

AUTEUR ET LECTEUR DANS LE ROMAN *JACQUES
LE FATALISTE ET SON MAÎTRE* DE DIDEROT

Petruța SPÂNU¹

Jacques le Fataliste et son Maître de Diderot « appartient à un club raffiné, présidé, selon nous, par *Tristram Shandy*: le club des textes qui racontent des histoires sur la manière dont les histoires se font. » (Eco, 1986 : 290) Les antiromans de Charles Sorel, Paul Scarron, Antoine Furetière, écrits contre le roman noble, héroïque et épique du XVII^e siècle, usent de façon systématique et provocatrice du procédé de l’apostrophe de l’auteur au lecteur virtuel.

Jacques le Fataliste, «le roman le plus profond, le plus foisonnant du siècle» (Undank in Hollier, 1993 : 498), constitue sans doute l’apogée de cette esthétique polémique où, comme le signale Gérard Genette, les narrateurs sont « toujours tournés vers leur public et [semblent] souvent plus intéressés par le rapport qu’ils entretiennent avec lui que par leur récit lui-même. » (Genette, 1972 : 262)

La tradition présente *Jacques le Fataliste et son Maître* comme l’une des dernières œuvres hâtives de Diderot. On ne possède aucune confidence de l’auteur sur ce texte. Son élaboration s’inscrit entre 1765 et 1783, dans une période qui correspond à son explosion créatrice. Sa publication, lacunaire, dans la revue manuscrite dirigée par Friedrich (Frédéric) Melchior Grimm à Paris, *La Correspondance littéraire, philosophique et critique*, se prolonge sur plusieurs années. La mort de Diderot, en 1784, interrompt cette genèse inachevée. Friedrich Schiller traduit, dans *Die Rheinische Thalia* (Schiller, 1785 : 27-94), l’épisode de Madame de la Pommeraye, sous le titre « Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache » (« L’étrange exemple d’une vengeance féminine »). En 1792 paraît une version

¹ Professeur émérite à l’Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

allemande simplifiée et en 1796, avec *La Religieuse*, la première édition française.

Diderot s'inspire du chapitre XX du livre VIII du roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne (1760-1767), où le jeune caporal Trim raconte l'histoire de sa blessure et de ses amours. Mais entre le début et la fin du récit, qui ne dure chez Sterne que quelques pages, Diderot intercale la riche matière de son roman, constitué, comme le *Pantagruel* de Rabelais, d'ajouts successifs.

Le roman de Sterne enfreint les formes acceptées de la narration. La vie du héros occupe la place la plus insignifiante. Il naît à la moitié du roman, et à la fin il n'est qu'un enfant. Les épisodes comiques, tragiques, descriptifs et lyriques se mêlent. La préface et la dédicace apparaissent à la moitié du premier volume. La chronologie n'est pas respectée. Les événements tardifs sont souvent introduits avant ceux qui les ont précédés. Les chapitres sont inégaux comme étendue et souvent ne sont pas imprimés dans leur ordre chronologique. Les divers récits se terminent brusquement ou commencent à la moitié d'un mot.

La narration est interrompue par des pages blanches ou noires, offertes au lecteur pour que celui-ci les complète à l'aide de sa propre imagination. Les personnages ne sont pas présentés par leurs faits et actions, mais différenciés par la description minutieuse des particularités vestimentaires, gestuelles, verbales, à valeur symbolique, et par leur façon de réagir aux événements extérieurs en fonction de leur passion dominante.

Dans *Jacques le Fataliste*, Diderot utilise la forme du récit raconté à autrui par un narrateur sans cesse présent. Celui-ci peut aussi converser avec son public, animer son récit par son rire et ses taquineries, lui montrer l'arbitraire d'une intrigue, l'associer à sa production pour décider de certains détails, le convaincre de sa toute-puissance créatrice, l'intéresser plutôt au processus de fabrication qu'à l'anecdote. Le conteur à l'intérieur du récit

authentifie les événements narrés en les racontant comme témoin ou comme personnage.

Au début de *Jacques le Fataliste*, par des questions appartenant à l'auteur, émetteur du texte, Diderot s'amuse à évoquer le schéma romanesque du voyage alors en vogue, pour lui opposer ensuite des réponses évasives, décevant l'« horizon d'attente » (Jauss, 1978 : 245, 257-262) du lecteur ou destinataire, mais contenant une intention philosophique, une implication métaphysique :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. (Diderot, 1962 : 493)

Ils se mettent effectivement en route, mais le lecteur n'apprend ni la destination, ni le motif de leur déplacement. À la fin du récit, on mentionne que le maître voyage pour des affaires et des intérêts familiaux. Ils veulent aller au village où le fils du chevalier de Saint-Ouin et d'Agathe est élevé aux frais du maître, qui est censé en être le père. Dans l'un des trois dénouements, Jacques est emprisonné, comme Ésope, dont Diderot raconte l'aventure, capitale pour l'intelligence du livre.

Le voyage, avec ses nombreuses possibilités de rencontres et de séparations, place l'auteur à un carrefour du chemin et du récit, devant lequel il manifeste sa toute-puissance démiurgique par le refrain : « Il ne tiendrait qu'à moi... ». Par cette parade d'omniscience et d'omnipotence, cet auteur envahissant, « surprésent » (Lecointre et Galliot *in* Diderot, 1977 : CXLI), moteur du récit, élimine les modèles envisageables et souligne la gratuité dérisoire des conventions romanesques faciles, présentées ironiquement comme une punition possible à un lecteur désagréable. : « Est-il tout-puissant sur le récit ? est-il au contraire incapable de le contrôler ? Est-il le démiurge ? est-il le géomètre ? » (Didier, 1982 : 101)

D'autres fois, il engage avec le lecteur une conversation familière, lui propose une participation active au récit, l'introduit, comme interlocuteur privilégié, dans les coulisses de l'œuvre littéraire en train de se faire. Après l'avoir incité, comme destinataire du texte, à l'interpréter dans une direction quelconque, sachant que celui-ci fera une telle hypothèse, il dévoile son erreur, se moque de ses attentes, mettant ainsi en évidence le caractère arbitraire de tout récit.

Dans de nombreux passages, au contraire, il n'affiche plus sa suprématie, mais son ignorance. Ses incertitudes, exprimées par « j'avais oublié », « je ne sais pas », « peut-être », deviennent plus fréquentes à mesure que le récit progresse, ce qui jette le doute sur l'auteur qui prétend ne plus connaître lui-même l'histoire qu'il raconte. Il s'en déclare une fois le témoin oculaire, ensuite soutient l'avoir rapportée d'un manuscrit. La relation entre l'auteur et le lecteur est analogue à celle entre Dieu et ses créatures : « Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller. » (Diderot, 1962 : 505)

Le mot « auteur » est très rarement prononcé. Celui qui interpelle fréquemment le lecteur ne se laisse pas nommer et se cache derrière un « je » ambigu (écrivain, narrateur, acteur) :

Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté ; et Jacques, à qui les muscles des jambes refusaient le service, rôde dans la chambre, en chemise et pieds nus, culbute tout ce qu'il rencontre et réveille son maître [...]. » (Diderot, 1962 : 653)

Ce « je » est cultivé, puisqu'il se rapporte à « Molière, Régnard, Richardson, Sedaine » (Diderot, 1962 : 526), refait devant le lecteur la pièce le *Bourru bienfaisant* de Goldoni et met (ou non) à dessein, dans la bouche d'Harpagon, le protagoniste de *l'Avare*, une réplique des *Fourberies de Scapin* de Molière (« Que diable allait-il faire dans cette

galère ? »)¹. Par sa culture, l'auteur se situe dans la même classe que l'écrivain, auquel d'ailleurs il ressemble. Il est ironique, irrévérencieux, impartial, mais tolérant en questions de philosophie et de morale.

Le lecteur auquel cet auteur s'adresse possède en fait les qualités de ce que l'on appelle plutôt aujourd'hui un « narrataire », que Gerald Prince attribue au narrataire de degré zéro (Prince, 1973 : 180-181) et que Roland Barthes appelait « destinataire du récit » (Barthes, 1966 : 18-19), pour le distinguer du lecteur réel et lui donner le statut d'un véritable personnage dans le roman : connaissance de la langue utilisée par le narrateur, raisonnement et mémoire. En dernière instance, le lecteur supporte la destinée de Jacques. Le voyage, parsemé d'embûches et de fausses anticipations, est le parcours de lecture que le texte institue.

Outre l'histoire principale de Jacques et de son Maître, l'« auteur » raconte de brèves anecdotes. Sa physionomie morale et intellectuelle reproduit certains traits de Jacques : il est fataliste et sensualiste et, dans le domaine esthétique, réaliste :

Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idée, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée. (Diderot, 1962 : 509)

C'est un philosophe éclairé, capable de prendre la défense des femmes après l'histoire de Madame de la Pommeraye racontée par l'hôtesse du *Grand-Cerf*, dans une longue dissertation où il fait appel à ses personnages:

Et vous croyez, lecteur, que l'apologie de Madame de la Pommeraye est plus difficile à faire? [...] Permettez donc que je m'en occupe un moment. [...] Vous pouvez redouter Madame de la Pommeraye: mais vous ne la mépriserez pas. Sa vengeance est atroce, mais elle n'est souillée d'aucun

¹ Il est maintenant admis que Molière a « emprunté » la célèbre « scène de la galère » à la comédie *Le Pédant joué* (1654) de Cyrano de Bergerac.

motif d'intérêt. [...] et il ne sera pas permis à une honnête femme perdue, déshonorée, trahie, de jeter le traître entre les bras d'une courtisane? Ah! lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges, et bien sévère dans votre blâme. [...] Je ne me fais pas à un ressentiment d'une si longue tenue; [...] Ni moi non plus, ni Jacques, ni son maître, ni l'hôtesse. (Diderot, 1962 : 651-652)

En échange, nous ignorons son « portrait » physique et sa vie, et surtout le temps et le lieu d'où il raconte : « Si j'allais aussi mettre ma tête sur un oreiller, en attendant le réveil de Jacques et de son maître ; qu'en pensez-vous? » (Diderot, 1962 : 586)

Son absence de visage lui fait se réfugier derrière Jacques : « Jacques [...] nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu'il nous plut. » (Diderot, 1962 : 586)

Avec ses ambiguïtés, il rejette la responsabilité du choix sur le lecteur :

[...] mais voilà le maître et le valet séparés, et je ne sais auquel des deux m'attacher de préférence. Si vous voulez suivre Jacques, prenez-y garde ; la recherche de la bourse et de la montre pourra devenir si longue et si compliquée, que de longtemps il ne rejoindra son maître, le seul confident de ses amours, et adieu les amours de Jacques. (Diderot, 1962 : 515)

Qui est le lecteur ? C'est « un des éléments les plus troublants et [...] les plus efficaces de cette technique du leurre [...], qui joue en littérature [du XVIII^e siècle] un rôle tout aussi fondamental que le trompe-l'œil dans l'architecture et la peinture baroques.¹ » (Didier, 1978 : 21)

Dans *Jacques le Fataliste*, le lecteur joue des rôles contradictoires : il est témoin complaisant, mais suspicieux, auquel l'auteur s'adresse poliment ou sans ménagements, en lui expliquant

¹ À partir du livre *S/Z* de Roland Barthes, Philippe Hamon définit le *leurre* comme un moyen de diminuer la *lisibilité* d'un message : système de fausses pistes, de blocages, d'indices vrais ou truqués, de suspensions, d'ambiguïtés, de réponses ajournées, d'effets dilatoires, etc., qui servent à troubler ou à retarder une information véhiculée par le récit. (Hamon, 1974 : 146)

son propre style et ses divagations, ou, par contre, en le brusquant ; il est le complice des deux héros, en en prenant partie à tour de rôle ; il est l'*alter ego* de l'auteur, qui démasque les secrets de l'écriture, et qui anéantit l'illusion romanesque. Le contrat narratif tacite entre l'auteur et le lecteur « coopératif » (Eco, 1985 : 87-111) est alors rompu. Il n'a pas de nom, sauf le vocatif « lecteur » ou un pronom : « vous et moi ». Quand il répond, sa présence est marquée par un tiret long de dialogue. Par sa curiosité, parfois inopportune et agaçante, et par sa tendance à interrompre l'auteur, il s'apparente au maître. Il a des scrupules et du sens moral : « Dites-moi, lecteur, ce que vous eussiez fait à la place de Jacques ? Rien. Eh bien ! c'est ce qu'il fit. » (Diderot, 1962 : 778)

Le temps réel de l'auteur qui est en train d'écrire le récit et de le commenter devant son lecteur, qu'il interpelle ou dont il sollicite l'avis, se distingue du temps fictif des personnages, vécu ou raconté. Les personnages peuvent passer du temps vécu au temps raconté, mais n'ont pas accès au temps réel qui leur est absolument défendu. Le lecteur anonyme, « narrataire invoqué » (Jouve, 1993 : 27), se confond avec le lecteur virtuel, avec lequel le lecteur réel peut ne pas s'identifier. Celui-ci, avide d'entendre une belle histoire jusqu'au bout, accorde plus d'importance au temps des personnages. Pour le contrarier, l'auteur fait semblant de suspendre le récit qui captive le lecteur, abandonne le temps des personnages, comme dans *Tristram Shandy* de Sterne, rentre dans le sien propre et ouvre des parenthèses littéraires, philosophiques ou moralisantes :

Je vous entends, lecteur : vous me dites : Et les amours de Jacques ?... Croyez-vous que je n'en sois pas aussi curieux que vous ? Avez-vous oublié que Jacques aimait à parler, et surtout à parler de lui ; manie générale des gens de son état. (Diderot, 1962 : 669)

Sous prétexte d'interrompre l'incontinence verbale de Jacques, l'auteur arrête son récit et commence une longue digression sur les défauts des gens du peuple et sur la philosophie de Jacques. Il fait par conséquent la même faute qu'il prétend découvrir chez le valet.

Frustré et impatient, le lecteur s'irrite et proteste. L'auteur le menace de rester pour toujours dans son propre temps, de suspendre définitivement son récit ou de l'égarer dans l'infinité des possibles : « Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer ? » (Diderot, 1962 : 496).

Parmi les questions posées au lecteur, reviennent souvent celles qui concernent la localisation du récit :

En suivant cette dispute sur laquelle ils auraient pu faire le tour du globe, sans déparler un moment et sans s'accorder, ils furent accueillis par un orage qui les contraignit de s'acheminer... — Où ? — Où ? lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à Saint-Jacques de Compostelle, en serez-vous plus avancé ? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui ; pourquoi pas ?... vers un château immense [...]. (Diderot ; 1962 : 513)

Pour punir le lecteur de son désir de localiser le récit, l'auteur le conduit au château allégorique, dont le frontispice est : « Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez. » (Diderot, 1962 : 513)

Cette inscription énigmatique réunit une interrogation sur la topographie et une autre sur la propriété. Fixer les lieux, c'est vouloir les posséder. Or, l'allégorie, car le château en est une, ne peut ni se situer ni se posséder (Chouillet, 1977 : 31-37). En d'autres termes : « Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » (Diderot, 1962 : 505)

À l'intérieur du château se trouve une compagnie « mêlée » dont dominant les « maudits questionneurs qu'on fuyait comme la peste » (Diderot, 1962 : 513) et une « vingtaine d'audacieux » (Diderot, 1962 : 514) qui se sont emparés des appartements. Questionner, c'est entre autres posséder, ce que l'auteur veut faire comprendre au lecteur qu'il malmène.

L'histoire des « amours de Jacques » est toujours remise au profit des considérations sur l'arbitraire et l'artifice de l'activité fabulatrice : « Qu'il est facile de faire des contes ! » (Diderot, 1962 : 495)

L'histoire de Jacques est émietlée, mais non disqualifiée : l'intrigue est finalement menée à son terme par le lecteur toujours bousculé et naïf, aidé par une multitude d'indices et dans un va-et-vient permanent entre la fiction et la non-fiction. Il sort de la fiction pour mieux y retourner.

Le dialogue auteur-lecteur, présent non seulement dans la préface, le préambule et le prologue, et constituant l'un des ressorts comiques du livre, était déjà important chez Cervantès et dans l'antiroman français du XVII^e siècle. Mais l'agressivité méprisante à l'adresse du lecteur paresseux, ignorant, « curieux [...], questionneur [...], importun » (Diderot, 1962 : 538) de *Jacques le Fataliste* évoque plutôt Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749) et Laurence Sterne (*Tristram Shandy*). Ainsi, lorsque le narrateur propose à son narrataire deux pistes différentes, faisant mine de lui laisser choisir la conduite du récit :

Si, l'abandonnant seul à la quête de la bourse et de la montre, vous prenez le parti de faire compagnie à son maître, vous serez poli, mais très ennuyé ; vous ne connaissez pas encore cette espèce-là. (Diderot, 1962 : 515)

Les apostrophes, les digressions, les interventions du narrateur, qui détruisent la linéarité fictionnelle, toute la matière du roman dans son ensemble semble répondre, dans ses lignes brisées, à une esthétique de la fantaisie et de la surprise qui a pu faire parler la critique à propos de *Jacques le Fataliste* d'ancêtre du Nouveau Roman.

Références bibliographiques

1. BARTHES, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, novembre, pp. 1-27
2. CHOUILLET, Jacques (1977), « Sens, contresens et non-sens : l'allégorie du château dans *Jacques le Fataliste* », in *Essays on the Age of Enlightenment : in Honor of Ira O. Wade*, édité par Jean Macary, Genève, Librairie Droz, pp. 31-37
3. DIDEROT, Denis (1962), *Cœuvres romanesques*, texte établi avec présentation et notes par Henri Bénac, Paris, Classiques Garnier
4. DIDEROT, Denis (1977), *Jacques le Fataliste et son maître*, édition critique par Simone Lecointre et Jean Le Galliot, Paris-Genève, Librairie Droz
5. DIDIER, Béatrice (1978), « Contribution à une poétique du leurre : "lecteur" et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », in *Littérature*, Paris, Éditions Larousse, n° 31, octobre, pp. 3-21
6. DIDIER, Béatrice (1982), « "Je" et subversion du texte : le narrateur dans *Jacques le Fataliste* », in *Littérature*, Paris, Éditions Larousse, n° 48, décembre, pp. 92-105
7. *Die Rheinische Thalia* (1785), Herausgegeben von Schiller, « Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache », Autor : Diderot, D., Erster Band, 1 H., März, Leipzig, Seiten 27-94
8. ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle
9. GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil
10. HAMON, Philippe (1974), « Analyse du récit. Éléments pour un lexique », in *Le Français moderne*, Paris, tome XLII, 42^e année, n° 2, pp. 133-154
11. JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, NRF, Éditions Gallimard
12. JOUVE, Vincent (1993), *La lecture*, Paris, Éditions Hachette

13. PRINCE, Gerald (1973), « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, n° 14, pp. 178-196
14. STERNE, Laurence (1967), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Graham Petrie, Harmondsworth, Penguin
15. UNDANK, Jack (1993), « Diderot à la croisée des chemins », in *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Éditions Bordas, pp. 494-500