que l'homicide¹. Y sont inclus les récits de Villiers, Beaubourg, Buet, Mendès, Richepin, Barbara, Danville. Pour ma part, je crois que cette distinction, qui se fonde à l'évidence sur la matière du contenu, sur le fond donc, ne tient pas compte en réalité d'un autre critère – au moins aussi important – celui de la forme, qui offre l'avantage de les distinguer en narratifs, descriptifs et argumentatifs.

Dans les récits narratifs, tout l'art réside dans l'enchaînement des événements – qui peuvent déboucher sur un dénouement attendu ou contradictoire (Villiers, Buet, Dubut de Laforest, Hello, Erckmann-Chatrion sont les modèles auxquels je me réfère).

Dans les récits descriptifs, ce qui prévaut ce sont la description des mœurs et les portraits de personnages bizarres et pervers (Mendès et Lorrain en sont les principaux représentants).

Il existe une troisième catégorie, sur laquelle la critique s'est

¹ GODENNE R. (2013), *Inventaire de la nouvelle française (1800-1899). Répertoire et commentaire*, Paris, Garnier, p. 17.

jusqu'ici moins penchée mais que néanmoins je considère importante – bien que minoritaire (d'un point de vue quantitatif) – parce qu'elle constitue une nouveauté par rapport au code de la nouvelle de la première moitié du dix-neuvième siècle. C'est celle de l'argumentation, qui se fonde non pas sur l'enchaînement des événements, mais sur l'enchaînement des arguments (ou énoncés, si l'on veut respecter la terminologie énonciative).

Voici, d'après les recherches que j'ai faites, les caractères des récits qui correspondent à ce modèle.

Tout d'abord le sujet – c'est en fait le premier critère qui m'a guidée dans la sélection de mon corpus. On a affaire à un homicide ou à un grave délit, qui a déjà eu lieu, ou qui va avoir lieu, ou encore, que quelqu'un est incité à commettre. Mais ce qui distingue les récits d'argumentation de ceux qui ne le sont pas, bien qu'ils soient centrés sur des sujets similaires, c'est la subordination de l'acte criminel par rapport à ses motivations. L'élément scandaleux n'a pas grand-chose à voir avec l'action, le crime, qui peut être narré sommairement, ou même uniquement évoqué. Et la preuve en est que rien n'empêche que ce fait abject ne s'accomplisse pas du tout : on peut tout simplement en parler (Ainsi, par exemple, dans *Moi* de Maurice Beaubourg, il n'a pas lieu²). C'est l'argumentation plutôt qui est scandaleuse, laquelle incite à le légitimer (en le justifiant, en l'encourageant, en le louant). D'où la principale caractéristique du modèle : le cœur du récit se déplace ; il se détourne du crime pour s'attacher au discours du criminel et à sa logique.

Le discours peut être judiciaire, délibératif ou épideictique. Voyons tout d'abord le discours judiciaire. L'auteur y a recours quand le crime a déjà été commis. Il faut donc faire appel à l'assistance de juges ou de lecteurs priés de remplir ce rôle. Nous avons là un genre de discours qu'a surtout pratiqué Octave Mirbeau (*L'enfant*, *Le petit gardeur de vaches*, *La chanson de Carmen*³) ; et ce n'est pas

² BEAUBOURG M. (1890), *Moi*, in *Contes pour les assassins*, Paris, Perrin et Cie.

³ MIRBEAU O. (1990), *Contes cruels*, Paris, Séguier.

un hasard puisqu'il avait pour habitude de reporter dans ses nouvelles des comptes rendus de chronique judiciaire. Mais on le retrouve également dans un récit original de Catulle Mendès, *Le mauvais passant*⁴. À la fin d'un procès qui s'est tenu dans l'au-delà, les juges absolvent le couple d'amoureux qui a tué un balourd, celui-ci étant coupable à son tour d'avoir dessillé les yeux du mari en lui révélant la laideur et la vieillesse de sa femme. Le crime le plus grave n'est pas l'homicide, mais le fait d'avoir rompu le charme de l'idéal. S'affirme donc une hiérarchie de valeurs contredisant les valeurs normales.

Examinons à présent notre deuxième genre, le discours délibératif. Là, la voix du criminel invite à emprunter le chemin du crime. *Un lâche* de Jean Richepin va nous en fournir un exemple⁵. Dans cette nouvelle, le premier narrateur rapporte le discours du second narrateur qui l'a exhorté à le tuer parce qu'il est un « malhonnête homme ».

Le troisième discours, l'épideictique, est centré – entièrement ou presque – sur l'apologie du crime. L'exemple le plus représentatif est sans aucun doute *Moi* de Maurice Beaubourg. Dans ce texte, l'éloge de l'homicide atteint son paroxysme. C'est le dialogue entre un professeur de langues orientales, rendu amer par la crise que traversent les langues étrangères, et un jeune boucher, exacerbé par une condition sociale précaire – il est veuf et sans emploi – qui aboutit à la décision de décréter la légalité du crime : « L'assassinat est nécessaire, logique, obligatoire, artistique ! Il possède toutes les qualités ! Hygiénique... Dépuratif... Revalésière de l'avenir...⁶ ».

Les trois modalités peuvent également se retrouver dans le même récit.

Le troisième ingrédient c'est à coup sûr celui qui détermine la for-

⁴ MENDÈS C. (1887), *Le mauvais passant*, in *Pour lire au couvent*, Paris, Marpon et Flammarion.

⁵ RICHEPIN J. (1876), *Un lâche*, in *Les morts bizarres*, Paris, Decaux.

⁶ BEAUBOURG M. (1890), *Moi*, in *Contes pour les assassins*, éd. cit., p. 46.

mule de ce genre de récit : le discours du personnage – auteur ou apologiste du crime – se fonde sur un raisonnement paradoxal dans la double acception du terme. Rhétorique, du fait qu'il s'oppose à la *doxa*, à l'opinion commune⁷. Et donc, soit on le considère comme peu sérieux, et par conséquent comique, soit il a un effet perturbant ou scandaleux⁸. Logique, en ce sens que le raisonnement présente apparemment la structure logique des consécutives – d'ordre causal ou déductif – mais se révèle en fait essentiellement fallacieux. Dans le cas du raisonnement faussement causal, l'erreur réside dans l'application impropre du principe logique cause-effet (qui prévoirait l'implication nécessaire entre cause et effet). Dans le cas du raisonnement pseudo-déductif, l'erreur résiderait dans le choix de prémisses discutables, non fondées⁹ ; ou bien en un processus d'inférence arbitraire. Dans ce dernier cas, on fait dériver la conclusion des prémisses en recourant à des implications non nécessaires. On se trouve donc devant un syllogisme sophistique, que l'on nomme encore paralogisme déductif.

La voix du criminel résonne en exclusivité (comme c'est le cas dans la *Machine à métaphysique* de Jean Richepin¹⁰) ou alors un

⁷ Cette acception est certainement la plus répandue dans le milieu littéraire et parmi les théoriciens de l'argumentation de la langue pour qui le paradoxe est une expression qui exprime une opinion contraire à l'opinion commune, ou bien une expression socialement paradoxale. Elle appartient à un genre de discours particulier qui s'est répandu dans l'Antiquité grecque, soit l'éloge paradoxal, qui consiste à louer à l'improviste des choses que le monde ne considère pas dignes d'éloges parce que banales ou mauvaises, soit « *odoxoj* ». Pour un approfondissement de la notion cf. WOŁOWSKA K. (2008), *Le paradoxe en langue et en discours*, Paris, L'Harmattan.

⁸ Sur l'effet comique du paradoxe, voir RIFFATERRE M. (1992), « Paradoxes décadents », in SHAW M., CORNILLIAT F. (éd.), *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, C. Bourgeois, pp. 220-234.

⁹ C'est le cas de *Moi* de Maurice Beaubourg, où la prémisse qui légitime l'assassinat des sergents de ville serait leur méchanceté supposée. Il s'agit donc de l'un de ces paralogismes - dont parle Christian Plantin - où la déduction analytique ne peut faire abstraction d'un jugement de valeur. Cf. PLANTIN Ch. (1990), *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Paris, Kimé.

¹⁰ RICHEPIN J. (1876), *Machine à métaphysique*, in *Les morts bizarres*, éd. cit.

premier narrateur, intradiégétique (*Le Disséqué*, de Jean Richepin¹¹) ou extradiégétique (*In anima vili* de Gaston Danville¹²), cède la parole à un second narrateur, qui s'avère être l'auteur de la logique aberrante. C'est le cas des récits *enchâssés*. D'une manière générale, il me semble que, dans ces textes, la fonction du premier narrateur, loin de consister en une prise de distance plus ou moins ironique, a plutôt pour finalité de prédisposer le lecteur à la bienveillance en faisant appel soit à ses sentiments (Pathos), soit au prestige (Ethos), par exemple scientifique, de celui qui sera le second narrateur. Les *Contes pour les assassins* de Maurice Beaubourg en offre un exemple particulier. Dans ce recueil, les récits sont directement énoncés par la voix criminelle ; mais ils sont introduits par un avis *Au lecteur* signé Beaubourg, où l'auteur, non sans ambiguïté, prend ses distances par rapport à cette voix. Il la définit, et l'écho de Baudelaire ne nous échappera pas, comme étant celle d'« un ridicule, mais en somme assez intéressant camarade¹³ » ; il est significatif que l'adjectif *ridicule* soit placé avant la conjonction adversative *mais* qui oriente l'adhésion du lecteur vers l'adjectif *intéressant*, qualificatif du substantif *camarade*¹⁴. Par conséquent, l'adhésion s'avère supérieure à la prise de distance. Nous pouvons distinguer ces criminels originaux en deux catégories. D'un côté, il y a ceux qui prêtent leur voix à la folie, les *fous*

¹¹ RICHEPIN J. (1876), *Le disséqué*, in *Les morts bizarres*, éd. cit.

¹² DANVILLE G. (1893), *In anima vili*, in *Contes d'au-delà*, Paris, Mercure de France.

¹³ BEAUBOURG M. (1890), « Au lecteur », in *Contes pour assassins*, éd. cit., p. 5.

¹⁴ Sur la fonction d'argumentation de *mais*, il existe une importante bibliographie qui englobe les domaines linguistique, sémantique et l'argumentation du droit. Je me limiterai à citer, théoriquement, les plus représentatifs : DUCROT O. (1980), *Les échelles argumentatives*, Paris, Les Éditions de Minuit (V. Annexe 2 « Quand "mais" produit de l'information ») ; PLANTIN Ch. (1990), *Essais sur l'argumentation. Introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*, Paris, Kimé (V. « L'analyse polyphonique des connecteurs », pp. 42-44) ; EGGES E. (1994), *Grammaire du discours argumentatif. Le topique, le générique, le figuré*, Paris, Kimé ; CSURY I. (2001), *Le champ lexical du mais: étude lexicogrammaticale des termes d'opposition du français contemporain dans un cadre textologique*, Debrecen, Debreceni Egyetem ; GOLTZBERG S. (2012), *Théorie bidimensionnelle de l'argumentation juridique. Présomption et arguent a fortiori*, Bruxelles, Bruylant.

raisonnants (j'emploie cette formule pour la distinguer de celle des *hallucinés raisonnants* qu'a étudiés Bertrand Marquer¹⁵) : le plus souvent, il s'agit de scientifiques qui présentent des théories absurdes affectant une parfaite rationalité. De l'autre, il y a ceux qui expriment à l'extrême leurs raisons sociales : ceux-ci se distinguent principalement selon un critère de classe, les bourgeois ou le peuple. Les raisonnements des uns et des autres sont aberrants, mais la réaction du lecteur à leurs argumentations est différente ; il a beaucoup plus d'indulgence pour les plus humbles.

Cette dernière catégorie se voit représentée dans les *Contes cruels* de Octave Mirbeau. Ainsi dans *Avant l'enterrement*, on trouve le raisonnement du bourgeois, le boucher Gasselín, qui justifie par des raisons économiques l'impossibilité d'inhumer dans les jours suivants sa femme, qu'il a lui-même tuée par jeu : le lendemain, c'est jour d'abattoir (« Eh ben ! Voilà qu'est l'embaras... Demain, vendredi, j'tue ») ; le jour d'après, c'est jour de marché (« Samedi, c'est le marché... J'peux pourtant pas laisser gâter ma viande¹⁶ »). Le lecteur est scandalisé, d'autant plus que Gasselín a l'assentiment de son beau-père. Le principe de l'utilité l'emporte sur celui de la sépulture. La viande l'emporte sur la chair ; le commerce sur la tragédie. Dans *L'Enfant* de Octave Mirbeau, par contre, c'est un humble qui parle. Le paysan Motteau, accusé d'in-

¹⁵ Il me semble que les différences essentielles entre ces deux modèles (les fous raisonnants et les *hallucinés raisonnants* – dont *Le Horla* constitue le modèle) peuvent être ramenées à trois : l'obsession pour la lucidité du regard et le recours à un dictionnaire scientifico-médical pour les *hallucinés raisonnants*; auquel s'oppose, pour les fous raisonnants, une ostentation de rigueur scientifique et le recours à un vocabulaire logique. Et surtout, la troisième, une introspection – chez les *hallucinés raisonnants*, qui reproduit, en l'intériorisant, le dédoublement du personnage-narrateur entre une instance analytique, médicale, et une autre, pathologique. « Le personnage de Maupassant semble ainsi intérioriser la posture hystérique et la posture scientifique, en étant simultanément objet pathologique et sujet analysant de son propre spectacle, devenu psychique ». MARQUER B. (2008), *Les romans de la Salpêtrière : réception d'un scénographie clinique. Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, p. 377 ; cf. aussi MARQUER B. (2014), *Naissance du fantastique clinique: la crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann.

¹⁶ MIRBEAU O. (1990), « Avant l'enterrement », in *Contes cruels*, t. I, éd. cit., pp. 332-333.

fanticide (il a enterré son fils qui venait de naître) se justifie devant les juges, d'un côté en rangeant son acte parmi les normes sociales : « Allez dans toutes les maisons et demandez aux hommes, les jeunes et les vieux, demandez-leur ce qu'ils ont fait des enfants que leurs femmes portèrent¹⁷ » ; de l'autre, en faisant appel à la loi de la survivance. Éliminer un nouveau-né est en effet une habitude paysanne : le nourrir signifierait réduire sa propre subsistance et celle de ses enfants : « Un enfant à nourrir, quand déjà on peut pas se nourrir soi-même, c'est bête ». Nous nous trouvons devant une argumentation fallacieuse où l'erreur réside non pas dans l'inférence (qui dans ce cas concerne le lien de la partie au tout : le simple paysan et la communauté tout entière) mais dans les prémisses inacceptables. Finalement, le lecteur/juge est induit à atténuer la gravité du crime, accomplissant ainsi l'opération vers laquelle semblerait l'orienter l'argumentation de l'assassin : la *remotio criminis*¹⁸. Le crime se déplace du criminel aux tiers ; dans notre cas, à la société¹⁹.

Dans *Un homme sensible*²⁰, poussé par son idiosyncrasie contre les infirmes, le protagoniste a tué un pauvre bossu. Il n'en finit pourtant pas de se proclamer homme sensible, délicat et de produire dans leurs plus menus détails différents témoignages attestant cette qualité qu'il déclare sienne. Dans ce cas, l'argumentation viole la première règle de la logique : le principe de non-contradiction. En pointant son doigt sur l'ethos – l'assassin énumère ses propres qualités, construisant ainsi son propre prestige personnel –, la rhétorique justificationniste semblerait vouloir atténuer la gravité du crime au nom du procédé décrit par Perelman selon lequel le prestige personnel se reporte par transfert sur les ac-

¹⁷ MIRBEAU O. (1990), *L'enfant*, in *Contes cruels*, t. II, éd. cit., p. 192.

¹⁸ Cf. CICERO M.T. (1989), *Ad C. Herennium. De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, London, Harvard University Press.

¹⁹ Pour un approfondissement sur les stratégies d'argumentation dans les *Contes cruels* de Octave Mirbeau, cf. DI BENEDETTO A. (2010), « La parole à l'accusé. Dire le Mal dans les *Contes cruels* d'Octave Mirbeau », in *Cahiers d'Octave Mirbeau*, 17, pp. 109-121.

²⁰ MIRBEAU O. (1990), *Un homme sensible*, in *Contes cruels*, t. I, éd. cit.

tions que la personne accomplit. Mais l'image que donne de soi le criminel jure avec la réalité des faits. La contradiction sémantique, entre la délicatesse attestée et la brutalité effective (de l'action), est surtout logique et morale ; elle concerne en effet deux valeurs qui ne peuvent pas coexister. On la dénote comme étant propre à la morale bourgeoise où une image de soi sensible coexiste avec une pratique violente.

Passons aux récits où les criminels appartiennent à la seconde catégorie, c'est-à-dire ceux qui font parler la folie. Nous trouvons : *Moi* de Maurice Beaubourg, *Célestin Gardanne* (toujours de Maurice Beaubourg), *In anima vili* de Gaston Danville, *Un lâche*, *Le déséqué*, *La machine à métaphysique*, *Le chef-d'œuvre du crime* de Jean Richepin²¹ et *L'exigence de l'ombre* de Catulle Mendès.

Pour l'économie du discours, je me limiterai à une brève analyse des plus suggestifs d'entre eux, en partant précisément du dernier cité ; il me semble constituer en effet un bon modèle d'argumentation où le discours de celui qui est titulaire de la logique aberrante s'appuie entièrement sur un raisonnement erroné logiquement. Le récit s'ouvre sur une très brève présentation de la scène (dans une cellule de la Roquette, les gardes apportent à un condamné à mort du papier et une plume et il commence à écrire une dernière lettre qu'il adresse à l'aumônier) et une description rapide du criminel, tant de son physique que de son caractère. Les deux sont faites par un narrateur externe. La présence d'un tel narrateur me semble correspondre à la stratégie argumentative que suggère la rhétorique (d'Aristote à Ruth Amossy²²) pour l'exorde d'un discours : la construction de l'ethos. Elle a pour fonction principale de prédisposer à la bienveillance les auditeurs du récit ; et elle est particulièrement efficace quand on se trouve en présence d'un locuteur sur lequel retom-

bent de raisonnables et fortes présomptions de culpabilité²³. Dans ces cas, la finalité de l'argumentation réside, tout particulièrement, dans la réduction de la distance (selon la définition de Michel Meyer²⁴) entre la perspective du locuteur et celle du lecteur qui, s'il n'en était pas ainsi, ne pourrait pas se permettre d'adhérer à ses raisons. Cette réduction de distance est mise en scène à l'intérieur même du texte au moment où l'on apprend que les geôliers ont pour habitude de jouer aux cartes avec le détenu et dans sa cellule. Ainsi, avant de céder la parole au criminel, le narrateur construit une image de lui qui contraste avec « l'atrocité du crime qu'il avait commis ». Pour le décrire, il se sert d'adjectifs et de substantifs relevant de la sphère sémantique de la bonté/docilité : il s'agit en effet d'« un petit homme... à la parole conciliante, tout l'air très doux, qui se laisserait conduire à la guillotine avec la douceur d'un mouton ». C'est comme si le narrateur voulait suggérer qu'il n'existe aucun motif de contraste ou de défiance parce qu'on se trouve en présence d'un individu physiquement et moralement docile et conciliant. Le mot d'esprit par lequel débute sa prise de parole, digne du meilleur humour noir, ne peut d'ailleurs qu'accroître la sympathie du lecteur pour lui. S'adressant aux geôliers :

J'ai une lettre à écrire. Cela me prendra un peu de temps ; et je pense, oui, je pense (il eut un petit rire presque malicieux) que je n'ai pas beaucoup d'heures devant moi. Allons, bonsoir, messieurs, dormez, dormez bien, pendant que j'écrirai. Je crains qu'on nous éveille de bonne heure, demain matin²⁵.

Le monologue qui suit ce préambule est entièrement centré sur

²¹ RICHEPIN J. (1876), *Le Chef-d'œuvre du crime*, in *Les morts bizarres*, éd. cit.

²² AMOSSY R. (2010), *La présentation de soi: ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France.

²³ ARISTOTE (1989), *La Rhétorique*, I. III, Paris, Les Belles Lettres, § 13, 1415a.

²⁴ MEYER M. (2008), *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard.

²⁵ MENDÈS C. (1895), *Exigence de l'ombre*, in *Rue de filles-Dieu, 56, ou L'Héautonpatéroumène*, Paris, Charpentier et Fasquelle, pp. 169-170.

l'explication des motifs qui l'ont poussé à commettre son crime. Ramenant les cataclysmes climatiques qui frappent la planète à l'anomalie qui l'affecte (l'acéphalie de son ombre), il décide d'éliminer cette discordance entre sa tête et son ombre, qu'il perçoit comme une transgression à la règle universelle – cause unique par conséquent des événements ! – ...en se décapitant ! Mais, conscient de la faiblesse humaine devant le suicide, il décide de confier sa propre décapitation à la législation en vigueur en accomplissant un acte tellement atroce qu'il devra lui garantir la guillotine : il tue brutalement sa femme et ses enfants. Il est significatif que le discours, qui pourrait paraître une justification, s'adresse en fait à l'aumônier et non pas aux juges, par qui au contraire il veut être condamné, au point qu'il destine l'ouverture de sa lettre un instant après qu'il aura été exécuté ; et ce, afin d'éviter que ses argumentations puissent atténuer la gravité de son crime (*remotio criminis*). Il opère donc une distinction nette entre la sphère légale et la sphère morale. Il définit son acte comme étant criminel, mais il le rachète totalement sur le plan moral en faisant appel d'une part à la logique du martyr et du mandat salvifique (« le meurtre en vue de l'expiation ») – qui, dans les faits cependant, se révèle plus proche de la logique terroriste (l'immolation à sa cause entraîne également celle de sa famille) ; et d'autre part, en présentant son acte comme nécessaire et inévitable sur la base d'un raisonnement logique, d'ordre causal, qui se révèle pourtant fallacieux. Le protagoniste commet l'une des erreurs les plus fréquentes dans les raisonnements logiques – définie par la rhétorique *Post hoc ergo propter*²⁶ : il applique d'une manière inappropriée le principe cause-effet. Par amour exclusif de soi, il confond en effet l'antériorité avec la causalité, et fait ainsi de cet enchaînement faussement cohérent le point de force de

son argumentation.

Une logique analogue régit les argumentations énoncées par les voix délirantes des savants qui lient l'homicide au principe de l'utile éthique et scientifique. Je me réfère ici à *In anima vili* de Gaston Danville, *Célestin Gardanne* de Maurice Beaubourg²⁷, *Le disséqué* et *La machine à métaphysique* de Jean Richepin. Ce sont des discours délibératifs où l'homicide apparaît comme la conclusion « logique » d'un raisonnement qui « tire parti » du lien causal. Dans *In anima vili*, le docteur Hirnberg revendiquera explicitement cette valeur dans sa harangue défensive contre des imputations probables d'illogisme de son discours quand il présente l'homicide de l'amant de sa femme – matériellement commis par l'un de ses ex-patients que lui-même avait induit à le faire en le mettant sous hypnose – comme la conséquence « logique, rigoureuse, légitime » de la nécessité de vérifier sur le plan scientifique la valeur absolue de la suggestion hypnotique. Dans tous ces récits, le crime est présenté comme le moyen nécessaire pour atteindre un but, éthique ou scientifique (l'équilibre de l'univers dans *Célestin Gardanne* de Maurice Beaubourg, le progrès scientifique dans *Le disséqué* et dans *La machine à métaphysique* de Jean Richepin) ; il est donc légitimé sur la base d'une argumentation pragmatique²⁸. Mais ici aussi nous nous trouvons en présence d'un paralogisme du fait que le lien causal est appliqué tout à fait arbitrairement car il présente comme nécessaire une inférence en fait discutable (le lien de succession causale – sur base prévisionnelle – entre l'événement présent et l'effet futur). Dans *Célestin Gardanne*, la résolution qu'a prise le jeune chimiste (célèbre pour la « désoxydation des vieillards ») d'épurer la société de ceux qui peuvent entraver l'équilibre de l'Univers et la sérénité de l'humanité – les méchants

²⁷ BEAUBOURG M. (1890), *Célestin Gardanne*, in *Contes pour les assassins*, éd. cit.

²⁸ Cf. PERELMANN CH., OLBRECHTS-TYTECA L. (1958), *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, PUF.

²⁶ Cf. ANGENOT M. (2008), *Le dialogue des sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits.

et les non complètement bons – s'effectue sur la base d'un raisonnement qui délibère non seulement à travers des inférences discutables (le savant ramène à ces deux catégories humaines d'une manière univoque les causes du malheur de l'homme) mais surtout se résume d'une manière parodique en une formule/équation chimique ($X+Y+Z = \text{Sérénité}$) où la caractérisation graduelle des inconnues x, y, z (l'élimination des méchants, celle des non complètement bons, et enfin la vivisection de soi-même comme cobaye pour étudier le mal) a lieu par l'intermédiaire de procédés arbitraires : révélations ou intuitions (le plus souvent à la suite d'un bon sommeil) qui comme par hasard l'incident toujours à supprimer des personnes qu'il hait. Un comportement intéressé dérive ainsi d'une finalité éthique. On assiste à un comportement identique dans *Moi* de Maurice Beaubourg où des intentions morales mènent à l'élimination de deux personnes antipathiques.

Ainsi donc, nous l'avons vu, tous ces récits se caractérisent par une seule et même modalité : ils cèdent la parole à celui qui a tort et qui entend argumenter son tort. Ce n'est pas là une formule nouvelle dans le genre narratif occidental. Le modèle le plus éclatant est peut-être le pamphlet de Jonathan Swift intitulé *A Modest Proposal*. Le chroniqueur représentant de la catégorie des savants sociaux, que Swift haïssait, propose de résoudre le problème de la faim en Irlande en tuant les enfants et en les mangeant. Dans *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Francesco Orlando le considère comme une des formes favorites de la rhétorique des Lumières²⁹. Les représentants de la tradition s'auto-démystifient en parlant, en ce sens que leur discours est rempli de paradoxes. Il me semble significatif que l'on ait repris cette forme à la fin du dix-neuvième siècle, à l'époque du positivisme, au moment même où l'on célèbre le triomphe de la science et de la rationalité bour-

²⁹ ORLANDO F. (1997), *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.

geoise. Cette même technique, qui prétendait affirmer la rationalité de la bourgeoisie, servira à la fin du dix-neuvième siècle à la démystifier. Se joint à cette démystification idéologique une contestation littéraire, dans le sens que ce modèle de récit falsifie le principe déterministe de l'enchaînement des événements cause-effet qu'avait théorisé Émile Zola dans son *Roman expérimental*³⁰, et contredit la méthode naturaliste qui, selon Giacomo Debenedetti, « narra in quanto spiega³¹ ».

³⁰ « [...] l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude ». ZOLA É. (1971), *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, pp. 64-65.

³¹ DEBENEDETTI G. (1998), *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Milano, Garzanti, p. 95 (Trad.: « qui raconte en ce qu'elle explique »).