

LA PRESENCE DE L'ALLOCUTAIRE DANS

JACQUES LE FATALISTE DE DIDEROT

LA FORME DIALOGIQUE ET LA PRESENCE DE
DE L'ALLOCUTAIRE. DANS JACQUES LE FATALISTE

DE DENIS DIDEROT

par

ANTHONY JOHN WALL B.A.

Thèse

présentée à l'Ecole des Etudes graduées
pour satisfaire partiellement aux exigences

du grade de

Maîtrise ès Arts

Université McMaster

septembre 1980

MAITRISE ES ARTS (1980)
(Français)

UNIVERSITE McMASTER
Hamilton, Ontario

TITRE: La Forme dialogique et la présence de l'allocu-
taire dans Jacques le fataliste de Denis Diderot

AUTEUR: Anthony John Wall, B.A. (Université McMaster)

DIRECTRICE: Madame le professeur Anna Whiteside

NOMBRE DE PAGES: viii, 169

RESUME

Most of Diderot's work makes explicit a relationship which remains hidden in many literary works: the relationship between the author and his narratee. In fact, all communication, not only literary communication, is based on the pair of sender and receiver.

In Jacques le fataliste, Diderot posits pairs of interlocutors, speaking and listening alternatively, in every narrative level. The structure of the novel is complicated to the point of becoming ridiculous but a careful consideration can easily demonstrate that this one basic couple is prevalent everywhere.

Instead of tying this basic dual structure to Diderot's personality, of trying to say that he was a man torn, for example, between reason and feeling, it is interesting to note that this double vision applies not only to Diderot, but to the whole fictional world he creates. We cannot communicate without others, we cannot understand without others. Every vantage point is relative inasmuch as it is only one possible view amongst many others. Everything that is uttered is not only dependent on its speaker in order to acquire a meaning; it is especially dependent on the interpretation that the other in the dialogue affords it. The reader is constantly forced to

create the novel along with the author.

Jacques le fataliste was revolutionary in that its author recognized that it could never have any sense if it were never interpreted by someone. Diderot realized that this interpretation was ultimately not in his hands. His work remains a piece of living literature because with every new reading it seems to be able to generate new interpretations. The reading I present tries to explore the reason behind this enormous discrepancy to be found in various works of criticism. To this end I have studied the linguistic structure of the novel in terms of the dialogue, and through this structure I have attempted to discover the mechanism by which the dialogue form of this novel leads to an active participation on the part of its readers.

REMERCIEMENTS

Maximas gratias agere volo Annae Odilaeque.

TABLE DES MATIERES

Introduction	p.1
Premier Chapitre: Le Dialogue et Diderot	p.10
1.1 historique du dialogue	p.11
1.2 la valeur pédagogique	p.18
1.2.1 le maître et son élève	p.19
1.2.2 médium de transmission d'une idéologie	p.22
1.2.3 la théâtralité du dialogue	p.27
Deuxième Chapitre: La Structure linguistique du dialogue	p.32
2.1 les composantes linguistiques du dialogue	p.33
2.2 l'énonciation	p.36
2.3 <u>l'allocutaire dans Jacques le fataliste</u>	p.38
2.3.1 les narrataires secondaires	
i) M. Aubertot	p.41
ii) la foule	p.42
iii) le narrateur	p.42
iv) Jacques	p.43
v) le maître	p.44
2.3.2 le narrataire principal	p.61
Troisième Chapitre: Le Fonctionnement du dialogue dans le roman	p.73
3.1 la référence linguistique	p.74
3.1.1 les déictiques	p.92
3.1.2 les verbes performatifs	p.100
3.2 les temps verbaux	p.104
3.3 la mimésis et la diégésis	p.111
3.4 les pôles oppositionnels du roman	p.123
Quatrième Chapitre: Les Implications esthétiques et/ou philosophiques	p.131
4.1 la relativité	p.131
4.2 l'acte libérateur de la parole	p.137
4.3 le côté a-systématique	p.144
4.4 une 'nouvelle' vraisemblance	p.149
4.5 la fonction poétique	p.152
Conclusion	p.156
Bibliographie	p.163

TABLEAUX

- FIGURE 1: les apparitions du "nous" co-référentiel au niveau métadiégétique du voyage de Jacques et de son maître.....p.88
- FIGURE 2: les apparitions du "nous" co-référentiel au niveau diégétique.....p.88
- FIGURE 3: tableau des oppositions non-disjointes.....p.126

ABREVIATIONS

A.-T. = Denis Diderot, OEuvres complètes, éd. Assézat-Tourneux,
Paris, Garnier, 1875-1877, 20 vol.

INTRODUCTION

L'oeuvre littéraire est un ensemble de mots écrits qui constituent un sens non seulement au niveau du signifié de chacun de ces signes linguistiques pris individuellement, mais aussi à un niveau plus haut où les signes se comprennent en fonction d'un tout. A travers les textes de critique littéraire moderne¹ nous retrouverons une variété parfois étonnante dans la terminologie employée pour exprimer cette même idée fondamentale: un message linguistique se comprend et se fait comprendre sur deux axes à la fois: soit celui de la sémiologie et celui de la sémantique². De plus, son sens naît au niveau littéral et au niveau global où il est un élément intégral d'un tout (con)textuel.

Tout ceci nous amène à dire que dans tout message littéraire³ le signifiant linguistique joue un rôle aussi im-

¹. A titre d'exemple, R. Barthes parle de trois niveaux de sens: les fonctions, les actions et le discours (ou la narration) dans son article 'Introduction à l'analyse des récits', Communications VIII, 1966, pp.1-27. G. Genette, dans Figures III, Paris, Seuil, 1972, nous présente des distinctions entre l'histoire, le récit et la narration,(p.72).

². Cf. E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, p.63.

³. Nous nous écartons tout de suite de tout théorème, de toute loi physique et de toute autre constatation scientifique où règne le signifié sur le signifiant.

portant, sinon plus important - si nous pensons à la poésie - que le signifié dans le 'drame' de la compréhension de l'énoncé. Pour reformuler en termes plus simples: le "dit" ne peut primer le "dire" si nous voulons arriver à une explication et à une compréhension de la littérarité du message littéraire. Nous allons aborder une étude de Jacques le fataliste de Denis Diderot à partir de ce principe même: que ce n'est pas seulement ce qui est dit qui crée le sens d'une oeuvre littéraire mais c'est aussi la manière dont ce "dit" se formule.

Une telle étude a déjà été proposée et entamée par Simone Lecointre et Jean Le Galliot dans deux articles: 'Pour une lecture de "Jacques le Fataliste"',¹ et 'L'Appareil formel dans "Jacques le Fataliste"',². Nous trouvons très stimulant de tourner la critique linguistique contemporaine vers ce philosophe qui lui-même s'est si souvent tourné vers son avenir, vers son lecteur putatif. Diderot, plus qu'aucun autre auteur du dix-huitième siècle de notre connaissance, a essayé de fixer presque la totalité de ses écrits non-encyclopédiques dans la forme du dialogue. Cette forme dialogique transmet une vitalité au lecteur de son roman Jacques le fataliste, une vitalité que nous voulons sonder dans cette thèse.

De plus, il est paru récemment pour la première fois

¹.ds: Littérature IV, déc.1971, pp.22-30.

².ds: Le Français moderne III, 1972, pp.222-231.

une édition critique dirigée par les susdits Lecointre et Le Galliot¹. Ce texte du roman a été établi d'après le manuscrit de Leningrad, celui qui, à l'avis de ces deux éditeurs, est le plus fidèle aux intentions du philosophe. Ce manuscrit a le mérite d'avoir été, du moins en partie, corrigé de la main de Diderot dans les dernières années de sa vie. Après sa mort, comme Catherine II pressait l'envoi de la bibliothèque du philosophe, les Vandeuil n'ont miraculeusement pas eu le temps de raturer le manuscrit de Jacques (ou de Jaques², comme il s'écrit dans cette copie de l'impératrice) comme ils ont fait à tant d'autres textes³. Cette copie manuscrite semble donc être la plus fidèle de tous les manuscrits. Mais, chose curieuse, elle n'a servi de base à presque aucune des maintes éditions. Avec celle-ci, les éditeurs espèrent avoir éliminé les nombreuses erreurs traditionnelles dues à l'édition fautive Buisson de 1796⁴. La copie de Leningrad appartient à une version du texte dont les leçons s'opposent très souvent à celles de la tradition établie par l'édition Buisson. Cette nouvelle

¹. Denis Diderot, Jaques le Fataliste et son Maître, Genève, Droz, 1976. Sauf en cas d'indications contraires, tous les chiffres entre parenthèses se référeront à cette édition.

². Nous adopterons l'orthographe moderne du nom pour toute mention du texte, sauf pour les références spécifiques à l'édition critique de Lecointre et Le Galliot.

³. Lecointre et Le Galliot, "Introduction" au texte critique, p.XV.

⁴. Cf. ibid, pp.LV-LXII.

édition critique, qui s'est fait attendre tellement longtemps au détriment de la recherche sur Jacques le fataliste, facilitera énormément notre propre étude formelle, là où une exactitude textuelle fiable s'impose.

Nous reconnaissons qu'une étude fondée essentiellement sur la forme de ce roman de Diderot est impitoyablement condamnée à n'être qu'une étude partielle d'un tout très complexe constitué par des influences socio-politiques et historiques qui ont déteint sur Diderot et sur sa création littéraire. Nous savons aussi que ce texte, qui se trouve inéluctablement écrit par un être humain, est également le produit visible de l'effet invisible de maintes influences subconscientes sur la personne même de Diderot, influences dont nous ne pouvons pas tenir compte dans une telle étude. On pourrait nous reprocher de nous être occupé du symptôme plutôt que des causes profondes. Mais nous ne prétendons pas pouvoir fournir une explication totale et universelle de Jacques le fataliste. Ce texte littéraire, comme tout autre, par sa nature et par le fait qu'il se constitue par une prolifération de signifiants, veut dire beaucoup de choses pour beaucoup de personnes, ces choses et ces personnes étant toujours en train de se transformer. Nous essayerons de montrer que Diderot exploite à bon escient ce fonds inépuisable de significations potentielles. Il semble savoir que la littérature ne saurait jamais être 'objectivée' tout à fait.

Une étude de la forme peut, par contre, contribuer à une meilleure compréhension du fonctionnement du roman en question. Jacques le fataliste, comme toute oeuvre littéraire, n'est ni traité philosophique, ni thèse scientifique. Diderot a consciemment choisi la forme sous laquelle il a présenté son roman, et partant ce choix doit être considéré comme une des composantes du signifié global de cette oeuvre. Si, en fait, ce texte a un sens, et c'est ce que chaque étude historique, sociologique et psychanalytique essaie de nous montrer, nous voulons déterminer quel est le rapport qui existe entre ce sens déterminé et la forme du texte qui le détermine. Dans quelle mesure le signifiant, et par ce mot nous entendons la 'forme pure' des mots, abstraction faite de leur contenu, contribue-t-il à ériger le signifié ? Dans quelle mesure la forme, ce que nous définissons comme l'agencement de ces mêmes mots, est-elle liée à la pensée derrière l'oeuvre ? Nous aborderons donc notre problème en étudiant le signifiant avant de procéder à son signifié. Dans Jacques le fataliste c'est la forme qui aide à déterminer le sens plutôt que l'inverse: sans sa forme actuelle l'oeuvre ne pourrait jamais avoir le même sens. En outre, nous tenons à établir que l'oeuvre s'offre elle-même aux interprétations de ses lecteurs. Ce roman de Diderot est un des premiers dans la littérature occidentale à prendre sa propre création pour un élément constitutif de son message¹.

¹. Cf. Jacques Chouillet, 'Esthétique et littérature (à propos de Diderot)', Information littéraire XXIV-XXV, 1972-73, pp. 55-62.

Ici il est non seulement question de la forme, mais aussi de parler de cette forme dans l'oeuvre même. Lors de notre examen du signifié du roman, il se peut que nous aboutissions parfois aux mêmes conclusions que maintes interprétations plus traditionnelles. Nous espérons toutefois faire ressortir la dynamique formelle de cette oeuvre que ces mêmes interprétations n'ont que trop souvent négligée. Nous nous astreindrons à révéler le rôle insigne que joue la forme dans la signifiante. Nous voudrions montrer qu'une discussion de la forme s'avère essentielle à toute exégèse sérieuse de ce roman.

La forme que nous considérons être capitale dans Jacques le fataliste, comme d'ailleurs dans presque tout écrit fictif de Diderot, est la forme dialogique¹. Diderot est toujours conscient, même dans certains traités philosophiques, qu'il s'adresse à quelqu'un, que cette personne soit réelle, virtuelle, ou fictive. Dans Jacques le fataliste nous verrons tout un jeu se développer autour de la question de l'identité de cette personne, de ce récepteur fictif et réel. En fait, la présence constante, 'concrétisée' par le texte écrit, d'un allocataire est un des traits saillants du roman. Sa présence paramétrique confirme ensuite un des points fondamentaux de ce texte. C'est cette présence du locuteur et de l'allocataire

¹ Par la 'forme dialogique' nous entendons un contenu linguistique réparti entre au moins deux camps linguistiques.

qui est une extension de la dualité du monde romanesque de Diderot. La critique traditionnelle a eu plutôt tendance à accentuer le rôle du narrateur dans la narration. Mais la communication romanesque est manifestement l'affaire de plus d'une seule entité. En compensation, nous nous efforcerons de mettre en relief l'importance du rôle de l'allocutaire afin de ré-établir la vraie nature duelle équilibrée de deux interlocuteurs présentés par ce roman. C'est une dualité qui se construit sur toute une série d'oppositions plus ou moins équilibrées dans le tissu romanesque. Cette dualité a des implications philosophiques qui se voient renforcées par le fonctionnement linguistique entre les deux interlocuteurs du dialogue.

Nous avons donc affaire jusqu'ici à deux oppositions fondamentales qui constituent l'objet d'étude principal de notre dissertation: d'abord l'opposition signifiant/signifié (nous commencerons par le premier élément de cette opposition pour en arriver au deuxième); ensuite l'opposition locuteur/allocutaire, opposition qui, à notre avis, est essentielle au sens de Jacques le fataliste.

Un examen général et historique de l'emploi de la forme dialogique formera la partie la plus importante de notre premier chapitre. Nous étudierons l'évolution et la tradition du dialogue littéraire et comment Diderot se conforme ou ne se conforme pas à son modèle. Nous analyserons dans le deuxième

chapitre la structure du dialogue du point de vue linguistique dans le but de voir dans quelle mesure le dialogue dans Jacques le fataliste fonctionne par rapport à ces théories linguistiques. Dans notre troisième chapitre nous passerons à une analyse plus spécifique et plus détaillée du roman lui-même. Un dernier mot sur la théorie linguistique nous amènera à discuter l'emploi des temps verbaux dans le texte. Nous scruterons ensuite les différentes formes dialogiques du texte, avec le dessein d'exposer la signification derrière ces diverses manifestations du dialogue. Cette discussion entraînera une étude des rapports entre les nombreux dialogues. Nous essayerons à la fin de ce chapitre de formuler la série d'oppositions à partir desquelles le roman s'est écrit. Nous examinerons le parallélisme, si parallélisme il y a, qui existe entre ces diverses oppositions.

C'est dans le quatrième et dernier chapitre que nous passerons de l'examen du signifiant (ici: les formes et les emplois stylistiques du dialogue) à un examen du signifié (ici: une discussion des implications esthétiques et/ou philosophiques entraînées par l'emploi de cette forme dialogique). Nous espérons pouvoir établir un lien entre la forme du roman Jacques le fataliste et la pensée de Diderot qui l'a engendré. C'est ici que nous provoquerons peut-être la plupart des objections dirigées contre notre approche. Mais il nous a semblé justifié d'essayer de mettre en valeur la

forme d'un texte qui, lui-même, la met en valeur par le fait qu'il en parle. C'est certainement dans l'application subjective des théories linguistiques et sémiotiques - qui insistent parfois trop sur leur objectivité - qu'on trouvera à redire contre notre analyse qui reconnaît l'impossibilité d'une objectivité absolue. Il est même rassurant de savoir qu'une certaine subjectivité risque de se montrer dans cette interprétation et que toute interprétation littéraire ne se fait pas (encore) par ordinateur.

PREMIER CHAPITRE: LE DIALOGUE ET DIDEROT

Les écrits de Diderot sont tellement imprégnés de la forme dialogique qu'on est justifié de voir dans le dialogue le moyen d'expression le plus répandu dans sa production littéraire. Mais quelle est la raison derrière ce goût insatiable du dialogue ? La réponse se trouve à l'intersection de deux axes importants: celui des préférences personnelles d'un homme extraordinaire du dix-huitième siècle et celui de l'histoire du genre littéraire du dialogue. On pourrait postuler que Diderot a une telle prédilection pour le dialogue pour de pures raisons de préférence personnelle mais il ne faut pas oublier le fait que le philosophe vivait à une époque où ce genre devenait de plus en plus acceptable. Employer le dialogue implique automatiquement trois tendances sous-jacentes à la forme dialogique. Tout dialogue participe du rapport maître-élève, de la méthode dialectique et d'un caractère théâtral inné à sa structure. Ces trois tendances, même si elles restent implicites, n'en restent pas moins essentielles à l'idée du dialogue et à son fonctionnement. Même niées, elles ne sont pas moins comprises dans sa structure.

1.1 Historique du dialogue

Jacques Pruner dans son livre L'Unité secrète de "Jacques le fataliste" nous suggère que "Chercher du côté des lois du roman, ou de l'anti-roman un principe d'explication (...) ne mène à rien, pour la bonne raison que Diderot s'en moque."¹ Nous pouvons très bien nous mettre d'accord sur le fait que Diderot "s'en moque", mais pas du fait que ce 's'en moquer' soit complètement dépourvu de sens pour notre interprétation. Nous ne pouvons nous permettre d'oublier que la prétérition et même la négation sont deux moyens très subtils de mettre en valeur un phénomène. De la même façon, quand Diderot déclare ne pas avoir l'intention d'écrire un roman, cette déclaration, distendue sur l'espace de 374 pages dans notre édition, n'en constitue pas moins un roman.

Jacques le fataliste est un roman présenté sous forme de dialogue. C'est l'oeuvre dialogique la plus compliquée du point de vue structurel et du point de vue de son contenu, déterminé d'ailleurs par cette structure, qu'ait écrit le philosophe Diderot. Cette oeuvre, écrite vers la fin de sa vie², incorpore le développement philosophique personnel de

¹. Paris, Minard, 1970, p.326. Passage cité par Carol Sherman, Diderot and the Art of Dialogue, Genève, Droz, 1976, p.133.

². Selon Paul Vernière, 'Diderot et l'invention littéraire: A propos de "Jacques le Fataliste"', Revue d'Histoire littéraire de la France LIX, 1959, pp.153-167, la genèse de Jacques s'étend de 1765 à 1784. Sa publication était posthume.

ce grand auteur¹. Nous avons déjà souligné le rôle que joue la forme dialogique dans la complexité de ce roman. Afin de pouvoir comprendre le rôle du dialogue dans cette oeuvre romanesque, il ne serait pas tout à fait inutile d'étudier l'évolution de cette forme dans la production littéraire de Diderot. Plus loin, afin de comprendre cette évolution, il faudrait pouvoir la situer dans un contexte plus large: celui de son développement et de son emploi dans la tradition littéraire.

Le dialogue de Diderot trouve ses plus illustres ancêtres dans les dialogues socratiques de Platon. Cette forme du dialogue fut reprise avec enthousiasme par les écrivains de la Renaissance. Toutefois leur dialogue manquait du caractère personnel et vital du dialogue socratique². Plus tard, la forme dialogique perdit sa popularité avec l'avènement du classicisme car le goût d'une forme rigoureuse et bien ordonnée n'admettait pas sa forme qu'on considérait a-systématique et par conséquent sans valeur. C'est précisément à cause de sa nature "a-systématique" que les écrivains contestataires

¹. Cf. Huguette Cohen, 'La Figure dialogique dans Jacques le fataliste', Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CLXII, pp.32-42, et Hristo Todorov, 'La Composition des récits de Diderot', Universitet Fakultet pa zapadni Filologii Gadishnik LXIII, 2, p.31.

². Nous suivons ici plus ou moins l'historique du dialogue trouvée dans Sherman, op.cit., p.20.

du système socio-politique du XVIII^e siècle se tournèrent vers le dialogue. Ils croyaient trouver en lui une nouvelle forme qui dépassait le classicisme gourmé et dogmatique, support d'un code social corrompu et stagnant. Ils ne se rendaient pas compte qu'ils étaient en train de recouper la tendance historique d'adopter la forme dialogique pendant les périodes de contestation et de réforme sociales¹, telles que furent le Moyen Age, dont découla la Réforme, et enfin le siècle des lumières qui eut une fin explosive avec la Révolution française². Or, reste que le dialogue fut adopté par les écrivains du siècle des lumières parce qu'il semblait offrir une perspective et une approche nouvelles à la littérature, alors qu'il était l'arme ancienne de la contestation; il semblait fournir une forme nouvelle qui devait correspondre aux nouvelles sciences qui commençaient à prendre leur essor.

Il existait à côté de la tradition platonique du dialogue une deuxième évolution qui avait pour origine les dialogues satiriques de Lucien³. Cette tendance satirique s'op-

¹. Cf. Sherman, op.cit., pp.21-22.

². Sherman, op.cit., p.99, suggère qu'une étude des parallèles entre les écrits de Diderot et ceux de la Renaissance reste à faire.

³. Cf. Roger Bauer, 'Das Gespräch als Literatur "Ein Sohn der Philosophie" Über den Dialog als literarische Gattung', Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1976, p.33.

posait donc nettement à la tradition dialectique des dialogues socratiques de Platon. Nous voyons facilement une réunion de ces deux tendances du dialogue dans les écrits dialogiques de Diderot. Il semble toutefois que, de ces deux traditions du dialogue, celle de la dialectique soit la plus pertinente dans notre discussion du roman Jacques le fataliste.

La prédilection pour la forme du dialogue de la part de notre philosophe ne dépend pas totalement d'un choix personnel découlant du goût personnel de Diderot. Ce choix se situe dans une évolution de cette forme littéraire, une évolution qui continue encore de nos jours. Avec les écrits de Diderot le dialogue à dessein philosophique prend, une fois pour toutes, une nouvelle valeur. Il commence à acquérir une valeur littéraire, valeur qui finira par l'emporter sur son contenu philosophique au vingtième siècle. De nos jours, certains vont jusqu'à dire que le dialogue n'est plus guère acceptable comme forme digne de la philosophie¹. Il est de-

¹. A.W. Levi, 'Philosophy as Literature. The Dialogue', Philosophy and Rhetoric IX, 1 (Hiver 1976), p.19, écrit:

"The rise of pure professionalism in philosophy with Wolff, Kant and the late nineteenth century has changed both the nature of philosophy's audience and the conventions deemed appropriate for its linguistic expression. For I think that one can safely say that philosophy's literary involvement is almost directly inverse to the degree of its professionalization. (Mots soulignés dans le texte original) The dialogue form is clearly unsuited to a parade of scholarship or the symbolic demonstration of one's mastery of the conventions of logical rigor. And this leads to an inter-

venu même signe de la littérarité¹.

Ce divorce entre le dialogue littéraire et le dialogue philosophique du vingtième siècle contraste avec le mariage bien heureux entre ces deux tendances qui persiste au siècle des philosophes des lumières. En Diderot nous voyons un écrivain qui a su réunir à merveille la valeur philosophique et la valeur littéraire dans un seul dialogue. Cette forme dialogique envahit non seulement sa production littéraire mais aussi la majorité de ses écrits plutôt philosophiques². Diderot n'est pas unique par son choix de la forme du dialogue selon le contexte historique. Il se distingue toutefois des auteurs contemporains dans la mesure où cette forme est le médium d'expression pour la majeure par-

esting paradox in our evaluation of the adequacy of the philosophic past. For I think that if Descartes or Hume, or even Plato himself were to present a properly selected portion of The Search after Truth, or the Dialogues Concerning Natural Religion or the Charmides to the program committee of any of the Divisions of the American Philosophical Association, that committee would regretfully and with genuine sorrow reject it as below the required "professional standard" to which we in Pittsburgh or St. Louis or Seattle have become accustomed."

¹ Michał Głowiński, 'Der Dialog im Roman', Poetica VI, 1974, p.12, écrit à ce propos: "Das Vorkommen des Dialogs auch in Erzählgefügen, die ihn nicht erfordern, weist darauf hin, daß er zu einem notwendigen Element der Romanform geworden ist, zu einer Art Signal der Romanhaftigkeit."

² Elaine Chambart, 'The Function of the "Lecteur" in Diderot's non-fiction', Essays in Literature, Western Illinois University, 1974, pp.227-235, étudie l'apparition du lecteur qu'elle trouve un peu partout.

tie de ses écrits¹, toute une liste d'oeuvres traitant toute la gamme d'idées possible à cet admirable esprit encyclopédique.

Néanmoins, nous ne pouvons éloigner complètement une certaine facette personnelle de ce choix de la forme dialogique qu'a fait Diderot. Sa production littéraire se place à la fois dans un contexte très large socio-politique et surtout, peut-être, dans le cadre de sa vie privée. Son goût pour le théâtre, par exemple, constitue surtout une préférence personnelle. Plus tard dans sa vie, l'échec de son théâtre sur le plan public² l'amènera à compenser cet échec en donnant un caractère théâtral à ces écrits littéraires. L'influence du théâtre sur Diderot dans son choix de la forme dialogique comme moyen d'expression est un exemple d'une influence à la fois personnelle et socio-historique hors de son contrôle. Nous reviendrons plus tard sur l'influence théâtrale sur la forme du dialogue.

L'effet qu'a eu son emprisonnement à Vincennes en 1749 sur sa production littéraire serait un deuxième exemple d'une influence d'origine personnelle et socio-historique. La censure, faisant partie du cadre socio-politique de l'é-

¹. Cf. Sherman, op.cit., p.12. Pensons au Neveu de Rameau, au Rêve de d'Alembert, au Paradoxe sur le comédien, ou au Supplément au voyage de Bougainville pour ne donner que quatre exemples.

². On n'a qu'à penser au Fils naturel et au Père de famille.

poque, a réussi à le mettre en prison pour son audace trop prononcée dans ses premiers écrits¹. Il devait donc choisir une forme plus ambiguë pour se protéger, ou risquer une deuxième incarcération. De ce point de vue, le choix de la forme dialogique comme moyen de protection est à la fois un produit historique et un choix personnel. Après son emprisonnement il écrit deux sortes d'oeuvres: celles qui traitent des questions inoffensives d'ordre esthétique destinées à la publication et celles qui restent sous forme de manuscrit et n'atteignent que le public très restreint et cependant influent de la Correspondance littéraire².

L'expérience de Vincennes eut, de plus, une deuxième incidence très importante dans la vie de Diderot. Il y fit une lecture approfondie de certains auteurs antiques. Sa connaissance des mondes grec et latin ne le rendit que plus conscient de l'importance du dialogue dans les écrits philosophiques des auteurs antiques tels Platon, par exemple. En fait, dans les dialogues de Diderot, nous voyons un renouvellement progressif de la technique du dialogue platonique. Examinons donc plus en détail le fonctionnement du dialogue platonique par rapport à son fonctionnement dans notre roman Jacques le fataliste, du point de vue de sa valeur en tant

¹. Cette audace est assez visible dans Les Pensées philosophiques, La Promenade du sceptique et dans la Lettre sur les Aveugles.

². Cf. Sherman, op.cit., pp.30-46.

qu'instrument pédagogique.

1.2 la valeur pédagogique

Pour Diderot, tout écrit doit avoir une certaine valeur pédagogique sinon il le considère gratuit et même dangereux du point de vue de la morale publique. D'où son mépris bien connu du genre romanesque et son regret que certains écrits édifiants, tels que ceux de Richardson, doivent subir les conséquences du nom malheureux de roman¹. C'est peut-être dans ce contexte qu'il faudrait comprendre les protestations nombreuses contre l'idée que son oeuvre soit un roman². La question morale est un motif qui sous-tend bon nombre des écrits de Diderot, y compris Jacques le fataliste et d'autres écrits "romanesques". Le dialogue peut se montrer utile comme instrument pédagogique surtout par sa structure. Cette structure par sa forme binaire peut évoquer le rapport du maître

¹. Nous citons le premier paragraphe de l'Eloge de Richardson, A.-T. V, pp.212-213:

"Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les moeurs. Je voudrais qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans." Ce passage est cité en partie par Cohen, op.cit., p.34.

². Semblables, mais non identiques, sont celles dans Ceci n'est pas un conte. Dans cette nouvelle, Diderot veut faire croire plutôt qu'il s'agit de deux histoires 'vraies' et non pas de deux contes 'imaginaires'. Il n'en est rien des prétentions dans Jacques que les événements de ce roman soient réels. Diderot prend un ton trop humoristique. Voir infra, pp.63-64, p.115 et p.147.

et de son élève. Et la question du maître est sans aucun doute un des thèmes les plus saillants du roman.

1.2.1 le maître et son élève

Nous ne voulons pas maintenant entamer une discussion des implications philosophiques concernant le rapport maître/esclave¹. Ce que nous envisageons de faire ici, c'est de mettre en relief la fonction traditionnelle du maître dans le dialogue pédagogique. Un maître, par exemple Platon, veut inculquer un principe à son disciple, en faisant poser des questions par l'élève, questions qui amènent l'élève à débiter des opinions tout à fait à l'encontre de sa position initiale, soit une position initiale d'ignorance, soit une position opposée à celle du maître. Le maître a la position privilégiée: il détient le savoir, mais ne l'impose pas à son élève². C'est ici le vrai dialogue socratique tel que nous le voyons chez Platon. Dans d'autres dialogues platoniques³ la forme dialogique peut n'être qu'une forme purement stylistique. Le maître donne son opinion lui-même et n'est interrompu que par des commentaires ou des questions de l'élève, interruptions qui servent à ponctuer un monologue autrement monotone. C'est le genre de dialogue que nous vo-

¹. Voir infra, la partie 2.3.1.v), pp.44-61.

². Voir Levi, op.cit., pp.3-6, et Sherman, op.cit., chapitre III: 'Dramatic or Socratic Dialogue', pp.79-118.

³. Sherman, op.cit., p.16, cite Timée, Critias et Les Lois.

yons avec C. Sherman dans Le Paradoxe sur le comédien, par exemple¹. Ici nous avons affaire à une sorte de "dialogue politique" où le maître se sait vainqueur d'avance². Nous saisissons surtout ici que le maître doit nécessairement occuper une position supérieure par rapport à son allocutaire.

Il est cependant clair qu'il n'en est rien dans Jacques le fataliste. Le narrateur du roman n'est souvent pas omniscient et à maintes reprises refuse, ou tout simplement ne sait pas, la suite de certains événements du texte. Il remplit la fonction de ce que Gérard Genette a appelé la narration à focalisation externe³, c'est-à-dire qui sait souvent moins que les personnages ne savent eux-mêmes. Par contre, c'est un narrateur qui fait parade de sa puissance relative en même temps qu'il fait preuve de son impuissance. Il est et n'est pas maître de sa propre narration.

Mais là où l'image traditionnelle d'un maître dans le texte se trouve complètement renversée, c'est dans le rapport entre le serviteur Jacques et son maître. Dans ce roman, n'est maître pédagogique que celui qui raconte. Aux seuls moments

¹. Voir ibid, chapitre II, pp.55-78.

². Thomas Molnar, dans son article 'Notes sur le dialogue', Pensée Catholique XXXI, sept.-oct.1977, p.69, prend l'exemple de la Russie qui invite la Tchécoslovaquie à "dialoguer".

³. Op.cit., p.207.

où le maître réussit à garder la parole, son 'élève', Jacques, est très impoli (p.323 et sq.)¹. Si jamais le maître apprend quoi que ce soit à son 'élève', il fait comprendre à Jacques que celui qui s'appelle "maître" n'est pas le vrai maître. Il n'a que le titre². Nous avons affaire ici à un élève enseignant qui en impose à son maître enseigné.

Bien que dans Jacques le fataliste cette image du rapport maître/élève du dialogue pédagogique soit dénaturée jusqu'à la limite du possible, Diderot ne néglige pas tout à fait cette image. Dans La Promenade du sceptique (écrit en 1747) et dans De la Poésie dramatique (1758) nous nous trouvons en face d'un Ariste, l'élève inoffensif mais prêt à poser infiniment des questions dans la tradition littéraire. Nous le retrouvons dans les Entretiens de Malebranche³. Ariste, l'image de Diderot lui-même, est le critique impartial qui veut apprendre⁴. Son rapport avec son maître Cléo-

¹. Jacques ne cesse jamais d'anticiper le récit du maître.

². LE MAITRE.- Mais à ce compte ton lot vaudrait mieux que le mien.

JAQUES.- Qui vous le dispute ?

LE MAITRE.- Mais à ce compte je n'ai qu'à prendre ta place et te mettre à la mienne.

JAQUES.- Savez-vous ce qui vous en arriverait ? Vous y perdriez le titre et vous n'auriez pas la chose. Restons comme nous sommes, nous sommes fort bien tous deux, et que le reste de notre vie soit employé à faire un proverbe.

LE MAITRE.- Quel proverbe ?

JAQUES.- Jaques mene son Maître.(...) (Mots soulignés dans le texte original, pp.229-230)

³. Levi, op.cit., p.3.

⁴. Jacques Chouillet, 'Le Mythe d'Ariste ou Diderot en face de lui-même', Revue d'Histoire littéraire de la France, LXIV, 1964, p.57.

bule dans La Promenade du sceptique démontre parfaitement cet aspect maître/élève présent chez Diderot dès ses premiers écrits. Le texte de Jacques le fataliste chavire tout à fait ce rapport; en le parodiant, il le fait venir à l'esprit. Cette contestation du rapport traditionnel entre un maître et son disciple, nous le verrons, est d'une importance capitale dans ce roman.

La structure du dialogue est importante non seulement à cause de l'évocation de l'image du maître et de son élève, mais surtout à cause du fonctionnement de la dialectique que sa forme permet.

1.2.2 médium de transmission d'une idéologie

C'est à partir de la méthode développée dans les dialogues socratiques de Platon que la méthode dialectique hégélienne, et le marxisme qui en découle, prennent forme. Dans le dialogue dialectique, un locuteur représente une position. Un deuxième locuteur est le représentant de la position opposée. Ils arrivent enfin ensemble à une troisième position qui est la synthèse de ces deux premières, synthèse qui est censée être la position véridique. A travers un tel dialogue dialectique, le lecteur, qui ne participe pas directement au dialogue qu'il lit, n'en ressent pas moins une certaine impression d'avoir participé à une véritable recherche active et vivante de la vérité. Si l'enchaînement d'une position à

la suivante est un enchaînement logique, le lecteur, s'il est tant soit peu réceptif, se laissera convaincre de la véracité promulguée par le dialogue dialectique . Il s'agit ici de représenter de pied égal les deux côtés opposés. Une anti-thèse satirisée à l'extrême se trouverait dans l'impossibilité de s'avérer un antipode égal à la position thétique, un opposé assez fort pour pouvoir faire vaciller cette position originelle. Dans le dialogue platonique, chacun des deux pôles se trouve incarné par un personnage qui reflète par sa propre personnalité cette position. Céphale dans La République, par exemple, étant le représentant de la morale traditionnelle, est un personnage probe, honnête et sage. Son interlocuteur, Thrasymache, un sophiste, se voit dépeint en termes d'un homme impoli qui interrompt constamment pour faire comprendre la force et l'égoïsme de son caractère¹. Le fait que le dialogue soit à l'origine un véhicule de la transmission d'un précepte ou d'une vérité se voit assez clairement dans l'étymologie du mot: διά signifiait non seulement "deux choses séparées" mais aussi "à travers". La vérité (λογος = "la raison") se révèle à travers l'oeuvre en marche². Le dialogue n'est donc pas une simple conversation (conversatio = fréquentation ou passe-temps³) mais plutôt

¹. Cf. Levi, op.cit., p.16.

². Cf. Bauer, op.cit., p.31.

³. Cassell's Latin Dictionary, New York, Macmillan, 1979.

une vraie enquête d'une synthèse de deux positions opposées, une synthèse qui se veut vérité. L'obtention de la vérité réalisée par le dialogue dialectique suggère déjà une certaine valeur pédagogique innée à la méthode dialectique, même si sa forme de deux côtés d'un poids égal contredit la figuration d'un maître et d'un disciple impliquée dans le dialogue pédagogique. Dans le dialogue dialectique, le maître ne jouit pas d'un statut privilégié. C'était au cours du Moyen Age que le dialogue et la dialectique se séparèrent¹. Chez Diderot, nous voyons réunie de nouveau la dialectique au dialogue.

On serait peut-être tenté de croire que la forme dialogique qui se présente dans le texte de Jacques le fataliste est plutôt de nature dialectique. Le lecteur s'affirme pour contester la position privilégiée du narrateur. Nous avons déjà montré que le maître dans Jacques le fataliste n'est pas l'enseignant. Le lecteur fictif, qui incarne en quelque sorte la contestation du récit traditionnel, interrompt à maintes reprises par sa personnalité curieuse. On pourrait le considérer peut-être comme un Ariste questionnant tout sans cesse, mais il faut chercher plus loin encore. En lui réside un des paradoxes nombreux du roman. Il conteste le fonctionnement du récit traditionnel par sa présence mais

¹. Cf. Sherman, op.cit., pp.20-21.

il est lui-même d'un caractère très traditionnel¹, comme nous le verrons plus loin². Nous voyons un deuxième trait quelque peu ironique, sinon paradoxal, dans l'emploi de la forme dialogique dans ce roman. La méthode du dialogue pédagogique et dialectique de Platon, véhicule traditionnel de la vérité, sert dans Jacques le fataliste à attaquer les traditions littéraires mêmes qui sous-tendent l'oeuvre et d'autres traditions avec cela: traditions sociales et politiques. Nous apercevons ici l'influence du courant satirique du dialogue qui entre en jeu.

Mais la supposition que la forme prépondérante du dialogue qui se laisse déceler dans ce roman soit la forme dialectique est une supposition qui ne résiste pas à la vérité du roman en question. Jacques le fataliste n'atteint aucune synthèse³. Son dialogue reste à l'état brut, comme s'il était question d'une conversation. Toutefois, même le dialogue qui conteste le dialogue conventionnel n'en participe pas moins à cette même convention. Le naturel du dialogue de Diderot est aperçu comme tel par convention. L'emploi du dialogue permet à Diderot d'échapper au langage con-

¹ Cf. Béatrice Didier, 'Contribution à une poétique du leurre: "lecteur" et narrataires dans "Jacques le Fataliste"', Littérature VIII, 1978, pp.9-12.

² C'est-à-dire dans la partie 2.3.2.

³ Cf. Cohen, op.cit., pp.16 et 85.

ventionnel en employant des mots vulgaires, par exemple, mais, par convention¹.

La capacité du dialogue d'intégrer plusieurs niveaux de langue est une aptitude très signifiante pour Diderot. Un niveau de langue est permis à la narration, un autre au discours cité du dialogue², mais nous trouvons des exemples du langage vulgaire, qui appartient d'habitude au dialogue et non pas au langage 'officiel' de la narration, même dans le langage employé par le narrateur³. Est-ce ici un exemple du rabaissement de la position privilégiée du narrateur par des moyens linguistiques ? Nous voyons en général que le dialogue permet à Diderot de peindre ses personnages avec les mots qu'ils profèrent car le langage employé par un personnage peut être interprété en tant qu'indice, au sens barthésien de ce mot⁴, du caractère ou de la position sociale du personnage en question⁵. Le langage réel est censé refléter la situation réelle des interlocuteurs, comme si le narrateur nous montrait ces interlocuteurs en train de se parler, pris

¹•Cf. Głowiński, op.cit., p.3.

²•Ibid, pp.1-2.

³•Cf. l'étymologie du verbe 'foutre' assez curieusement raturée dans Jaques le Fataliste et son Maitre, pp.293-294.

⁴•Cf. Barthes, op.cit., pp.20-21.

⁵•Cf. Głowiński, op.cit., pp.4-5.

"en flagrant délit". Tout ceci nous amène à dire que le dialogue est un moyen excellent de "théâtraliser" ou d'actualiser une histoire.

1.2.3 la théâtralité du dialogue

Nous avons déjà vu que Diderot avait à coeur le théâtre. L'échec de son propre théâtre l'amena peut-être à vouloir infuser ses écrits littéraires de la forme qu'il estimait être si efficace comme moyen pédagogique et comme moyen argumentatif. C'est que le théâtre présente les idées incarnées par des personnages en chair et en os devant les yeux du spectateur. Le jeu dramatique entre les personnalités des personnages représente le processus dialectique en train de se dérouler entre les idées que ces personnages incorporent. Or, il est évident que dans le dialogue littéraire on ne peut accorder une présence physique aux personnages, mais au moins il peut les douer d'une présence textuelle mieux imaginable que celle de la prose normale. Selon Diderot, la pièce de théâtre doit se dérouler comme si personne ne se trouvait au public - et ironiquement la deuxième représentation du Fils naturel se déroula en fait sans spectateur. Le spectateur, s'il est récepteur de beaucoup d'apartés, ne croira à aucune illusion. Diderot veut créer une oeuvre close qui influe directement sur les spectateurs, sans qu'ils y participent directement. Si l'effet total de l'immédiateté théâtrale est à

ressentir par le public, il faut que les spectateurs puissent se sentir témoins d'une scène vivante, mais non qu'ils aient l'impression d'y participer. De même, si le dialogue socratique s'occupe bien de ne pas ridiculiser les personnages, et fait plutôt une certaine tentative de les dépeindre en action, en train de se parler, le lecteur se croira peut-être témoin d'une vraie scène. Pour que l'oeuvre puisse s'approcher du lecteur par le truchement de ses émotions, il faut qu'il se crée une certaine distance entre l'oeuvre et le lecteur. Sans cette distanciation, tout effet bénéfique du dialogue est perdu car le lecteur n'en croirait rien et ne le prendrait pas au sérieux. Comme l'explique Diderot dans l'Apologie de l'Abbé Galiani:

Les Dialogues sont à présent publiés, mais les interlocuteurs étaient seuls quand ils ont agité la matière; il faut les supporter seuls et si vous ne savez pas faire cette supposition, vous n'entendrez jamais rien à aucune composition dramatique. Aussitôt que le poète dramatique introduit le parterre dans la scène, il est faux.¹

Les premiers dialogues de Diderot présentent un plan linéaire du dialogue. Sa version la plus simple apparaît dans Mystification. Les dialogues composés plus tard prennent une forme plus complexe. Pour accentuer l'effet de distanciation, un dialogue est intercalé entre le lecteur et le premier dia-

¹. Passage cité par Sherman, op.cit., p.49.

logue. Ce dialogue intercalé est non seulement un commentaire sur le premier dialogue mais aussi il est dialogue lui-même qui se déroule en même temps que l'autre avec cette différence qu'il fonctionne sur un autre plan. Le lecteur devient spectateur d'un spectateur d'un dialogue. Voilà la structure que nous retrouverons dans Ceci n'est pas un conte, Mme de la Carlière et le Supplément au voyage de Bougainville. C'est dans Jacques le fataliste que cette structure devient plus compliquée encore. Le lecteur (réel) devient spectateur d'un spectateur d'un spectateur d'un spectateur...

Enfin, toujours en est-il que le dialogue comporte une certaine théâtralité innée à sa forme. Le dialogue reproduit fidèlement atteint une certaine distanciation et un effet d'immédiateté en même temps. Il est important à ce point de retenir qu'il représente au moins deux points de vue et le lecteur n'a donc pas l'impression d'une vision unique du monde telle qu'il reçoit de la narration linéaire. Il n'est toutefois pas vrai que la narration ait complètement disparu du texte de Jacques le fataliste. Il s'agit ici d'une structure de constants échanges des histoires dialoguées contre le récit narré et d'une interaction entre les divers plans de dialogues et de narration entre eux. Pourtant, il est vrai que Jacques le fataliste hérite de la forme en apparence débraillée¹ de la conversation. Diderot veut donner l'impres-

1. Nous savons toutefois qu'il ne s'agit aucunement d'un texte écrit à la hâte, "comme ça". La composition complète indique un remaniement répété du texte qui couvre une période d'une vingtaine d'années.

sion de ne pas vouloir nous convaincre de quoi que soit pour pouvoir nous prendre au dépourvu. La forme non structurée du dialogue permet une possibilité infinie d'allusions à des personnages contemporains et d'attribuer les idées dangereuses à quelqu'un d'autre pour servir de mécanisme de défense contre la censure à l'auteur¹. Cette forme rend possible une argumentation qui n'en a pas l'air; elle évite le dogmatisme ex cathedra reproché au classicisme. Au XVIII^e siècle il fallait être philosophe et non le paraître². Comme Rousseau, on veut enseigner à quelqu'un sans que ce dernier le sache.

Le dialogue ne prétend pas être un support infaillible de la vérité. Il espère laisser entrevoir une situation vraie par son fonctionnement. Comme un théâtre d'idées, il est la représentation du jeu entre ces idées. Le dialogue part à la recherche d'une vérité. C'est une recherche active qui se déroule devant le spectateur. La forme dialogique, homologue littéraire des sciences expérimentales, est le "laboratoire de l'esprit"³. C'est cette recherche qui constitue le drame.

¹. Cf. Bordeu dans Le Rêve de d'Alembert. Nous savons que le vrai médecin n'aurait jamais exprimé de telles opinions ! Cf. Peter France, 'Diderot: the Order of Dialogue', Rhetoric and Truth in France, Oxford, Clarendon Press, 1972, p.223.

². Nous voyons ici l'ironie de Diderot. Son "roman" ne peut nous convaincre parce que premièrement ce n'est pas un roman et que deuxièmement il dénude de façon systématique tous les ressorts romanesques. Mais on n'en tombe pas moins dans les pièges tendus par ce roman, même quand il expose tous ces pièges.

³. Levi, op.cit., p.14. Nous traduisons. Cf. J. Starobinski, 'Le philosophe, le géomètre, l'hybride', Poétique XXI, 1975, p.22.

Et comme tout autre drame, cette recherche n'est pas univoque. Elle incorpore une plurivocité vivante. Comme méthode pédagogique, le dialogue enseigne non pas d'une façon dogmatique, mais avec la collaboration de deux (ou plus) interlocuteurs.

Sommaire

Enseigner, animer et actualiser: voilà les trois fonctions principales du dialogue. Toujours en mouvement, toujours en train de chercher la vérité, la forme dialogique proposée par Jacques le fataliste nous présente cette recherche constante sans jamais pour autant suggérer qu'on a atteint à ce qu'on cherchait. L'histoire du genre du dialogue révèle que les écrivains anciens ont initié deux types séparés du dialogue: le dialogue socratique et le dialogue satirique. Le dialogue moderne tend à effectuer un deuxième divorce entre le 'sérieux' et le 'littéraire'. Jacques le fataliste est une oeuvre qui est capable de réunir toutes ces tendances en un seul dialogue désarticulé. Le maître n'enseigne pas, la synthèse dialectique n'est jamais atteinte: la forme dialogique reste à l'état brut de deux entités irremédiablement séparées et semble être l'ersatz textuel du vrai théâtre. Tout est satire et sérieux en même temps. Pour pénétrer plus profondément dans le vrai sens derrière l'emploi du dialogue, passons de l'étude de ses effets extérieurs pour entamer celle de son fonctionnement intérieur linguistique.

DEUXIEME CHAPITRE: LA STRUCTURE LINGUISTIQUE DU DIALOGUE

Afin de bien saisir la nature du dialogue, il ne nous est pas permis de le disséquer comme s'il était quelque chose de mort. Le dialogue est en mouvement perpétuel, ce qui veut dire qu'il faut l'étudier en mouvement si l'on veut arriver à une bonne compréhension de son fonctionnement. Il faut comprendre que le dialogue implique un échange linguistique entre au moins deux personnes. Chaque participant à cet échange détient une importance égale vis-à-vis des autres participants. Essayer de montrer qu'un partenaire est plus important qu'un autre, c'est négliger le fait que toute supériorité qui découle de la position relative occupée dans la conversation est une supériorité en porte-à-faux. Nous voulons illustrer ce point en examinant de près la manière dont les deux partenaires s'ingèrent dans le dialogue face auquel ils sont tous de pied égal. Le dialogue qui résulte de n'importe quelle tentative de communication est inévitablement le fruit de la bonne volonté de tous les participants. Même la présence de celui qui ne parle pas finit par laisser sa marque dans la résultante.

Tout dialogue reflète donc un processus: une recherche active de la vérité. Il reflète également un processus linguistique: un échange non seulement d'idées mais aussi de pa-

roles.

2.1 les composantes linguistiques du dialogue

Ce qui distingue du premier coup d'oeil la narration linéaire de la narration dialoguée est la multiplication de la voix narrative. Toutes les fois qu'un interlocuteur parle, il devient narrateur. De ce point de vue la narration dialoguée ressemble beaucoup à la 'narration' du roman épistolaire, la grande différence résidant dans la rapidité et la simultanéité des échanges. Tout échange d'idées ou de paroles implique au moins deux interlocuteurs: celui qui parle, le locuteur, et celui à qui il parle, l'allocutaire. Il implique aussi la contestation d'une vision monovalente du monde. Etant donné que chacun des interlocuteurs est à son tour locuteur, tous les interlocuteurs assument tour à tour le rôle de 'maître' de la narration. Nous avons donc la mise en question de la notion d'un maître absolu. Tout 'maître' peut devenir allocutaire, et perd alors sa place privilégiée dès que quelqu'un d'autre détient la parole. La forme dialogique, du fait qu'elle participe d'une dualité, implique toujours la présence d'un autre, d'un allocutaire. Même le monologue s'adresse à quelqu'un: celui qui parle s'adresse à lui-même¹. Cet allocutaire est important parce qu'il est toujours un locuteur en puissance.

¹. Cf. E. Benveniste, 'L'Appareil de l'énonciation', Langages XVII, 1970, p.16. Benveniste nous signale qu'en allemand et dans les langues slaves on s'adresse avec 'tu' comme s'il s'agissait d'une autre personne.

Toute position privilégiée acquise par le fait de détenir la parole est un privilège permutable. Dans le dialogue la position de l'allocutaire doit être considérée aussi influente que celle du locuteur.

Ce fait se complique quand nous avons affaire à un nombre de locuteurs supérieur à deux. C'est le cas de l'Entretien d'un père avec ses enfants. Au lieu de faire face à un seul allocutaire, à un seul locuteur en puissance, le locuteur a un choix d'allocutaires: il peut s'adresser à un seul d'entre eux ou à toute combinaison possible. Chacun, étant locuteur en puissance, risque de prendre sa place à n'importe quel moment. Même certains personnages peuvent devenir allocutaires d'un discours sans que le locuteur le sache ou le veuille. D'où les maintes digressions de ce texte. Plus loin, la complexité structurelle d'un dialogue peut s'aggraver encore plus quand il y a non seulement multiplication de la voix narrative mais aussi multiplication des niveaux diégétiques. Dans certains contes¹, nous l'avons vu, un dialogue est superposé à un autre pour servir de relais entre le lecteur et le dialogue métadiégétique. Les deux dialogues, même celui qui sert à présenter un autre dialogue, finissent par se comprendre comme deux scènes réelles, l'un

¹ Il s'agit, bien sûr, des contes déjà mentionnés: Ceci n'est pas un conte, Mme de la Carlière et le Supplément au voyage de Bougainville.

contribuant autant que l'autre à la leçon que veut inculquer l'auteur. Dans ces trois contes ce dialogue expositif est d'une structure binaire, assez simple à saisir, composée d'un narrateur et d'un lecteur (Ceci n'est pas un conte) ou de deux personnages qui remplissent plus ou moins ces fonctions (Mme de la Carlière, et le Supplément). Dans Jacques le fataliste le système d'échanges entre les interlocuteurs est bien implexe. Les niveaux diégétiques se multiplient. Même certains dialogues métadiégétiques présentent un autre dialogue méta-métadiégétique à un degré supérieur¹. Le problème qui se présente ici est semblable à celui de la multiplication des interlocuteurs de l'Entretien d'un père avec ses enfants, où un troisième interlocuteur apparaît dans les dialogues de Diderot. Mais dans Jacques le fataliste nous avons la deuxième complication de la multiplication des niveaux diégétiques. Prenons, par exemple, l'histoire de Mme de la Pommeraye. L'Hôtesse fait partie du dialogue métadiégétique du voyage (philosophique ?) de Jacques et de son maître. Elle a ces deux personnages pour allocutaires. Le fait que Jacques, accoutumé à détenir la parole lui-même, interrompt à maintes reprises le récit indique à quel point sa propre position privilégiée de locuteur est précaire. L'Hôtesse fait face non

¹. Pour la terminologie et une explication plus en détail du problème des récits encadrés, nous référons notre lecteur à l'article de Jaap Lintvelt, 'Modèle discursif du récit encadré', Poétique XXXV, 1978, pp.352-366.

seulement aux interruptions de Jacques et du maître, mais aussi à celles de ses propres employés de l'hôtel. Nous voyons tout de suite que la structure de ce récit encadrant est beaucoup plus compliquée que la structure binaire des récits expositifs des contes.

Tout ceci nous amène à dire que dans Jacques le fataliste le récit linéaire est irremédiablement contesté. Cette contestation s'effectue par une multiplication des voix narratives et par une multiplication des niveaux diégétiques. On finit par se rendre compte qu'il n'existe aucun "maître" permanent du langage et de ce récit. Le dialogue qui montre une face multiple à tous les niveaux reflète un monde qui ne peut être saisi d'une façon dogmatique et infaillible. Tout est en mouvement et prédisposé à des renversements polaires à cause de la position relative qu'occupent le locuteur et l'allocutaire. Cette face multiple reflète aussi une recherche indéfectible de la vérité et un processus linguistique en marche.

2.2 l'énonciation

Tout ce que nous disons est automatiquement lié à notre perspective subjective, et notre subjectivité est inextricablement incorporée dans la structure de tout énoncé. Le locuteur se situe par rapport à son énoncé: le moment de parler est plus ou moins éloigné du moment de l'action de l'énon-

cé, cette distance étant indiquée par les temps verbaux utilisés; le locuteur se qualifie toujours du pronom "je"; il désigne l'endroit où il parle du mot "ici", son présent du mot "maintenant"; il adhère plus ou moins à l'énoncé qu'il profère d'où l'emploi ou l'absence de certains mots modalisateurs. En d'autres termes, le fait de parler laisse inéluçtablement certaines traces de cet acte dans l'énoncé. L'étude de ces traces dans le système linguistique se nomme l'étude de l'énonciation.

On ne peut considérer le langage comme quelque chose de statique mais il faut le comprendre en tant que quelque chose en mouvement perpétuel. Afin de pouvoir arriver à des conclusions valables sur son fonctionnement, il faut l'étudier en fonction de ce mouvement naturel. Comme ce mouvement est un échange constant entre au moins deux interlocuteurs, tous les participants à la conversation laissent leur marque dans cette même conversation. L'étude de l'énonciation se concentre sur les traces linguistiques du locuteur dans l'énoncé. Ces traces sont les plus évidentes. Il existe toutefois dans l'énoncé des traces de l'allocutaire. Celles-ci sont peut-être plus subtiles que celles qui indiquent la présence du locuteur. Ces signes qui se complètent dans la phrase énoncée en fonction de la situation du locuteur se nomment les déictiques ou les embrayeurs: ils peuvent toutefois assez souvent indiquer ou impliquer la présence de l'allocutaire dans l'énoncé.

"Je" présuppose l'existence d'un allocutaire "tu"; "ici" implique "là"; certains modalisateurs, tel "peut-être", peuvent indiquer à la fois une certaine incertitude de la part du locuteur et un certain égard envers l'allocutaire justement parce que le locuteur croit que son allocutaire trouverait à redire contre ce qu'il dit. Gérard Prince, dans son article, 'Introduction à l'étude du narrataire'¹, passe en revue tous les signes dans l'énoncé écrit de l'allocutaire, c'est-à-dire tous les signes du narrataire. Nous voulons faire de même avec le dialogue littéraire qui constitue la majeure partie du texte de Jacques le fataliste. Nous voulons voir dans quelle mesure la présence et la reconnaissance de la présence de l'allocutaire littéraire contribuent à une meilleure compréhension de ce texte difficile.

2.3 l'allocutaire dans Jacques le fataliste

Selon l'article de G. Prince cité plus haut, nous pouvons répartir tous les narrataires d'un texte dans les catégories de narrataires principaux et de narrataires secondaires². Un narrataire secondaire se définit comme un personnage à qui seule une partie du récit s'adresse; le narrataire

¹. Poétique XIV, 1973, pp.178-196.

². Cf. ibid, pp.189-190.

principal est donc le destinataire du récit entier¹. De ce point de vue, le lecteur réel et le lecteur fictif de Jacques le fataliste sont destinataires de tous les récits du texte. Les autres narrataires, le maître ou Jacques, par exemple, sont alors des narrataires secondaires. Le maître entend (quoique ce soit impossible) le récit des deux orphelins dépouillés par la Justice, un récit raconté par le narrateur:

Vous ne croirez pas cela, Lecteur. Et si je vous disais qu'un Limonadier, décédé, il y a quelque temps, dans mon voisinage, laissa deux pauvres orphelins en bas âge. Le Commissaire se transporta chez le défunt, on appose un scellé. On leve ce scellé, on fait un inventaire, une vente; la vente produit huit ou neuf cents francs. De ces neuf cents francs, les frais de justice prélevés, il reste deux sous pour chaque orphelin, on leur met à chacun ces deux sous dans la main et on les conduit à l'hôpital.

LE MAITRE.- Cela fait horreur (pp.312-313)

Il n'est, par contre, témoin ni des histoires de Gousse (pp.83-89;110-113) ni du poète de Pondichéry (pp.48-50) ni des passages narratifs du voyage. Jacques, quoique souvent récalcitrant, est narrataire uniquement des histoires de l'hôtesse et des amours du maître. L'énonciation des histoires que lui raconte Richard, chose curieuse, n'est jamais concrétisée dans le texte.

¹. Pour le roman, Jacques le fataliste, qualifions notre définition: le narrataire secondaire est destinataire d'une partie des récits; le narrataire principal est destinataire de tous les récits.

Il faut toutefois souligner tout de suite la différence entre les deux termes 'allocutaire' et 'narrataire'. Tout narrataire est nécessairement allocutaire, mais pas inversement. C'est-à-dire qu'il y a dans le texte beaucoup de personnages à qui on parle et qui sont donc allocutaires, mais qui ne sont souvent pas ceux à qui on narre. Ce fait est dû d'une part à la superposition des niveaux diégétiques et d'autre part à la coexistence paramétrique de l'énoncé et de l'énonciation explicitée. Pour l'histoire du poète de Pondichéry, le narrateur et le poète sont interlocuteurs au niveau métadiégétique; c'est-à-dire, ils sont tour à tour locuteur et allocutaire, mais en même temps c'est au lecteur fictif au niveau diégétique que cette anecdote s'adresse. Dans d'autres anecdotes, par contre, celle du charitable le Pelletier, par exemple (pp.71-74), la structure est plus compliquée. Jacques raconte à son maître que le barbier de la ville raconte à la foule les histoires que Monsieur le Pelletier a racontées à Monsieur Aubertot pour solliciter sa charité. Monsieur Aubertot est donc allocutaire et narrataire. La foule est allocutaire et narrataire. Le maître est allocutaire et narrataire. Et, au-dessus de tous, le lecteur est récepteur de ce récit¹, sans que Monsieur le Pelletier, le barbier et Jacques puissent le savoir. Ici se pose la question pertinente:

¹. Au sens que G. Genette donne à ce mot dans Figures III, p.72.

est-ce que l'on peut nommer narrataire le récepteur qui intercepte le message à l'insu de son émetteur ? Nous esquivons ce problème, qui échappe à notre compétence, en nous limitant à une étude de ces allocutaires qui sont les narrataires explicites d'un récit, se trouvant dans cette position au bon esient du narrateur.

2.3.1 les narrataires secondaires

i) Monsieur Aubertot

Nous avons déjà souligné le fait que la foule et Monsieur Aubertot fonctionnent brièvement comme narrataires dans l'histoire de Monsieur le Pelletier. Leur fonction est brève mais non pas sans valeur. Les petites anecdotes des indigents que raconte Monsieur le Pelletier montrent sinon une persistance incroyable de la part de l'émetteur et une résistance qui tient tête à cette persistance, au moins le fait qu'un émetteur choisit son anecdote en fonction de son narrataire. Monsieur le Pelletier n'a besoin de tant raconter qu'à cause de la résistance de son allocutaire. Voyons donc ici une première importance fonctionnelle du rôle du narrataire dans la narration. Le caractère de l'actant qui remplit cette fonction détermine en grande partie le contenu du récit qui lui est adressé, et, comme nous le voyons ici, l'existence même d'un récit sans lequel le narrataire ne saurait jouir d'une si grande importance dans le texte.

ii) la foule

Une considération de la foule comme narrataire nous permettra d'élaborer cette idée que le narrataire sert à susciter le récit du narrateur. C'est le caractère impassible de Monsieur Aubertot qui sous-tend l'existence textuelle de toutes les anecdotes de Monsieur le Pelletier. C'est la présence pure et simple de la foule qui décide le barbier à se faire orateur. C'est l'existence même d'un auditoire qui l'encourage à parler et qui lui fournit le plaisir délicieux de se faire écouter. Car, nous le savons, le fait de raconter donne une impression de supériorité au raconteur. Sans le plaisir de se sentir supérieur, le raconteur ne raconterait peut-être pas. Nous voyons cette idée bien explicitée plus loin dans le texte:

Quel est, à votre avis, le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? L'inhumanité. Vous vous trompez. Le peuple n'est pas inhumain, ce malheureux autour de l'échafaud duquel il s'attroupe, il l'arracherait des mains de la justice s'il le pouvait. Il va chercher en Greve une scene qu'il puisse raconter à son retour dans le Faubourg, celle-là ou une autre, cela lui est indifférent, pourvu qu'il fasse un rôle, qu'il rassemble ses voisins et qu'il s'en fasse écouter. Donnez au Boulevard une fête amusante, et vous verrez que la place des exécutions sera vuide. Le peuple est avide de spectacles et y court, parcequ'il est amusé quand il en jouit, et qu'il est encore amusé par le récit qu'il en fait quand il en est revenu. (p.235)

iii) le narrateur

S'il est vrai que l'existence de l'allocutaire déter-

mine l'existence même d'un récit (par le plaisir qu'il procure au narrateur), nous savons aussi que la position de supériorité, source de ce plaisir, est tout à fait relative, surtout dans le dialogue vivant qu'est le roman Jacques le fataliste. Nous ne saurions mieux montrer la précarité de cette supériorité du locuteur qu'avec le fait qu'une fois dans le texte le narrateur fictif est narrataire dans son propre récit, où tout est relatif. Il s'agit de l'histoire que Gousse, en prison, raconte au narrateur au sujet de son camarade qui "raclait de la basse", c'est-à-dire l'histoire de la pâtissière et du pâtissier "cocufié" (pp.121-124).

iv) Jacques

En Jacques, envisagé comme narrataire, nous voyons un deuxième exemple d'un personnage qui a l'habitude d'être narrateur. Et Jacques n'aime pas cette position où il ne peut plus exercer son 'bagou' supérieur. Quand le maître raconte l'histoire de ses amours, Jacques va toujours "anticipant sur le raconteur" (p.323) et le prive du plaisir dont il est lui-même privé. Jacques est d'abord impoli envers l'Hôtesse, rancunier à cause du fait qu'elle lui prend cette supériorité si labile et éphémère. (Il s'agit toutefois d'une rancune qui ne peut résister au plaisir d'une bouteille de champagne!) (p.158). Jacques ne se rend peut-être pas compte de cette relativité comme le fait le maître. Il veut tout simplement raconter et

raconter toujours:

LE MAITRE.- Tu prends de l'humeur.

JAQUES.- C'est que j'aime à parler aussi.

LE MAITRE.- Ton tour viendra. (p.132)

Enfin, si le maître est tellement énervé que son serviteur devine presque toujours juste (pp.323-324) et finit parfois par presque raconter lui-même (pp.310-313), son récit constamment anticipé sert à nous rappeler qu'un narrateur choisit en fonction de son narrataire non seulement le récit lui-même¹, mais aussi la manière, c'est-à-dire le style et la structuration, dont il raconte. Un récit agencé de façon à ce que Jacques ne puisse deviner à tout instant l'aurait découragé d'interrompre si souvent le récit. Ainsi tient-on compte de l'intelligence du narrataire².

v) le maître

Le narrataire le plus important du roman est sans doute le maître. Il est narrataire des nombreux récits de Jacques et de celui du Marquis des Arcis, l'histoire du Père

¹. Cf. Monique Moser-Verrey, 'Jacques le Fataliste et son maître: interdépendances', Revue canadienne de la littérature comparée III, hiver 1976, pp.51-62.

². Ce que Mme de la Pommeraye fait si bien quand elle dupe le Marquis par le récit de la vie des dévotes et le laisse deviner et dire ce qu'elle veut qu'il dise. Elle montre qu'il existe chez lui un certain manque d'intelligence et le ménage en fonction de ce fait.

Hudson. Son manque de perspicacité, dans la mesure où il devine très souvent faux, montre peut-être une infériorité par rapport à son valet, Jacques. Le maître est automate, imitateur non créateur; il n'a pas de nom. Il se laisse souvent mener¹. Tout ceci suggère fortement que Jacques le fataliste est son maître. Mais si, par contre, nous examinons le rôle du maître par rapport à sa fonction dialogique, il s'avère plus signifiant que nous serions peut-être enclins à croire après une première lecture.

Il est vrai que verbalement le maître est dominé par Jacques. Mais à cause de la nature dichotomique du langage nous nous rendons compte que Jacques doit nécessairement s'adresser à quelqu'un et que ce quelqu'un est nécessairement reflété d'une façon ou d'une autre dans l'énoncé du valet. L'influence du narrataire se laisse repérer dans les écrits de Diderot d'autant plus qu'il choisit la forme dialogique où la présence de l'allocutaire est toujours explicitée. Cette influence se manifeste, nous l'avons vu, par l'existence même du récit, par son style, sa structuration et par son contenu. Mais la présence du maître laisse d'autres traces subtiles dans l'énoncé de Jacques. Parfois de manière très visible, mais plus souvent de manière peu évidente, la présence du maître déteint sur le cours des récits du serviteur prolix.

¹ Voir supra, p.21, la note 2 et infra, pp.138-144.

Nous avons déjà brièvement examiné le serviteur Jacques en tant qu'allocutaire. Notre étude du maître dans cette fonction nous oblige à faire une comparaison des deux dans ce rôle. Il devient clair, après une première lecture, que, tandis que le maître réussit à finir l'histoire de ses amours face à l'allocutaire Jacques, ce dernier n'y arrive jamais quand c'est lui qui raconte. Lui-même le fait remarquer (pp.53, 60, 322, 340). A cette différence majeure entre les deux nous pouvons offrir plusieurs explications possibles. Premièrement, Jacques se laisse trop facilement distraire, ou par son maître ou par les événements, pour jamais pouvoir parvenir à terminer son histoire. Il n'est donc pas ce qu'on appellerait un bon conteur. Le maître, par contre, ne permet pas à son allocutaire de trop interrompre (quand c'est possible), car les interruptions le privent de son plaisir (p.323). Paradoxalement le manque relatif d'interruptions dans son récit le précipite vers le moment où il n'aura plus de 'plaisir', quand il n'aura plus rien à raconter. De ce point de vue Jacques comprend mieux la nature et la puissance du conte, surtout en ce qui concerne son plaisir personnel, parce qu'il se garde toujours quelque chose en réserve, en particulier quand il sait que son interlocuteur veut l'écouter¹. Et quand Jacques raconte, le

¹. Jacques a besoin d'avoir recours à ces jeux psychologiques pour dominer son allocutaire, mais l'Hôtesse n'a pas besoin de ces pièges de suspense. Elle, aussi, sait mieux raconter que Jacques. Voir à ce sujet G.J. Brogyanyi, 'The Functions of Narration in Diderot's "Jacques le Fataliste"', Modern Language Notes LXXXIX, 1974, p.557.

maître, en tant qu'allocutaire, est d'autant plus satisfait qu'il a affaire à une source intarissable de contes, c'est-à-dire à son serviteur bavard. Le maître, qui finit son récit lorsqu'il raconte pour être considéré un meilleur conteur, n'arrive toutefois jamais à captiver son narrataire. Jacques, au moment le plus passionnant du récit des amours du maître, est en train de dormir ou peut-être d'en faire semblant (p.337).

Nous pouvons essayer d'expliquer la différence entre les deux non pas en prenant comme point de départ la position des deux en tant que narrateurs, mais en nous concentrant sur leur influence en tant que narrataires. Jacques écoute très mal; il n'interrompt que pour s'ingérer dans tout récit à tout moment. Le maître écoute très bien. Il n'interrompt que pour prolonger le plaisir qu'il a d'écouter les récits interminables de Jacques. Ils sont faits l'un pour l'autre, "ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés." (p.83). Pour écouter, il faut avoir quelqu'un à écouter; de même, pour raconter, il faut avoir quelqu'un à qui l'on peut raconter. L'allocutaire est aussi important que le locuteur car il ne peut y avoir ni conversation ni récit sans l'un et l'autre. Jacques et son maître s'accrochent très bien de ce fait:

JAQUES.- Vous avez un furieux goût pour les contes !
 LE MAITRE.- Il est vrai; ils m'instruisent et m'amuse.
 Un bon conteur est un homme rare.
 JAQUES.- Et voilà tout juste pourquoi je n'aime pas les contes, à moins que je ne les fasse.
 LE MAITRE.- Tu aimes mieux parler mal que te taire.

JAQUES.- Il est vrai.

LE MAÎTRE.- Et moi, j'aime mieux entendre mal parler que de ne rien entendre.

JAQUES.- Cela nous met tous deux fort à notre aise.
(p.210)

Si nous comparons la compétence relative des deux dans les deux rôles qu'ils jouent dans la communication des récits, nous arriverons à des conclusions assez intéressantes. En tant que narrateur Jacques domine (par la quantité plutôt que par la qualité, comme le maître nous indique dans le passage que nous venons de citer). En tant que narrataire, le maître est nettement supérieur. On se demande si la raison pour laquelle Jacques n'arrive jamais à finir son récit est justement parce que le maître comme narrataire a plus d'influence sur le récit de Jacques que Jacques n'en a sur celui du maître. On commence à questionner la première impression que nous donne ce livre sur le compte de Jacques et de son maître. Jacques le fataliste est-il vraiment le maître absolu ?

Nous nous rappelons que nous n'avons pas le droit de considérer la position de locuteur supérieure à celle d'allocutaire. L'image d'un 'maître' pédagogique ne s'applique pas à ce texte de Diderot¹. Cela semble toutefois contredire, dans une certaine mesure, l'idée que la position d'allo-

¹. Elaine Chambart, op.cit., pp. 231 et 234 postule pourtant que le dialogue entre le narrateur et le lecteur représente un "dramaticized didacticism" parodié.

cutaire est plus passive que celle de locuteur et, de ce point de vue, inférieure. Mais nous sommes justifiés en même temps en nous posant la question : le maître est-il narrataire par passivité ou par choix ?

Il est vrai que le maître est sujet à sa manie de vouloir écouter des contes, quelle que soit leur nature. Mais Jacques, lui aussi, est sujet à une manie: celle de parler¹. Il ne veut que parler, quel que soit le sujet. La manie du maître de toujours vouloir écouter des histoires va jusqu'au masochisme. Il s'efforce de persuader au Chevalier de St. Ouin de lui raconter les plaisirs d'une nuit au lit de Mlle Agathe, bien que cette histoire ne puisse qu'aggraver sa douleur en lui rappelant que cette demoiselle et son "ami intime", le Chevalier, étaient de concert depuis longtemps pour le tromper pour son argent (p.332). Si, toutefois, nous tenons à qualifier la manie du maître du mot de masochisme, nous ne pouvons nous empêcher de désigner celle de Jacques du nom de sadisme². Jacques s'amuse tellement à ne pas révéler la fin de son histoire qu'en effet il ne la termine jamais. Et pour retourner le poignard il nous confie à maintes reprises qu'il craint de ne pas pouvoir la terminer. Chemin faisant, il nous inquiète, à coup sûr, encore plus.

¹. Jacques, tellement pris par sa manie, doit supplier son maître de lui donner la permission de se taire (p.372).

². Cf. Jean Raymond, 'Le Sadisme de Diderot', Critique XIX, jan. 1963, pp.33-50.

Revenons enfin sur la question que nous nous sommes posée. Si le maître est allocutaire par choix¹, le critère de passivité ne s'applique pas à lui pour indiquer son infériorité. Or, il s'avère que le maître préfère écouter à parler, même quand Jacques lui demande de raconter:

LE MAITRE.- Je fus une fois en ma vie plus malheureux que toi.

JAQUES.- Vous payâtes après avoir couché ?

LE MAITRE.- Tu l'as dit.

JAQUES.- Est-ce que vous ne me raconterez pas cela ?

LE MAITRE.- Avant que d'entrer dans l'histoire de mes amours il faut être sorti de l'histoire des tiennes.
(p.42)

Une autre fois, il esquive la demande de Jacques de raconter (p.60). Et s'il préfère écouter c'est que, quand il s'agit de risques attachés à certaines idées, "il n'y a du danger que pour ceux qui parlent" (p.97). Le maître s'empare de la parole aux seules occasions d'incapacité du serviteur: quand ce dernier s'est cogné la tête contre le linteau (p.90) et vers la fin du roman quand il a mal à la gorge (p.299). Et surtout ici, quand Jacques ne peut plus parler, il hésite d'abord, "s'opiniâtre à garder le silence" (p.299), mais faute de mieux, après avoir pris tellement de tabac qu'il ne le sent plus (p.295), après avoir commenté à maintes reprises la toux cruelle de Jacques (pp.294-295), après que la source

¹. Oublions pour un instant, s'il est possible, que dans le système matérialiste il n'y a pas de choix proprement dit.

inépuisable de contes du narrateur fictif commence à faire faillite et que nous avons affaire à une "lacune vraiment déplorable" (p.299), il se résigne enfin à se faire narrateur. Le narrataire ne s'est transformé en narrateur que parce qu'il se sent plus ou moins obligé par la situation. De même, Jacques, le narrateur discoureur, ne se tait que lorsqu'il y est obligé par une maladie.

Nous voyons donc que c'est par préférence que le maître joue le plus souvent le rôle de narrataire (si, toutefois, le mot 'préférence' peut avoir un sens dans le système matérialiste de Diderot). Sans s'exposer aux risques que court le narrateur responsable de ses propres paroles, le maître narrataire n'en laisse pas moins sa marque sur l'énoncé. La "rhapsodie" d'épisodes qu'est ce roman paraît au premier coup d'oeil être un magma indéchiffrable de récits les uns imbriqués dans les autres. Du point de vue structural il existe, toutefois, tout au long du roman, un rôle très important. C'est l'actant que nous appellerons l'initiateur du récit, rôle qui s'apparente étroitement au destinataire greimassien et à l'influenceur de Claude Bremond¹. A tout moment du récit il y a une gamme de choix très large entre segments narratifs. Nous définirons l'initiateur comme celui qui inspire, soit par les propos de ses questions et de ses insistances soit par ses

¹. Cf. C. Bremond, 'Le Rôle d'influenceur', Communications XVI, 1970, pp.60-69.

actes, un récit particulier au narrateur parmi tous les récits possibles à ce moment du discours. Après une relecture du texte, nous trouvons que ce sont le narrateur fictif, à cause de son omnipotence relative, et le maître qui sont les initiateurs principaux du roman. Il est remarquable que Jacques, par contre, soit rarement initiateur, même quand il est narrataire. Il ne l'est que rarement même quand il est narrateur. Examinons maintenant de plus près le maître dans son rôle d'initiateur.

Tout au long du roman le maître insiste pour que Jacques reprenne certaines histoires, telles l'histoire de ses amours, l'histoire du camarade de son capitaine ou l'histoire de son frère Jean. Le maître influe non seulement sur le choix du récit mais aussi sur la chronologie du récit en question: l'histoire des amours de Jacques, c'est-à-dire celle de son genou blessé et de Denise, est constamment interrompue par d'autres histoires des amours de Jacques qui lui sont antérieures: l'histoire de Bigre, l'histoire de Dame Suzon et celle de Dame Marguerite. C'est que le maître veut connaître l'histoire des premières amours de Jacques, et il faut du temps à Jacques pour remonter jusqu'aux premières¹. Il y a, de plus, les propos du maître qui font déferler chez Jacques les histoires de son enfance et de son expérience avec ses

¹."JACQUES.- Ce sera le premier chapitre de St Luc, une Kirielle de genuit à ne point finir, depuis la première jusqu'à Denise la dernière."(p.262)

autres maîtres, par exemple.

Nous n'essayons pas, pourtant, de montrer que le maître règne sur le cours des récits de ce roman. Rien n'est plus loin de la vérité. Il est tout aussi sujet aux lubies du 'destin' que Jacques. Le destin qui pèse sur le cours du récit peut se présenter sous forme d'un cheval¹ qui court vers des fourches patibulaires (pp.55 et 75) ou vers le bourreau. Il peut se manifester sous forme d'un cortège funèbre qui peut aussi bien diriger le cours du récit comme il le fait à deux reprises (pp.61 et 68). Les demandes du maître peuvent être refusées par Jacques (pp.32,63,257,314,346,363). Le maître a beau promettre à l'Hôtesse du silence pour son serviteur (p.138). Plus loin, Jacques passe outre aux objections du maître contre l'invraisemblance de certains détails de son récit (p.154). Le maître ne peut pas empêcher Jacques de raconter l'histoire peu pertinente de l'enfant gâté du château (p.341). Jacques réussit parfois à mener son maître à "vouloir" écouter un récit particulier ou une partie qu'il voulait d'abord laisser tomber (pp.103-104). Enfin, si nous ne voulons pas dire que le maître en tant qu'allocutaire est maître du récit, nous voulons du moins montrer qu'il joue un rôle aussi important que Jacques, le narrateur, dans la structuration des récits.

¹. Cf. Leon Schwartz, 'Jacques le fataliste and Diderot's Equine Symbolism', Diderot Studies XVI, 1973, pp.241-251.

Enfin, rien ne peut mieux démontrer la dichotomie du rôle de l'allocutaire déterminant-déterminé que les conjectures justes et fausses du maître proférées tout le long du roman. Ces conjectures, lorsqu'elles sont justes, peuvent accélérer le rythme du récit, et par là celui de la lecture, par un certain effet comparable à celui de la stychomythie :

LE MAITRE.- Et ce fenil était haut ?

JAQUES.- De dix pieds au moins, et le petit homme n'en serait pas descendu sans se rompre le cou.

LE MAITRE.- Après.

JAQUES.- Après, j'écarte le fichu de Suzon, je lui prends la gorge, je la caresse; elle se défend comme cela. Il y avait là un bât d'âne dont la commodité nous était connue; je la pousse sur ce bât.

LE MAITRE.- Tu reeves ses jupons.

JAQUES.- Je relève ses jupons.

LE MAITRE.- Et le Vicaire voyait cela ?

JAQUES.- Comme je vous vois.

LE MAITRE.- Et il se taisait ?

JAQUES.- Non pas, s'il vous plait (...) (pp.289-290)

Ses conjectures, lorsqu'elles sont fausses, finissent par irriter Jacques et fomentent des passages de dispute (pp.266-267). Enfin, même les bévues du maître déteignent sur le cours du discours. Le fait qu'un chirurgien entend le maître se disputer avec Jacques au sujet de la douleur grave d'une blessure au genou mène à l'interruption de ce même chirurgien et de la fille en croupe qui démontrent, séance tenante, que c'est Jacques qui a raison (pp.6-7). C'est après la conjecture fautive du maître que Jacques était devenu amoureux de la femme

du paysan chez qui il s'est fait soigner qu'ils débouchent sur la "querelle interminable sur les femmes" (p.28). Le maître après s'être rendu compte qu'il a perdu sa montre, envoie son serviteur la chercher. Il ne comprend pas que Jacques a perdu sa bourse. Ceci entraîne des problèmes narratifs quant au choix du personnage à suivre (p.31)¹. Plus loin, c'est l'oraison funèbre prononcée pour la mauvaise occasion par le maître qui finit par consoler Jacques par l'absurdité même de cette oraison si mal assortie avec l'occasion de la mort du capitaine de Jacques: "La terre qui se remue dans ce moment, se raffermira sur la cendre de votre amant, mais votre ame conservera toute sa sensibilité" (p.65). Cette bévue finit par permettre au serviteur consolé de reprendre l'histoire de ses amours (p.66), pour se trouver de nouveau interrompu par le maître (p.67). Et enfin, le maître offre de nombreuses explications fausses à la fuite frénétique du cheval vers les fourches patibulaires, ce qui finit par rassurer Jacques, jusqu'au point de pouvoir continuer le récit de son

¹. Il est intéressant de remarquer ici que le lecteur fictif a tendance à vouloir suivre d'abord le maître par déférence pour son titre, mais qu'il finit par s'ennuyer et par suivre Jacques:

"Si (...) vous prenez le parti de faire compagnie à son maître, vous serez poli, mais très ennuyé; vous ne connaissez pas encore cette espèce là (...)." (pp.32-33)

"Eh bien, en avez-vous assez du maître, et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui ?" (p.34)

Voir supra, p.21 et infra, pp.138-144.

capitaine (p.77).

Nous voyons à travers ces exemples que le maître influence sur le cours et le contenu du récit même par inadvertance, rien que par sa présence. Son goût insatiable pour les contes influence non seulement le contenu du narré mais aussi le narrateur à qui il fait face: "À chaque fois que son maître interrompait son récit par quelque question un peu longue, il détachait sa gourde, en buvait un coup à la régalade, et ne la remettait à sa place que quand son maître avait cessé de parler" (p.295). Et nous savons que la source de vérité d'où Jacques tire toutes ses anecdotes est en fait le vin. Les interruptions du maître donnent à Jacques le temps de boire, et c'est le vin qui l'inspire. Sans les interruptions, pas de temps pour "interroger sa gourde" (p.295), et sans vin il n'y a pas d'histoire.

Qu'il soit très facile de sous-estimer la vraie valeur de l'allocutaire dans la communication ne doit pas nous induire en erreur. Sa valeur est plus facile à repérer quand le locuteur craint que son allocutaire ne l'écoute pas. Car enfin, sans allocutaire pour recevoir le message, il ne peut y avoir de message, si nous comprenons que ce mot "message" implique la transmission et la réception d'un certain nombre d'idées encodées. A travers le texte, nous apercevons souvent une fonction phatique explicitée. Le locuteur s'inquiète peu du contenu de son message pour peu qu'il y ait quelqu'un qui

écoute. Voilà pourquoi un geste, un rire, un signe quelconque d'inattention de la part de l'allocutaire peut déterminer le cours de l'histoire en question. Les "vous ne m'écoutez pas" qui sont répétés à travers le texte (pp.57,67, et passim) aussi bien que les sourires (p.268), les rires (p.287), des regards par ailleurs (p.61) et le trouble de l'allocutaire (pp.58,107, 319,321,335) montrent que le fait d'avoir l'attention de l'allocutaire est aussi important dans la communication que le fait de parler.

Diderot est conscient de l'importance de la communication - abstraction faite du contenu. Le récit de l'écriture prime l'écrit, jusqu'au point où toute discussion philosophique se réduit à un prétexte pour l'écriture du roman¹. De même, Jacques s'assure à tout moment que son maître l'écoute, acte qui, au cours du roman, devient presque automatique. Jacques parle; son maître l'écoute. Parler et écouter sont donc plus importants que le fait d'entendre quelque chose (entendre au sens étymologique lié au mot 'intention' et au sens vieilli de 'comprendre'). Parler et écouter deviennent de pures distractions, illustrations parfaites du comportement automate de l'homme au sein de l'univers matérialiste:

LE MAITRE.- Ah, la parole t'est enfin revenue. Je m'en réjouis pour tous les deux, car je commençais à m'ennuyer de ne te pas entendre, et toi de ne pas parler. Parle donc. (p.74)

¹.Cf. Jacques le Fataliste et son Maître, "Introduction", p.CIV.

Dans cet automatisme, le parler de Jacques devient aussi ancré dans la routine du maître avec sa montre et sa tabatière (p.33) que les interruptions inspiratrices occasionnées par le maître le sont devenues dans le parler de Jacques. En fait, ils dépendent l'un de l'autre¹: Jacques ne se sentant maître que quand il parle, le maître n'étant content que quand son serviteur le sert en lui parlant. Nous ne pouvons mieux voir cet automatisme que dans le fait que Jacques, tellement égaré dans le labyrinthe de toutes ses multiples digressions, a besoin de son maître pour l'en sortir. Si le maître veut se voir servi par Jacques, il a besoin de servir de souffleur à son valet (p.161). Pour communiquer et pour atteindre à un message, ils ont besoin l'un de l'autre:

LE MAITRE.- Cette Dame s'y était pourtant bien prise...

Et tes amours?

JAQUES.- Et la condition que vous avez acceptée ?

LE MAITRE.- J'entends... Tu es installé au château de Desglans, et la vieille commissionnaire Jeanne a ordonné à sa jeune fille Denise de te visiter quatre fois le jour et de te soigner. (...) (p.261)

Et aux moments où le maître rappelle à Jacques où il en était de ces histoires, il sert de lien entre le texte débraillé et le lecteur virtuel perplexe. Le maître, dans cette fonction de son rôle d'allocutaire, sert à nous rappeler l'importance du

¹.Gérald Prince, op.cit., p.179, écrit: "(...)après tout, celui qui raconte et celui à qui il raconte dépendent plus ou moins l'un de l'autre dans n'importe quelle narration."

récepteur dans tout message: c'est lui qui réussit à mettre un certain ordre dans l'énoncé, même si l'émetteur, lui, n'y parvient pas. Car enfin, la compréhension qu'effectue chaque allocutaire n'est, en fin de compte, rien d'autre qu'une mise en ordre des éléments donnés, mise en ordre sans laquelle aucun message ne saurait exister. Le maître est la personne à qui Jacques confie cette tâche et ses histoires. C'est lui qui les comprendra ou ne les comprendra pas. Toute idée que Jacques veut émettre dépend de l'intelligence du maître et n'aura aucun sens s'il ne réussit pas y mettre son ordre.

Sans lui, Jacques n'a qu'à taire ses histoires: elles seraient tout aussi bien comprises. Au moment du texte où nous hésitons encore, après la découverte que le maître a perdu sa montre, à décider si nous voulons suivre le maître ou Jacques, le narrateur fictif nous met en garde en soulignant l'importance du maître, l'allocutaire, dans la communication: "la recherche de la bourse et de la montre pourra devenir si longue et si compliquée, que de longtemps il (Jacques) ne rejoindra son maître, le seul confident de ses amours, et adieu les amours de Jacques." (p.32). L'importance de l'allocutaire est de nouveau explicitée plus loin dans le texte. Jacques a peur de continuer le récit de son capitaine qu'il croit peut-être vivant après les épisodes du cortège funèbre. Il craint que son capitaine, au cas où il vivrait encore, ne puisse s'offenser de ce que Jacques disait sur son compte. Le maître essaie de

l'encourager à continuer à parler en lui expliquant qu'il n'a rien à craindre s'il dit "la chose comme elle est" (p.70).

Jacques répond:

Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on atténue ? Dis la chose comme elle est !... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui parle ? Non. D'où il doit arriver que deux fois à peine en un jour dans toute une grande ville on soit entendu comme on dit. (pp.70-71)

Nous voyons que, de ce point de vue, l'allocutaire a le dernier mot dans le jeu de la communication¹. Si celui-ci ne comprend pas, rien n'est compris. Le locuteur a donc besoin de lui s'il veut qu'il y ait communication. C'est un besoin qui peut ensuite constituer un avantage, avantage dont le maître est tout à fait conscient. Juste après l'oraison funèbre, Jacques, remarquant le peu d'intérêt de son maître, s'interrompt dans l'histoire de ses amours qu'il vient d'entamer (pp.66-67). Ce dernier, rêveur et capricieux, s'était mis en tête de vouloir écouter l'histoire du camarade du capitaine de Jacques. Il réussit très bien à convaincre son serviteur en menaçant de continuer à être distrait si celui-ci ne lui raconte pas ce qu'il veut écouter:

¹."Prêchez tant qu'il vous plaira, vos raisons seront peut être bonnes, mais s'il est écrit en moi ou là-haut que je les trouverai mauvaises, que voulez-vous que j'y fasse ? " (p.10)

LE MAITRE.- C'est pour moi une énigme que tu m'obligerais de m'expliquer.

JAQUES.- Et que diable cela vous fait-il ?

LE MAITRE.- Peu de chose, mais quand tu parleras, tu veux apparemment être écouté ?

JAQUES.- Cela va sans dire.

LE MAITRE.- Eh bien, en conscience, je ne saurais t'en répondre tant que cet inintelligible propos me chiffonnera la cervelle. Tire-moi de là, je t'en prie.

JAQUES.- À la bonne heure (...) (p.68)

Nous nous rendons compte, d'ailleurs, que le jeu de la communication est un jeu d'interaction et d'interdépendance linguistiques¹. Pour chaque avantage que le maître tire de sa position d'allocutaire, Jacques peut en tirer un de sa position de locuteur. Le maître peut menacer de ne pas écouter; Jacques peut toujours menacer de se taire (p.323). Dans les deux cas la communication échoue.

Déterminer qui de Jacques et du maître est le vrai maître est un problème qui est, à notre avis, insoluble². Ils participent, tous les deux, à une joute linguistique, philosophique et sociale ingagnable qui est reflétée sur le plan englobant du narrateur et du lecteur fictifs³.

2.3.2 le narrataire principal - le lecteur(fictif)

Le lecteur est le narrataire de tous les récits du

¹ Cf. Monique Moser-Verrey, op.cit.

² Voir infra, la partie 4.2 de notre thèse, pp.138-144.

³ Cf. Brogyanyi, op.cit., p.558

narrateur fictif. Il est, de plus, récepteur de tous les récits métadiégétiques du roman, que les personnages à ces niveaux donnent les preuves de le savoir ou non. Il est donc le narrataire principal. Conformément à la délimitation de notre étude du narrataire de n'examiner que ces allocutaires qui sont narrataires au bon escient du narrateur¹, nous ne nous occuperons du lecteur fictif que par rapport au narré du narrateur fictif².

Compte tenu de cette limitation, nous voyons que le lecteur fictif, quoique 'narrataire principal', n'est peut-être pas le narrataire le plus important du texte. Il ne jouit pas d'une présence aussi influente que celle d'un autre narrataire très important: le maître. Les apparitions du lecteur dans le texte sont d'une nature beaucoup moins prévisible à cause justement du fait que le lecteur virtuel est moins conditionné à ces interruptions irrégulières. Etant donné que la plupart des histoires sont racontées par Jacques, nous nous habituons aux interruptions du maître qui surgissent à tout moment. Nous nous y attendons même. Mais toutes les coupures

¹. Voir supra, p.41.

². On peut cependant objecter que tout énoncé dérive en dernière analyse du narrateur fictif. Ceci entraîne le problème soulevé par les théoriciens grecs anciens de la mimésis et de la diégésis. Dans notre étude de la présence du lecteur fictif, nous établirons pour limite les passages diégétiques émanant du narrateur fictif et n'inclurons pas les passages mimétiques. Voir plus loin la partie 3.3 de cette thèse, pp.111-123.

effectuées par le lecteur fictif sont senties de manière d'autant plus abrupte qu'elles sont inattendues et qu'elles risquent de réunir d'un coup plusieurs niveaux diégétiques, tandis que celles du maître nous détournent vers le niveau 'contigu'.

La présence du fictif met en valeur la nature de la communication. Le narrateur et le lecteur sont montrés ensemble, en train de se communiquer. De nombreux romanciers essaient d'escamoter sinon la présence du narrateur dans leur texte, au moins celle du lecteur. Par le dialogue superposé du narrateur et de son lecteur fictifs, ce roman de Diderot montre la communication en mouvement. En fait, le roman a comme un de ses thèmes principaux la communication (écrite). Mais Diderot va plus loin que la simple esquisse d'un organigramme vivant pour montrer le vrai caractère de la communication romanesque. En exposant la "réalité" de la situation, il détruit toute illusion de réalité possible dans le roman¹. Nous ne croirons point qu'un romancier doive se disputer avec son lecteur à chaque tournant de sa création. Diderot pousse la mise en scène² d'un narrateur et d'un lecteur jusqu'à la parodie. Le narrateur fictif et son lecteur deviennent de véritables personnages de cette création romanesque, et comme personnages

¹. Cf. Paul Vernière, "Préface" de Jacques le Fataliste, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, pp.12 et 14.

². Le terme de 'mise en scène', nous l'avons vu, est très à propos dans toute étude des écrits de Diderot.

ils finissent par nous faire rire comme le font beaucoup d'autres personnages.

De plus, le narrateur et le lecteur fictifs, en tant que personnages du texte, participent à la même bataille qui caractérise tous les couples narrateur-narrataire du texte. Toute histoire est une histoire où il est dit qu'elle est racontée¹. Toute histoire entraîne donc la présence d'un narrateur et d'un narrataire. Le roman est une "rapsodie" d'histoires, où les couples se combattent constamment pour l'emporter sur l'adversaire. Du point de vue structurel, nous pouvons voir dans le combat linguistique entre le narrateur et le lecteur fictifs, combat perpétué tout le long du roman, un reflet de toutes les autres joutes linguistiques du roman². Ce qui arrive au lecteur fictif, c'est-à-dire une attente interminable de la suite de certaines histoires, est ce qui arrive au maître, et, qui plus est, au lecteur virtuel.

En effet, ce personnage du roman que le narrateur appelle 'Lecteur' fournit au lecteur virtuel un personnage qui peut lui servir de porte-parole. Ce lecteur fictif aide à établir une certaine immédiateté dans le roman, c'est-à-dire il aide à nous donner l'impression que nous participons à la création d'un roman et non pas à un roman déjà créé. Mais en

¹. Cf. Marc Buffat, 'La Coïncidence', Communications XIX, 1972, pp.8-9.

². Cf. G.J. Brogyanyi, op.cit., p.558.

même temps il concrétise un espace diégétique qui s'intercale entre nous et le niveau raconté de Jacques et de son maître. Comme nous l'avons discuté plus haut (la partie 1.3), les interlocuteurs d'un dialogue expositif servent à donner à la fois une impression d'immédiateté et d'une certaine distanciation.

Cet espace interpolé, se trouvant entre le lecteur virtuel et l'histoire du voyage de Jacques et de son maître, devient un relais entre les deux mondes romanesque et réel. Le lecteur fictif se porte garant de l'honnêteté du narrateur, l'éprouvant à tout moment du récit. Par contre, le narrateur peut tourner vers son lecteur à chaque moment problématique du récit. Suivrons-nous Jacques ou le maître (p.32) ? Voulons-nous écouter l'histoire des amours de Jacques ou celle d'un poète (p.48) ? Paradoxalement le lecteur devient à la fois signe de la liberté du récit - le narrateur l'invoque toujours pour lui montrer (et pour nous montrer) ce qu'il aurait pu dire - et limitation de cette même liberté dont il est garant¹.

C'est que le lecteur fictif adhère strictement aux principes de l'esthétique classique. Il est contre toute invraisemblance², contre toute incongruité spatiale et tempo-

¹. Cf. B. Didier, op.cit., p.12. Nous sommes de beaucoup endetté aux idées de cet article que nous suivons de très près dans ces paragraphes.

². "Ah ! hydrophobe ! Jacques a dit hydrophobe ?" (p.335)

relle¹, contre toute malséance². Il est suppôt de la morale aristocratique conformiste³. Il condamne sans arrière-pensée Mme de la Pommeraye pour ce qu'il aurait certainement permis à un homme⁴. En d'autres termes, le lecteur fictif, en dépit de son nom générique qui devrait l'apparenter au concept général de tout lecteur virtuel, conquiert, par son conformisme et son intolérance, une persona propre⁵ à laquelle tout lecteur virtuel ne s'identifie pas nécessairement. Ce lecteur fictif est bien loin de ce que Gérard Prince a appelé "le narrataire au degré zéro"⁶ en qui tout lecteur virtuel peut se reconnaître au moins en partie de fait qu'il se place si aisément dans un moule à contours très vagues⁷. Pour le roman Jacques le fataliste, il peut bien y avoir des lecteurs réels qui ne sont pas dégoûtés de l'histoire de Bigre et qui en rient⁸.

1. "Vous entendez ! Vous n'y étiez pas, il ne s'agit pas de vous."
(p.113)

2. "Comment un homme de sens, qui a des moeurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ?" (p.292)

3. Cf. Didier, op.cit., p.10.

4. Ibid.

5. Didier, op.cit., fait un catalogue de tous les traits de caractère de ce lecteur. Il est curieux, conformiste quant à l'esthétique et quant à la morale, conservateur, aristocrate, hypocrite et gourmand de contes d'amour.

6. Op.cit., pp.179-182.

7. Cf. Didier, op.cit., pp.9-10.

8. Ibid, p.13.

En fait, nous voyons que le nom 'Lecteur' s'applique dans ce texte tantôt à un lecteur fictif qui est un personnage comme tout autre personnage du roman, tantôt au concept général de tout lecteur virtuel. Diderot peut bien exploiter l'ambiguïté de ce terme pour servir ses propres fins.

Le lecteur fictif, du fait, surtout, qu'il souscrit à la moralité aristocratique, nous mène à vouloir faire une comparaison entre lui et le maître qui appartient aussi à la noblesse. Ces deux personnages sont les narrataires les plus importants du roman. Ce qui nous frappe d'ailleurs tout de suite lors d'un rapprochement comparatif des fonctions structurales des deux acteurs est le fait que le lecteur est beaucoup moins souvent initiateur des segments narratifs. Nous avons déjà vu que le maître, lui, guide Jacques dans tous les récits qu'il a à raconter et qu'il prend même un rôle de souffleur indispensable. Le lecteur fictif, par contre, est rarement souffleur pour le narrateur et il ne joue pas le rôle aussi prépondérant dans l'énoncé du narrateur que le joue le maître dans ce que dit Jacques. Le lecteur semble être sinon plus passif, moins actif au moins. Au lieu de diriger le narrateur vers son récit favori, le lecteur fictif se laisse plutôt entraîner par toutes les histoires du narrateur. Le narrateur peut même l'accuser d'indifférence¹. Le maître menace de ne

¹."Mais Jaques et son maître ? mais les amours de Jaques ? Ah! Lecteur, la patience avec laquelle vous m'écoutez me prouve le peu d'intérêt que vous prenez à mes deux personnages(...)"(p.86)

pas écouter, mais jamais le lecteur fictif n'en fait autant.

Le narrateur semble parfois pouvoir continuer sans lecteur:

Je vous ai dit, premierement; or un premierement, c'est annoncer au moins un secondement. Secondement donc... Ecoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul... (p.87)

Il nous semble juste de dire que la présence du lecteur dans l'énoncé du narrateur se caractérise surtout par une certaine négativité plutôt que par une présence positive et active comme celle du maître. Il est vrai, pourtant, que le lecteur fictif provoque des déviations narratives dans l'énoncé du narrateur chaque fois qu'il pose une question par trop inopportune. Mais son inattention ne détient pas la même puissance sur l'énoncé du narrateur que celle du maître dans celui de Jacques. Il lui manque la présence corporelle dont jouit le maître. Une seule fois nous voyons le narrateur s'interrompre à cause de l'inattention de son lecteur:

Lecteur, vous suspendez ici votre lecture, qu'est-ce qu'il y a ? Ah, je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre. Madame Riccoboni n'aurait pas manqué de vous la montrer. Et celle que Madame de la Pommeraye dicta aux deux dévotes, je suis sûr que vous l'avez regrettée (...) On les lit avec plaisir mais elles détruisent l'illusion; (...) Je vous supplie donc de bien vous passer de ces deux lettres et de continuer votre lecture. (pp.324-325)

Le lecteur, par sa présence, peut bien participer comme partenaire plus ou moins égal au dialogue entre lui et le nar-

rateur. Il insiste pour qu'il entende l'histoire du poète de Pondichéry (p.47), il suscite par ses questions répétées l'anecdote d'Esopé (p.62), il amène le narrateur à vouloir répondre de la véracité de son récit, malgré son caractère extraordinaire, en citant l'exemple d'un homme extraordinaire mais véritable: Gousse (p.83 et sq.). Le narrateur est obligé par une promesse qu'il a faite au lecteur (p.113) de raconter l'histoire de l'homme à la livrée qui raclait de la basse (p.120 et sq.). Celui-là doit se défendre devant son allocataire dans son emploi de certains mots vulgaires (pp.254,276-278,292-294). Mais à la différence du maître qui détermine avec Jacques le contenu et la chronologie des histoires des amours du serviteur, le lecteur est très souvent laissé du côté par le narrateur. Quand ce dernier veut reprendre l'histoire des amours de Jacques, il le fait le plus souvent de sa propre initiative. C'est au lecteur de le suivre ou non. Le lecteur fictif essaie d'initier le récit des amours de Jacques à trois reprises seulement (pp.235,257,298) et toutes les trois fois on passe outre à sa demande¹. Ses demandes restent toujours de nature vague et ne vont jamais aux détails d'un récit particulier comme le fait si souvent le maître quand il veut connaître l'histoire des premières amours, par exemple. Le lecteur laisse sentir sa présence en tant qu'initiateur au

¹.Les demandes du lecteur sont souvent refusées. En témoin le passage concernant les lettres que nous venons de citer.

seul niveau diégétique du roman et n'est qu'un spectateur des niveaux métadiégétiques.

Le fait d'être beaucoup moins souvent initiateur dans le roman n'est pas le seul critère qui différencie ces deux narrataires importants. Le lecteur et le narrateur ensemble n'atteignent jamais au privilège d'avoir leur nom imprimé en marge comme pour un scénario théâtral, les énoncés du lecteur n'étant signalés que par des tirets tout au long du texte¹. Cette variation de la présentation textuelle du maître et du lecteur suggère tout de suite une différence capitale².

Nous signalons ensuite une autre divergence marquée. Le lecteur est le seul personnage principal du roman à ne jamais prendre la parole narratrice. Le maître, par contre, a beau refuser le rôle de narrateur; il finit bien par le prendre quand il le faut. Nous voyons que le narrateur est une fois narrataire d'un récit (pp.121-124) raconté par Gousse en prison. Mais le lecteur fictif, lui, ne change jamais de position dialogique. C'est un allocutaire à l'état pur qui réussit à toujours rester narrataire. Son refus de la parole narratrice pourrait se faire comprendre comme signe d'impuissance. Ses paroles sont souvent imputées et non pas citées: il reste en marge, impuissant devant la tyrannie du narrateur

¹. Cf. Didier, op.cit., p.15

². Voir infra, la partie 3.3, pp.120-121

et de sa narration¹. Les traces du lecteur dans l'énoncé du narrateur sont peu abondantes et peu saillantes. Tout ceci semble suggérer que l'émetteur du texte écrit est plus libre vis-à-vis de son destinataire que ne l'est l'émetteur du texte oral. Il y a, toutefois, un fait que nous ne devons jamais oublier. C'est que le lecteur fictif prononce le premier mot du roman et que c'est son choix qui détermine la fin du roman. Sa présence met en cadre l'ensemble de ce roman, y compris son narrateur. L'empire du lecteur fictif est sûrement moins perceptible au premier coup d'oeil que celui du maître, mais nous nous rendons parfaitement compte qu'il ne nous est pas permis de prêter trop d'attention aux apparences de ce roman trompeur. A ce compte nous pensons tout de suite à toutes les protestations émanant du narrateur à propos de sa liberté effrénée dans la composition du roman. Qu'il doive les répéter si souvent nous suggère qu'il ne nous les réitère que par une certaine compensation psychologique face au fait qu'il sait qu'il n'est pas libre devant ce lecteur qui ne cesse jamais de le scruter. C'est le lecteur, lui, qui a le premier et le dernier mot.

¹ "J'ai cru m'apercevoir encore que le mot Bigre vous déplaisait. Je voudrais bien savoir pourquoi. C'est le vrai nom de la famille de mon charron (...)" (p.276)

"Ah, je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre." (p.324) Nous avons cité du passage reproduit supra, p.68.

Sommaire

Ayant examiné la structure linguistique du dialogue et la signification de cette structure dans Jacques le fataliste, nous sommes en mesure de mieux comprendre l'importance de l'idée du mouvement de l'échange linguistique entre les interlocuteurs. Si nous disons avoir trouvé une structure dialogique dans ce roman, nous entendons par là une structure binaire qui reflète la répartition des mots du dialogue dans au moins deux camps. Afin de compenser la manque relatif d'études faites sur le rôle des allocutaires dans ce texte, nous avons surtout accentué l'importance de ce rôle. Même l'allocutaire le moins signifiant influe sur le cours ultime du dialogue. Nous avons voulu mettre en relief la vraie nature dichotomique de tout dialogue. N'inférons toutefois pas de là que ce rôle de l'allocutaire domine celui du locuteur. Constatons plutôt que tout dialogue implique une pluralité dans la vision et dans la structuration de la vision du monde.

TROISIEME CHAPITRE: LE FONCTIONNEMENT DU DIALOGUE DANS LE ROMAN

A partir de notre discussion de l'importance des rôles des différents allocutaires de Jacques le fataliste, nous voulons continuer ici notre application d'une certaine structure théorique du dialogue à la structure et au fonctionnement de ce roman. Dans la partie 2.2 concernant l'énonciation, nous avons essayé de faire valoir le fait que la langue ne devrait plus être étudiée comme si elle était un phénomène statique. Le linguiste, E. Benveniste, nous encourage depuis longtemps à la considérer plutôt comme quelque chose de vivant. Les mots d'une langue n'ont de vrai sens que s'ils se combinent les uns avec les autres et que si cette combinaison trouve un récepteur qui puisse les déchiffrer. En d'autres termes, le concept d'allocutaire n'a de sens, lui non plus, que lorsque la langue est en mouvement. De même que le sens final d'un énoncé est en dernière analyse dépendant de son destinataire, de même l'allocutaire n'existe que s'il y a une énonciation. Jusqu'ici nous avons examiné ce rôle d'allocution surtout en fonction d'une certaine idée fondée sur l'herméneutique. N'est compris dans un texte que ce que le récepteur comprend. Nous avons également vu l'allocutaire déterminer à un certain degré le dire aussi bien que le dit qui lui sont adressés. C'est surtout cette idée que l'allocutaire a son mot à dire dans la délimitation du con-

tenu que nous nous attacherons à élucider maintenant. L'allocutaire contribue à cette délimitation à condition qu'il participe à un mouvement d'interdiscursivité dans lequel il est susceptible de laisser son empreinte linguistique. Le mouvement naturel de la langue, mouvement d'interlocution, ne peut être considéré à partir de la perspective unique de l'énonciation, qui tient uniquement compte du mouvement chez le locuteur. Il faut plutôt l'étudier dans le "contexte pragmatique, le seul complet"¹, celui du dialogue naturel.

3.1 la référence linguistique

C'est que le dialogue représente pour nous et pour Diderot la forme littéraire la plus proche du langage naturel. Il représente au moins deux personnages, i.e. deux idées incarnées par ces personnages, aux prises l'une avec l'autre. Jacques, sectateur ardent de ces idées déterministes qu'il tient de son Capitaine, lutte contre les idées de son maître qui préconise la puissance de la volonté individuelle². Mais

¹. Francis Jacques, 'Les Conditions dialogiques de la référence', Etudes philosophiques XXXII, 1977, p.268.

². Paradoxalement, comme le font remarquer divers critiques, c'est Jacques le déterministe qui agit de manière plus spontanée, plus 'libre' que son maître automate, qui, lui, prêche le libre arbitre. Voir inter alia S. Lecointre et J. Le Galliot, 'Pour une lecture', p.25, Roger Laufer, 'La Structure et la signification de "Jacques le Fataliste"', Revue des Sciences humaines CXII, oct.-déc.1963, p.521 et Ernest Simon, 'Fatalism, the Hobby-horse and the Esthetics of the Novel', Diderot Studies XVI, 1973, pp.256-257.

ils ont tout de même trouvé un terrain commun dans leur discussion: la discordance de leurs positions philosophiques¹ respectives va de pair avec le fait que l'un d'entre eux aime parler tandis que l'autre aime écouter. Ce terrain commun qui s'établit à travers le roman tant dans le dialogue de Jacques et de son maître que dans celui entre le narrateur et le lecteur fictifs, c'est le texte du roman lui-même. Car tout le long du livre les narrateurs principaux ne laissent jamais de nous signaler qu'ils sont en train de nous dire quelque chose. Le dire devient le dit.

"La communication linguistique ayant souvent pour objet la réalité extra-linguistique, les locuteurs doivent pouvoir désigner les objets qui la constituent: c'est la fonction référentielle du langage (le ou les objets désignés par une expression forment son référent)"². Nous saisissons pourtant très vite que la seule réalité du roman Jacques le fataliste est le roman lui-même³. Toute référence à cette réalité devient donc une fonction métalinguistique où le texte parle de lui-même. Nous voyons où nous mène une discussion de la référence linguistique dans le roman. L'oeuvre parlant de l'écriture d'une oeuvre littéraire s'offre itérativement comme son propre

¹ Nous employons ce mot avec une certaine réserve. Voir infra, p.130, la note 1.

² Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p.317.

³ Voir infra, la partie 4.4.

exemple. Le lecteur qui fait partie de cette réalité textuelle s'immisce dans ce jeu circulaire à n'en jamais finir. La réalité est enrôlée dans une oeuvre où la réalité est elle-même contestée. Le lecteur se trouve impliqué dans un jeu de miroirs et se trouve lui-même contesté. Nous discuterons ce problème plus loin dans ce chapitre¹.

La référence linguistique est l'instance discursive où un signe (signifié et signifiant) linguistique s'attache à un objet réel présent². Le mot de référence peut toutefois prendre un sens plus large surtout dans les discussions de la philosophie du langage. Il peut ici vouloir dire la "fonction désignative" d'un nom³. Cette deuxième définition est utile dans la mesure où le référent devient, selon elle, la chose, présente ou absente, à laquelle les locuteurs pensent en parlant. C'est ce à quoi les locuteurs se réfèrent au cours de leur dialogue. Cette acception plus large du terme nous permet d'étudier plus en détail le rôle des allocutaires des dialogues de Jacques le fataliste.

Une relecture du texte nous montre que tout récit du texte est en réalité un dialogue virtuel explicité soit entre le narrateur et son lecteur, soit entre Jacques et son maître,

¹. C'est-à-dire dans la partie 3.2, pp.107-109. Nous renvoyons le lecteur à la note 2 de la page 133.

². Ducrot et Todorov, op.cit., p.133

³. Jacques, op.cit., p.268.

soit entre d'autres personnages. La structure du dialogue est une constante irréductible, présente dans tout récit du roman. Tenant compte de cette idée de la référence, au sens plus large du terme, nous comprenons aisément qu'aucun dialogue ne puisse exister si les interlocuteurs ne sont pas d'accord pour parler ou si les interlocuteurs n'ont pas de sujet en commun. La première condition ne pose aucun problème ni aux interlocuteurs diégétiques, ni aux interlocuteurs métadiégétiques. Jacques adore parler, le maître écoute toujours avec délice; nous nous souvenons que le narrateur fictif continuera à raconter même si son lecteur n'écoute pas¹. La deuxième condition est plus compliquée. C'est parce que ni Jacques ni le maître, ni le narrateur ni le lecteur ne peut déterminer tout seul ce dont les deux interlocuteurs vont parler, ce à quoi ils vont tous les deux se référer. Ce choix est effectué nécessairement par les deux partenaires ensemble: "Il faut sans doute que j'aïlle quelquefois à votre fantaisie, mais il faut que j'aïlle quelquefois à la mienne " (p.87). Ou comme l'explique F. Jacques:

Le locuteur A ne détermine pas normalement ses énoncés en tenant simplement compte de l'information qu'il cherche à communiquer ou à obtenir, mais aussi et im-

¹. "Écoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul." Cf. supra, p.68. Nous savons, toutefois, que le narrateur ne pourrait pas continuer tout seul, mais il n'en impose pas moins à son lecteur. Il ne semble pas que Jacques ait cette même influence sur son maître.

pérativement des hypothèses qu'il forme sur les croyances ou les connaissances que détient, indépendamment de lui, son partenaire (...) (O)n ne saura quelle est la signification communiquée (...) que si l'on respecte les conditions dialogiques de l'énonciation qui définissent la situation interlocutive.¹

Ce ne sont pas seulement ce que Jacques et le narrateur fictif croient être les conditions chez leur allocutaire qui déterminera le cours du dialogue, mais aussi ces conditions mêmes. Finalement, comme l'a exprimé Jean-Paul Sartre:

Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même: ce serait le pire échec; (...) si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'oeuvre comme objet ne verrait le jour (...). Il n'y a d'art que pour et par autrui.²

Cette constatation se transforme dans l'univers verbal de Jacques le fataliste peu ou prou en les phrases suivantes: "Il n'est donc pas vrai qu'on parle pour soi-même ... Il n'y a de conversation que pour et par autrui." Un locuteur qui ne traite pas son allocutaire en égal dans la constitution du référent se trouvera bientôt sans allocutaire et son message n'aura aucun poids puisqu'il restera dans le vide.

Les deux partenaires interlocutifs déterminent donc le contenu du dialogue et son cours. S'étant mis d'accord

¹. Op.cit., p.292.

². Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, (Collection Idées), 1948, pp.54-55.

qu'ils veulent parler et ayant établi un terrain commun sur lequel ils peuvent fonder leur dialogue, ils atteignent un accord dont le dialogue ultérieur subséquent est le signe audible (et ici tangible - c'est le texte!). Au début d'un dialogue les deux interlocuteurs sont deux entités séparées. C'est au cours de leur acte interdiscursif que l'espace se réduit entre ces deux actants parlants. Ils réalisent à la fin de leur communication - si elle est réussie - un terrain commun exprimé par un "nous" qui remplace le "vous" et "moi" originels¹.

"Si le malentendu n'est pas la loi de toute communication humaine, c'est que les hommes remarquent parfois leur désaccord ou bien ils parviennent à y remédier (...).(I)ls ne cessent de se mettre d'accord sur les objets de référence."²

C'est ici que les pensées philosophiques s'achoppent à des contradictions de la réalité textuelle de Jacques le fataliste. Car, en effet, il se peut bien que bon nombre de lecteurs se demandent si un des buts principaux de ce texte, contrairement à la loi générale, n'est pas justement le malentendu³. Diderot

¹. F. Jacques, op.cit., p.302, écrit qu'il est remarquable "que dans un dialogue référentiel l'effort de détermination de la référence soit identique à l'effort pour réussir la communication. Le monde du "nous" des interlocuteurs et le monde réel naissent ensemble."

². Ibid, p.291 (Mots soulignés dans le texte original).

³. Cf. P. Vernière, op.cit., p.11: "Si Diderot, dans Jacques le Fataliste, cherche par jeu à nous déconcerter, sa réussite est totale."

n'a-t-il pas eu l'intention de se moquer dans une certaine mesure de ses lecteurs trop sérieux¹ ? Lui-même nous met en garde contre son propre jeu: "Je vous le répète donc pour ce moment et pour la suite, soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jaques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai." (p.83). En vérité, Jacques le fataliste est un texte qui exige toute notre circonspection si nous ne voulons pas nous laisser prendre dans ses nombreux pièges.

Que le narrateur nous dise qu'il s'agit dans ce texte d'un jeu² entre le vrai et le faux nous met en droit de questionner le sérieux de la tentative du narrateur d'en arriver à un "nous" sincère avec son lecteur déjoué. On a suggéré que le "nous" est rare³ dans ce texte. B. Didier suggère qu'au lieu de s'incliner vers un "nous" établi par l'interlocution,

¹. Cf. A.G. Raymond, 'La Genèse de Jacques le fataliste de Diderot - quelques clefs nouvelles', Archives des lettres modernes CLXXI, 1977, p.62:

"Diderot rit sous cape à l'idée du fil qu'il donne à retordre aux futurs érudits, comme il le fera plus loin en nous donnant trois dénouements différents. Quoi qu'il en soit, il est inconcevable qu'un autre que Diderot eût pris tant de libertés avec le texte du roman. Un tel jeu nous invite à reprendre notre lecture à un autre niveau, celui du critique bafoué. Il semblerait que Diderot se moque de lui (...) en disant: "Ce n'est ici qu'une conjecture que je donne pour ce qu'elle vaut. Après quelques lignes ponctuées qui annoncent la LACUNE, on lit: 'Rien n'est plus triste dans ce monde que d'être un sot...'" Diderot aura-t-il toujours le dernier mot sur ses critiques?"

². Cf. Lecointre et Le Galliot, 'Pour une lecture', p.26.

³. B.Didier, op.cit., p.16, dit que "le "nous" intervient extrêmement rarement". Nous dirions qu'il est relativement rare.

ce texte se penche vers le "vous" et le "moi" séparés¹. Il nous semble pertinent d'examiner cette idée plus en détail.

Le "nous" n'est pas extrêmement rare. Il peut apparaître dans trois formes morphologiques principales: l'imperatif de la première personne du pluriel², sous la forme plus ou moins rhétorique de "nos voyageurs"³ ou d'un simple adjectif possessif qualifiant quelque chose en commun pour les deux interlocuteurs⁴, et finalement dans sa forme la plus simple⁵. Nous ne considérons pas les "on" et d'autres formes impersonnelles qui renvoient à un "nous" implicite. Nous nous occuperons plutôt des "nous" co-référentiels, c'est-à-dire de ces "nous" qui sont le résultat d'une référence commune de la part de deux (ou plus) interlocuteurs d'une conversation nar-

¹ Voir les pages 237 et 278 de l'édition critique du roman. Cf. Didier, op.cit., p.16.

² Au niveau diégétique, nous avons trouvé 12 exemples de cette forme (pp. 8(3 fois), 22(2 fois), 48, 83, 88(2 fois), 211, 315(2 fois)).

³ Cf. Didier, op.cit., p.16

⁴ Au niveau diégétique nous avons compté 25 exemples de l'adjectif possessif ou du pronom possessif (p. 8, 10, 11, 14, 18(2 fois), 21(2 fois), 22, 24, 61, 87, 88(3 fois), 89(2 fois), 214, 232, 254, 257, 297, 298, 354, 377), dont: "N'allez-vous pas, me direz-vous, tirer des bistouris à nos yeux, couper des chairs, faire couler du sang et nous montrer une opération chirurgicale (...)"(p.22). Il est donc à retenir que ces "nous" peuvent émaner du narrataire aussi bien que du narrateur.

⁵ Nous avons repéré 21 exemples d'un "nous" 'pur' au niveau diégétique (pp. 17, 22, 34(3 fois), 85, 87, 99, 149(3 fois), 257, 292(2 fois), 298(2 fois), 315, 375(2 fois), 377(2 fois)).

native, d'interlocuteurs qui participent d'une certaine économie distributionnelle tout le long du récit. Seront omises ces "nous" qui n'impliquent que le narrateur (aussi très abondants), ces "nous" où le narrateur s'associe aux actants de son récit, association qui exclut le narrataire¹. C'est l'étude de la distribution de ces "nous" co-référentiels à travers les récits principaux du roman que nous voulons entamer maintenant. Nous examinerons brièvement le récit de l'Abbé Hudson, le récit des amours du maître, la séquence dans l'auberge du Grand Cerf (y incorporant le récit raconté par l'Hôtesse), le reste de l'histoire des voyages de Jacques et de son maître (y compris leur passetemps en filigrane - les nombreuses histoires racontées par Jacques ou le maître) et finalement le récit au niveau diégétique, échange dialogique entre le narrateur et le lecteur fictifs.

L'histoire de l'Abbé Hudson (pp.238-254) est intéressante dans la mesure où elle est une des rares narrations dans lesquelles ne figurent ni Jacques ni son maître. Plus loin,

¹. Ces "nous" n'indiquent pas un terrain commun entre les interlocuteurs, mais désignent tout simplement des actants d'une séquence dans laquelle le narrateur figure comme 'par hasard'. Prenons un exemple tiré de l'histoire des amours du maître. Le maître raconte de ses aventures chez les usuriers: "Nous voilà sortis de chez Merval qui nous demande s'il peut compter sur nous et faire avertir sa marchande". Il est évident que Jacques, le narrataire, n'est pas compris dans ces "nous" que prononce le maître. D'autres "nous", compris au niveau métadiégétique, sont co-référentiels dans cette histoire. Nous pensons aux citations des actants qui se parlent. Voir infra, pp.83-84.

même le narrateur de cette histoire ne joue pas de rôle dans son propre récit (autre fait rare). Elle est unique par le fait qu'elle ne contient qu'un "nous" co-référentiel. L'Abbé n'est "nous" qu'avec la jeune fille qui doit le tirer d'affaire (p.245). Ce fait est significatif, car il nous montre la force indépendante de l'Abbé. Il résoud ses problèmes tout seul et n'a presque jamais besoin d'un allocutaire. De tous les héros du roman, l'Abbé est le seul qui reste seul. En outre, c'est le seul qui réussisse son projet. De tous les points de vue, il est exceptionnel.

Toutes les autres histoires racontées dans le livre subsument les interlocuteurs sous un "nous" commun. Dans l'histoire des amours du maître envisagée au niveau méta-métadiégétique l'existence du "nous" ne présuppose pas seulement un certain accord entre les divers dialogueurs, mais plus précisément un accord tacite entre tous les fripons contre le maître. Là où nous trouvons un pullulement de "nous" explicités, ce sont les passages où le maître est en train de se faire avoir par les usuriers (pp.301-305), par la famille d'Agathe (p.320) ou par le Chevalier de St Ouin (pp.331-332). Le "nous" devient ici signe de la duperie du maître.

De même, dans l'histoire de Mme de la Pommeraye, nous trouvons une surabondance de "nous" entre les interlocuteurs quand le Marquis est en train d'être berné. Au début de la séquence (pp.146-148), il se trompe lui-même dans sa mauvaise foi en essayant de se convaincre qu'il est justifié dans son

inconstance envers son amante. Plus loin, c'est une pléthore remarquable (pp.175-177) qui indique le processus subtil par lequel le piège de Mme de la Pommeraye est tendu. Subtilement, par un jeu linguistique, elle fait participer le Marquis à la création de son propre piège, par le fait qu'il se comprend dans le même "nous". C'est un double jeu linguistique qui complète celui que nous avons discuté plus haut¹.

Dans cette séquence, le dialogue encadrant expositoire auquel participent Jacques, son maître et l'Hôtesse nous fournit de nombreux échantillons de ce "nous" qui reflète cette entente interlocutive. Nous trouvons force exemples de "notre hôtesse" et d'autres formes du "nous" tout le long de cette séquence². C'est que l'histoire racontée par l'Hôtesse est une expérience active à laquelle participent continuellement ses deux allocutaires. Le talent narrateur les implique dans un jeu à l'intérieur duquel Mme de la Pommeraye essaie de tromper son trompeur pour être trompée elle-même. En participant activement à la narration, Jacques et son maître participent aussi indirectement au piège tendu dans le récit de l'Hôtesse.

Deux détails concernant l'emploi du pronom "nous" dans cette séquence s'avèrent révélateurs pour notre but. Première-

¹ C'est-à-dire supra, p.44, la note 2.

² En tout, une trentaine d'exemples (pp. 120, 157(2 fois), 158, 159 (2 fois), 160(4 fois), 161, 162(2 fois), 164, 165, 167, 170(2 fois), 171, 173, 175, 178(3 fois), 188, 189, 192, 193, 194, 208, 209(2 fois), 225, 226 (2 fois)).

ment, que la présence du "nous" suppose une intelligence entre les locuteurs qui le prononcent, devient clair lorsque cette union se dissout:

JAQUES.- A Mademoiselle d'Aisnon à cause de son supplice.

L'HOTESSE.- Allons.

JAQUES.- Notre hôtesse, aimez vous votre mari ?

L'HOTESSE.- Pas autrement.

JAQUES.- Vous êtes donc à plaindre, car il me semble d'une belle santé.

L'HOTESSE.- Tout ce qui reluit n'est pas or.

JAQUES.- A la belle santé de notre hôte.

L'HOTESSE.- Buvez tout seul. (p.165. Nous soulignons.)

L'Hôtesse n'étant plus d'accord pour porter le toast proposé par Jacques, change de "nous" à "vous".

Deuxièmement il est intéressant d'examiner deux variantes par rapport à d'autres manuscrits. Quand Mme de la Pommeraye établit les règles de conduite que doivent suivre à la lettre Mme et Mlle d'Aisnon, elle stipule: "Vous n'aurez chez vous que des livres de dévotion parcequ'il ne faut rien autour de vous qui puisse nous ("nous" au lieu de "vous" dans d'autres manuscrits) trahir." (p.167). Cette variante connote la complicité secrète par laquelle Mme de la Pommeraye s'immisce dans la préparation du piège. Ce n'est pas seulement les d'Aisnon qu'il ne faut pas qu'on découvre, mais c'est tout le jeu qu'elle mène. Une deuxième variante dans cette séquence montre l'effet contraire. Mme de la Pommeraye a organisé un rendez-vous 'fortuit' avec "les deux dévotes". Il ne faut absolument pas que le Marquis comprenne qu'il existe entre Mme de la Pommeraye et les d'Aisnon un "nous" de

complicité: "Asseyons-nous, nous causerons. Voilà Monsieur le Marquis des Arcis, c'est mon ami et sa présence ne vous ("vous" au lieu de "nous")¹ gênera pas." (p.174). Comme nous le savons, les machinations de Mme de la Pommeraye sont presque parfaites, perfectionnées jusqu'aux petits détails linguistiques. Ce n'est pas de sa faute si elles ne réussissent pas comme le font si brillamment les plans de l'Abbé Hudson. Diderot veut-il nous dire que les projets à réussir sont ceux pour lesquels nous n'avons que nous-mêmes pour agents ? Il ne le semblerait pas, puisque tout le livre montre, par contre, des projets qui s'établissent par le truchement de couples en dialogue. Les récits-annexes de l'Abbé et de Mme de la Pommeraye font comprendre que quelque prévisibles nous puissions croire les choses, elles suivent leurs propres règles et non celles que nous, les hommes, établissons pour elles. Comme le dirait Jacques, c'est le hasard qui est écrit là-haut qui gouverne l'univers.

C'est justement en étudiant la distribution du "nous" co-référentiel des deux interlocuteurs des niveaux diégétique et métadiégétique que des résultats plus pertinents pour l'interprétation globale du texte se dégagent. Dans notre deuxième chapitre il a déjà été postulé qu'il y a une différence entre ces deux couples d'interlocuteurs. Un examen soigneux du couple

¹. Nous nous figurons le Marquis qui s'approche des dames et Mme de la Pommeraye qui change du "nous" au "vous" au fur et à mesure qu'il s'approche.

narrateur-lecteur nous a montré un lecteur-allocutaire dont la présence était beaucoup plus subtile, et parfois moins évidente que celle de l'allocutaire métadiégétique, le maître. C'est que le maître est explicitement l'initiateur des segments narratifs beaucoup plus souvent que ne l'est son homologue diégétique. Une étude de la distribution du "nous" dans ces deux niveaux¹ corrobore les conclusions de cette enquête. Au niveau diégétique il y a une primauté du "vous"² sur le "nous", mais une tendance vers la fin du roman à rétablir le "nous" de bonne volonté qui existait au début du texte entre le lecteur et le narrateur. Ce fait suggère donc une tentative fusionnaire de ces deux interlocuteurs dans un texte d'un terrain commun qu'ils veulent établir. Cette fusion est possible dans la mesure où l'allocutaire se fait moins sentir. La personnalité du lecteur n'est que peu discernable. Celui du narrateur reste très vague. Le flou de leurs personnalités permet plus facilement une assimilation des deux dans un seul "nous". Au niveau métadiégétique, par contre, se manifestent deux entités individualisées en Jacques et en son maître. Le "nous" de ces deux interlocuteurs devient de plus en plus rare au fur et à mesure que le texte progresse. Jacques et son maître restent deux individus

¹. Voir les tableaux de la page 88.

². Occurrence fréquente du vocatif et de l'impératif. Cf. Lecointre et Le Galliot, 'Appareil formel', pp.227-228. Il est ici question d'une "accentuation délibérée de la relation au destinataire".

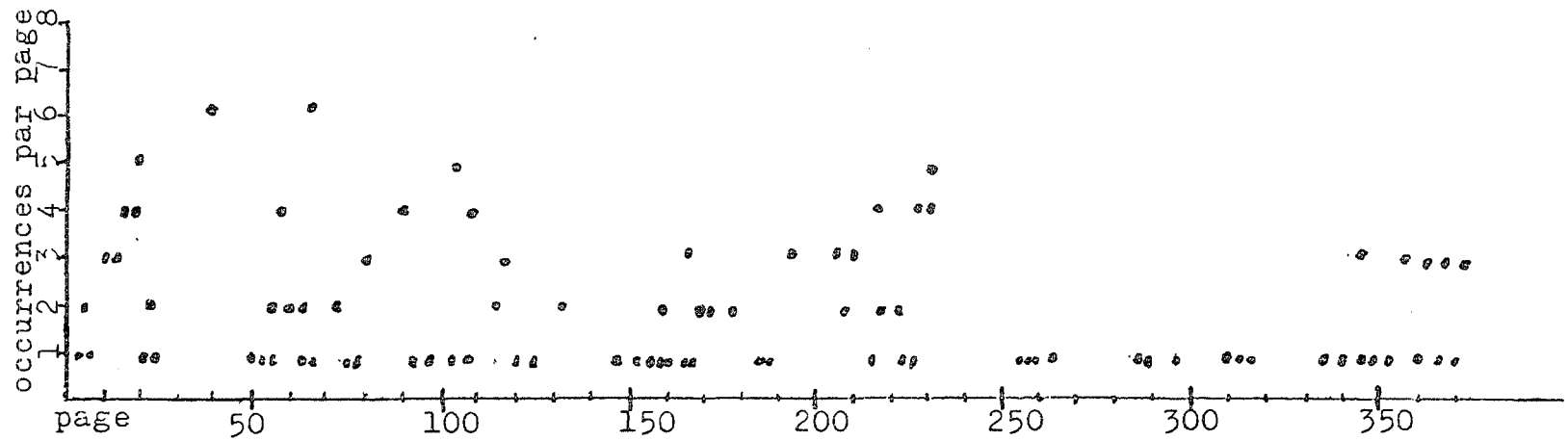


FIGURE 1: les apparitions du "nous" co-référentiel au niveau métadiégétique
du voyage de Jacques et de son maître

∞
∞

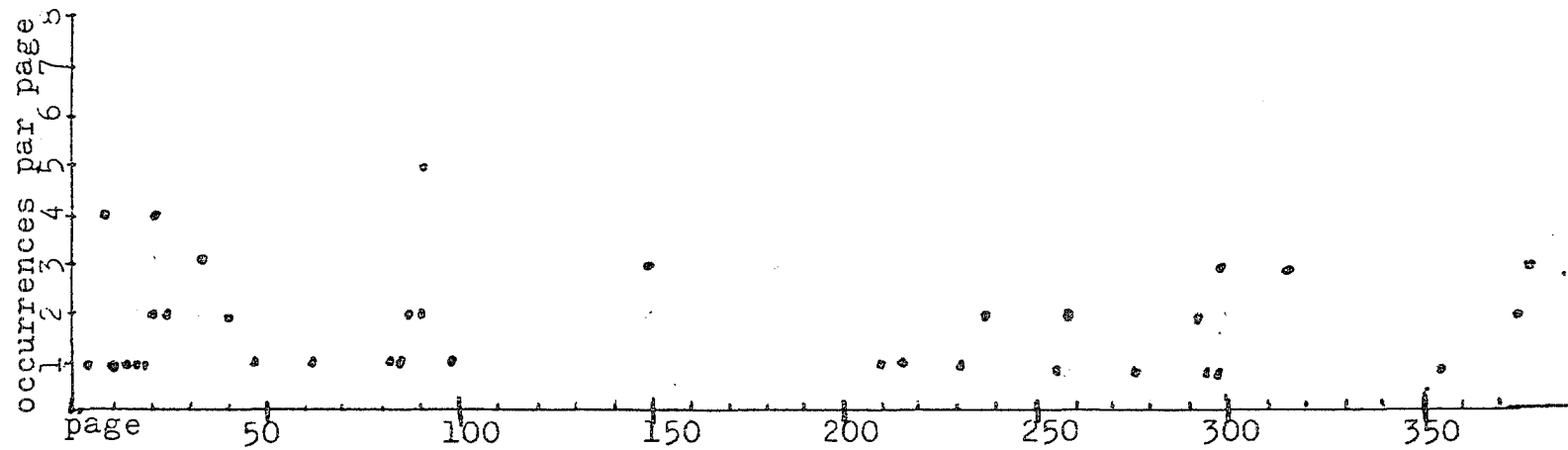


FIGURE 2: les apparitions du "nous" co-référentiel au niveau diégétique

distincts. Le texte qu'ils voulaient établir ensemble, c'est-à-dire l'histoire des amours de Jacques, ne se matérialise jamais. En effet, à travers une étude du "nous" co-référentiel, nous voyons deux tendances opposées. Au niveau diégétique nous avons affaire à deux interlocuteurs qui aspirent à l'établissement d'un texte commun qui s'efface devant leurs yeux au niveau métadiégétique¹.

On se demande à juste titre pourquoi le dialogue de Jacques le fataliste ne touche pas à cet accord commun que cherchent au moins le lecteur et le narrateurs fictifs. Il est vrai que la présence d'un seul "nous" dénote déjà un certain rapprochement des deux pôles linguistiques, mais son manque relatif nous suggère que ce rapprochement est rien moins que loin d'être total et définitif. Nous ne pouvons toutefois pas nier qu'au moins une certaine réduction de l'écart se produise dans la matière dialogique du texte. La réconciliation de deux positions opposées est le fondement même du principe dialectique, principe sous-jacent, au moins en partie, du dialogue chez Diderot. Nous trouvons le même phénomène conjonctif dans d'autres écrits dialogiques de Diderot. Dans Jacques le fataliste c'est le "vous" et le "moi" qui s'opposent essentiellement dans tous les dialogues. Dans le Neveu de Rameau, par exemple, c'est le "lui" et le "moi" qui se rap-

¹. Chez Jacques et le maître nous découvrirons un tout autre jeu autour des pronoms. Voir infra, la partie 4.2, pp.139-140.

prochent, sinon s'unissent. Diderot réalise cette réunion non seulement par le fait que lui-même se trouve lié à certains moments aux positions philosophiques des deux côtés, mais aussi par un procédé littéraire où il met la citation d'un personnage dans un paragraphe quand le nom en tête de ce paragraphe est celui de l'autre interlocuteur, comme si les paroles de l'un appartenaient à l'autre¹.

Notre système linguistique qui ne nous offre que le "tu" (ou le "vous", au besoin) et le "je", signes vides que chaque interlocuteur remplira à son tour de sa propre personne, fournit un autre facteur de rapprochement des deux interlocuteurs. Tous les deux s'appelleront à un moment donné "je" et s'adresseront à leur partenaire comme "tu" ou "vous". Cette similitude nominale tend à se simplifier en un seul pronom commun: "nous".

Quand il arrive, comme dans le cas de Jacques le fataliste, que ce "nous" ne se retranche jamais de façon indélébile dans la substance dialogique, cette séparation des deux interlocuteurs, maintenue contrairement à la nature du dialogue, souligne une certaine thématique au sein du dialogue littéraire. F. Jacques nous explique:

¹. Par exemple, aux pages 32-33 de l'édition critique du Neveu de Rameau de Jean Fabre (Droz, Genève, 1950), nous trouvons les paroles du "moi" à l'intérieur d'un long discours du "lui".

3.1.1 les déictiques

Après l'établissement du "nous" co-référentiel, c'est-à-dire après s'être mis d'accord sur ce dont on parle, les interlocuteurs du dialogue savent à quoi les signes vides du langage se renvoient. Par signes vides, nous voulons dire tous les mots qui désignent l'énonciation, qui n'ont de sens que par rapport à l'acte de l'énonciation¹. "Je", par exemple, n'a de sens que si on sait qui parle. On a donné le nom de déictiques à ces termes qui, rien que pour prendre un sens, doivent se référer à quelque chose d'extérieur, à la langue elle-même: soit à la personne qui parle ou à qui on parle, au lieu et au moment où l'on parle.

Dans le contexte du lieu où l'on parle, nous voyons que la langue dans une fonction déictique peut désigner la réalité qui constitue le cadre de l'acte de l'énonciation. Pour le matérialiste - tel Diderot - la réalité qui nous entoure se définit essentiellement à partir du principe du mouvement. L'idée du mouvement envahit à un tel degré l'esprit de Diderot que la fonction déictique de son langage romanesque devient une désignation du mouvement du monde. La preuve en est l'emploi fréquent des constructions fondées sur la combinaison du mot désignatif "voilà" (ou à la rigueur "voici") avec une construction participiale². La qualité suggestive

¹. Voir supra, pp.36-37.

². Voir à ce propos R. Nicklaus, 'Tableaux mouvants as a Technical Innovation in Diderot's Experimental Novel Jacques le

a un avantage très net pour l'esthétique de Diderot. Cette construction lui permet d'inspirer à son lecteur le tableau de mouvement sans jamais pour autant l'obliger à faire une description détaillée de l'action en question. C'est qu'une description d'un mouvement interrompt un mouvement beaucoup plus important aux yeux de l'artiste, Diderot, c'est-à-dire le mouvement du récit. Ce roman contient d'ailleurs très peu de descriptions, mais plutôt une suite d'esquisses d'actions. Jacques se rapproche des idées de Diderot quand il déclare que sa haine des descriptions remonte au fait que les portraits descriptifs "ressemblent si peu, que si par hasard on vient à rencontrer les originaux, on ne les reconnaît pas" (p.342). Jacques préfère les "faits", les propos tels qu'ils sont, et non pas tels que les interprète le contemplateur. Un exemple de cette construction participiale avec "voilà", qui fait une esquisse d'un tableau animé, serait le passage suivant tiré de l'histoire de Gousse se démenant pour faire un procès contre lui-même:

(...) il a deux Procureurs. Le voilà courant de l'un chez l'autre, se poursuivant (...) avec toute la vivacité possible, s'attaquant bien, se défendant mal; le voilà condamné à payer sous les peines portées par la loi, le voilà s'emparant en idée de tout ce qu'il pouvait y avoir dans sa maison, mais il n'en fut pas toutàfait ainsi. Il avait à faire à une coquine (...)
(p.113)

Cette manière diagrammatique de Jacques le fataliste de suggérer et d'éviter l'élaboration détaillée des actions s'oppose à la manière plus traditionnelle de la description romanesque, c'est-à-dire la description iconique. Mais la description diagrammatique s'apparente au flou du cadre dans lequel se déroule le voyage de Jacques et de son maître. Le lecteur n'apprend jamais où ils vont. Dans le roman ce manque de précisions géographiques est d'autant plus ironique que le narrateur nous invite à aller demander à Jacques la suite de ses amours après s'être refusé à plusieurs reprises à nous dire où trouver Jacques. Les lieux du roman ne sont guère abstraits¹, mais ils n'atteignent presque jamais à une spécificité. La géographie s'approche d'un degré zéro du cadre. A part certaines délimitations, le voyage semble presque pouvoir se retrouver n'importe où et partout².

L'existence de certains signes vides que monopolise la fonction déictique du langage se manifeste assez souvent au cours des récits de Jacques le fataliste. Un signe vide peut renvoyer à un choix paradigmatique de référents dépendant de la situation de l'énoncé. D'où les quiproquos qui pullulent dans le roman. Le pronom et l'adjectif démonstratifs, en plus d'une fonction désignative pour distinguer un objet parmi

¹ Cf Jacques le Fataliste et son Maître, pp.384-385, la note 15.

² Le narrataire au degré zéro dans son flou peut se placer dans tout moule caractérisant. Le cadre au degré zéro peut donc être virtuellement n'importe où.

d'autres, s'emparant d'une valeur péjorative dans ce texte. Ils servent aussi à indiquer le discours indirect d'un personnage¹. Finalement c'est l'emploi subtil des déictiques qui nous rappelle la source de la narration. Quand, par exemple, l'histoire du racleur de la basse est racontée (pp.121-124) le lecteur distrait pourrait facilement oublier que ce n'est pas le narrateur qui raconte ici. C'est vers la fin de cette séquence, lorsque le narrateur de cette histoire dit: "Il fallut obéir, on le conduisit ici" (p.124) qu'il devient clair que c'est Gousse qui raconte et que c'est le narrateur fictif qui est le narrataire². Le "ici" est la prison dans laquelle se trouve Gousse, à moins que le lecteur ne se trouve avec le narrateur fictif dans cette prison et que tout le roman s'y raconte. Ce "ici" doit émaner du prisonnier Gousse.

L'exploitation très habile de la part de Diderot de la fonction déictique, surtout par le truchement du sème "voilà", constitue un des traits stylistiques les plus saillants de ce roman. Nous allons procéder à un examen d'autres mots désignatifs qui embrayent non pas les références au lieu, au

¹. L'Hôtesse parlant pour elle-même emploie la forme "nos deux dévotes" pour faire allusion aux d'Aisnon, mais avec une paraphrase du Marquis, elles deviennent assez curieusement "ces deux femmes" (p.175), et la présence de Jacques et de son maître, participant de l'adjectif "nos", disparaît subitement de la bouche de l'Hôtesse. Pour paraphraser Mme de la Pommeraye, l'Hôtesse les appelle "les deux dévotes"(p.176).

². Voir supra, p.43, la partie 2.3.1.iii)

temps, ou au sujet de l'énonciation, mais plutôt les références au degré d'adhésion du sujet parlant à son énoncé. Ces sèmes "évaluatifs ou émotifs"¹ sont désignés du nom de modalisateurs². Parmi les modalisateurs les plus communs se classent les mots tels que "peut-être", "sans doute", "certainement" et "je crois". Ils ne servent au fond qu'à défendre le locuteur face à la compétence plus ou moins considérable de la constatation 'au cas où'. Ils ménagent une porte de sortie. Ils peuvent, de plus, indiquer une attitude ou un jugement implicite du locuteur comme nous le montrera le passage suivant. Le Chevalier de St Ouin est en train de monter toutes les machinations usurières contre son "ami intime", le maître. Le Brun, un des fripons, fait semblant devant le maître de ne pas vouloir aller chez un autre acolyte, Fourgeot, qui les mènera chez Merval, encore un autre usurier intrigant. En parlant devant le maître Le Brun s'écrie:

Moi ! j'ai juré que cet abominable Merval ne travaillerait jamais ni pour moi ni pour mes amis. Il faudra que vous répondiez pour Monsieur qui peut-être, qui est sans doute un honnête homme, que je réponde pour vous à Fourgeot, et que Fourgeot réponde pour moi à Merval..." (pp.301-302. Nous soulignons.)

Grâce aux modalisateurs, Le Brun réussit à insinuer que le maître

¹. Ducrot et Todorov, op.cit., p.406.

². Voir supra, pp.36-38.

n'est pas plus honnête que ces gens auxquels il a affaire. Le Brun ne croit pas que le maître, qu'il ne connaît pas, soit plus honnête qu'il ne l'est lui-même. Les modalisateurs rappellent inutilement au maître qu'il ne devrait pas se fier à ces usuriers plus qu'ils ne se fient à lui. Ils ne sont 'peut-être' pas trop honnêtes.

Ce passage est intéressant également dans la mesure où il comprend un des rares "sans doute" du roman. Et avec cela, ce "sans doute" dans la bouche de Le Brun veut dire autre chose que le sème pris au sens pur. Le seul autre exemple d'un "sans doute" que nous ayons pu trouver dans le roman se trouve dans un passage de l'histoire de Mme de la Pommeraye. Il prend une valeur plutôt ironique dans la bouche de l'héroïne: il est signe d'une fatalité inéluctable qui est aux aguets du Marquis, fou de Mlle d'Aisnon, la petite dévote:

LE MARQUIS.- Faut-il vous l'avouer franchement ? il faut que j'aie cette fille-là, ou que j'en périsse.
MAD^e DE LA POMMERAYE.- Vous l'aurez sans doute, mais il faut savoir comme quoi. (p.190)

En effet, dans Jacques le fataliste, les modalisateurs prennent assez souvent une valeur proleptique¹. Ce fait devient particulièrement évident quand nous nous mettons à examiner la fonction des autres modalisateurs dans la signification globale

¹. Au sens que G. Genette accorde à ce mot dans Figures III, pp. 105-106.

du texte. Dire "sans doute" ou "cela se peut" ou d'autres formes modalisantes équivaut assez souvent à la divination ou à une mise en abyme du roman¹.

Le modalisateur le plus commun du livre est le mot "peut-être"². Ce mot indique parfois une simple conjecture divinatoire, mais le plus souvent il est signe de la potentialité inépuisable du récit³. Le plus souvent il laisse subodorer les suites possibles d'une séquence narrative sans jamais pour autant forcer le narrateur à préciser laquelle des suites est à

¹. Lisons les deux exemples suivants d'un "peut-être" proleptique:
 "LE MAITRE.- Le Chevalier m'en demandait des nouvelles et avait l'air de s'en impatienter.
 JACQUES.- Et il s'en impatientait peut-être très réellement."
 (p.325)

C'est-à-dire que Jacques prévoit le fait que le Chevalier et Agathe vont tromper son maître. Notre deuxième exemple suit directement un des épisodes des fourches patibulaires. Jacques, inquiet, cherche une explication consolatrice:

"JACQUES.- Mais, Monsieur, ce ne sera peut-être pas pour mon compte, mais pour le compte d'un autre que je serai pendu (Lisons: emprisonné !).

LE MAITRE.- Cela se peut."(p.76)

². Nous avons trouvé plus de 85 occurrences de ce sème. Par contre, nous avons repéré seulement un "certainement" et deux "sans doute", modalisateurs qui indiquent l'absolu péremptoire du choix paradigmatique du locuteur. Le modalisateur "je crois", qui implique un certain souci de la part du locuteur quant à la véracité de son énoncé, n'apparaît que sept fois dans le roman, un autre, "apparemment", cinq fois.

³. Dans ce contexte, nous signalons la présence de douze "Cela se peut" ou "Cela se pourrait" dans le texte, qui, puisqu'ils sont des phrases complètes qui commentent l'énoncé d'un autre, ne constituent pas de modalisateurs proprement dits. Ils indiquent, toutefois, le même phénomène d'un refus du texte de choisir définitivement.

retenir aux dépens des autres¹. La présence d'un "peut-être" n'implique donc pas uniquement une incertitude narrative, elle suggère plutôt un refus de se délimiter, de se restreindre au minimum². Le récit n'épuise jamais le potentiel qu'il détenait dès son ouverture. Le récit qui nous a été proposé dès le début du roman, celui des amours de Jacques, n'est jamais révélé. Le refus du récit de se cantonner équivaut à un désir de s'enrichir sans s'appauvrir. Le refus de la consommation habituelle de la potentialité du récit par les ressources du récit, par son propre déroulement, revient à une contestation du texte par son propre texte.

En plus d'indiquer la potentialité du récit, le "peut-être" pléthorique suggère le rôle que le lecteur virtuel doit jouer dans la compréhension du texte. Pour que le texte puisse se définir, il lui faut quelqu'un pour exploiter ses ressources naturelles. Il faut que cet acte de lecture constitue le sens final du texte autant que l'acte de l'écriture, qui ne crée

¹. Ces "peut-être" s'apparentent aux passages où le narrateur fictif cite une multiplicité de versions possibles:

"Nos deux voyageurs qui s'étaient couchés tard et la tête un peu chaude de vin, dormirent la grasse matinée, Jaques à terre ou sur des chaises, selon la version que vous aurez préférée (...)" (pp.214-215)

"Jaques en la regardant avec des yeux dont le vin de Champagne avait augmenté la vivacité naturelle, lui dit ou à son maître (...)" (pp.158-159).

². Fait qui va de pair avec le flou de certains caractères et le flou du cadre géographique.

l'oeuvre qu'à moitié¹. Si ce texte reste sans fin, c'est parce qu'il refuse de se priver de sa propre virtualité.

3.1.2 les verbes performatifs

Même après la lecture, Jacques le fataliste reste un texte ouvert: il n'a pas de fin proprement dite. Les trois dénouements proposés par l'éditeur sont "peut-être" des plagiats. Mais le texte n'en appelle pas moins son lecteur à participer à la (re)création du texte. Cet acte de la composition est tellement vital à la progression du texte que, pour survivre, le roman se nourrit de sa propre composition pour se donner de quoi dire. Chaque "il ne tiendrait qu'à moi" est une référence au processus d'écriture qui se déroule devant nos yeux. Nous avons souvent l'impression non seulement d'observer Jacques et son maître mais aussi de les accompagner avec le narrateur fictif². Et chaque fois qu'il refuse d'avoir recours aux techniques "romanesques", il ne les fait pas moins sen-

¹.Le passage suivant cité de Sartre, op.cit., p.56, est très pertinent pour ce que nous voulons expliquer ici:

Rien n'est fait si le lecteur ne se met d'emblée et presque sans guide à la hauteur de ce silence. S'il ne l'invente, en somme, et s'il n'y place et fait tenir ensuite les mots et les phrases qu'il réveille. Et si l'on me dit qu'il conviendrait plutôt d'appeler cette opération une réinvention ou une découverte, je répondrai que d'abord une pareille réinvention serait un acte aussi neuf et aussi original que l'invention première. (Nous soulignons.)

².Cf. Hristo Todorov, op.cit., p.34

tir¹. La référence que fait le texte à sa propre composition devient donc un acte négatif. Paradoxalement, le texte nous dit ce qu'il ne dit pas: "Je vous fais grâce de toutes ces choses que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société." (p.21).

Nous venons de voir que la prépondérance du sème "voilà" en liaison avec un participe verbal était un trait stylistique qui permet au texte de se saturer de références aux actions. L'esquisse domine le texte. Les dialogues sont pleins de pantomimes² et même d'indications scéniques entre parenthèses comme s'il s'agissait de didascalies théâtrales:

LE MAITRE.- (En frappant sur sa tabatiere et regardant à sa montre l'heure qu'il est.) Voilà une terrible tête de femme ! Dieu m'en garde d'en rencontrer une pareille ! (p.169)

Les impératifs et vocatifs³ qui abondent au niveau diégétique suggèrent constamment la présence du narrateur et du lecteur fictifs sans jamais obliger le texte à les décrire: ces derniers restent non sans présence mais sans corps⁴.

En outre, le dialogue de Diderot a la capacité de faire

¹. Cf. Robert Mauzi, 'La parodie romanesque dans "Jacques le fataliste"', Diderot Studies VI, 1964, p.103.

². Cf. H. Todorov, op.cit., p.35

³. Cf. ibid, et supra, p.87, la note 2.

⁴. Cf. Didier, op.cit., p.12 et Lecointre et Le Galliot, 'L'Appareil formel', pp.225-226.

directement allusion à l'action des personnages: il peut y faire référence de façon implicite ou indirecte en se renvoyant au contexte du récit: "Allons, asseyons-nous, nous avons besoin de repos." (p.372). Encore une fois Diderot esquisse un acte sans le décrire. Ce "discours référentiel" ou "la narration oblique"¹ "présente un avantage qui importe beaucoup à Diderot: étant oblique elle ne déforme pas les faits"².

Mais de toutes les références aux actes que comporte

¹. H. Todorov, op.cit., p.35

². Ibid, p.36. Nous nous sentons obligé, pour clarifier cette idée de discours référentiel, de reproduire la citation du texte de Jacques le fataliste faite par H. Todorov et son commentaire subséquent dans cet article aux pages 35-36:

(Le chirurgien à Jacques) „-Votre bras ... bon, bon, le pouls n'est pas mauvais, il n'y a presque plus de fièvre. Il faut voir à ce genou...Allons, commère, dit-il à l'hôtesse(...), aidez-nous. (...) Prenez cette jambe, la bonne, je me charge de l'autre. Doucement, doucement... droite,...à droite, vous dis-je, et nous voilà...(...) Commère, lâchez la jambe, prenez l'oreiller dessus... Trop près...Un peu plus loin...L'ami, donnez moi la main, serrez-moi ferme. Commère, passez dans la ruelle, et tenez-le par-dessus le bras...A merveille...Compère, ne reste-t-il rien dans la bouteille ?..."(p.523) [de Diderot, Œuvres romanesques, Editions Garnier Frères, Paris, 1962; pp. 43-44 de notre édition]

Sous les propos du chirurgien se trouve un récit „oblique": le récit des préparatifs pour l'intervention chirurgicale subie par Jacques. Ce récit sous-jacent au discours direct est, à peu près le suivant: „Le chirurgien prend le poignet de Jacques, tâte son pouls, constate que la fièvre a baissé et décide de se mettre au travail. Il appelle l'hôtesse pour l'aider; ils prennent Jacques par les jambes, le tiennent avec précaution et le mettent en travers du lit. Puis l'hôtesse lâchent la jambe qu'elle tient, approche une chaise, etc."

le texte de Jacques le fataliste, nous avons surtout affaire à celles qui se renvoient par négation à l'acte de la composition de ce roman. On pourrait peut-être vouloir voir dans ce fait un trait annonciateur du roman moderne qui, lui aussi, a une prédilection de parler de sa propre composition. Mais Jacques le fataliste reste distinct d'eux en même temps. Il est différent des romans modernes qui traitent de leur propre écriture dans la mesure où son héros n'est pas l'écrivain. Et le fait que ce texte soit la concrétisation d'une négativité est corroboré par le manque de verbes performatifs, "c'est-à-dire ceux qui à la première personne du singulier présent effectuent de par eux-mêmes l'action qu'ils désignent, par exemple je promets..., je jure..., etc."¹. Celui qui voudrait voir en Jacques le fataliste un acte positif sous-tendu par la présence de ces verbes² aura du mal à en trouver. Nous ne

¹. Ducrot et T. Todorov, op.cit., p.406.

². C'était d'ailleurs notre intention. Nous tenons cependant à signaler le passage suivant qui veint juste après l'oraison funèbre du maître:

Dites-moi s'il était possible de s'y prendre mieux pour vous consoler ? Vous pleuriez ? si je vous avais entretenu de l'objet de votre douleur, qu'en serait-il arrivé ? Que vous eussiez pleuré bien davantage et que j'aurais achevé de vous désoler. Je vous ai donné le change et par le ridicule de mon oraison funèbre et par la petite querelle qui s'en est suivie. A présent convenez que la pensée de votre Capitaine est aussi loin de vous que le char funèbre qui le mène à son dernier domicile. Partant je pense que vous pouvez reprendre l'histoire de vos amours, (p.66)

Nous avons affaire ici à un passage performatif à la négative. Comme cela se fait si souvent dans le texte, un locuteur nous

pouvons interpréter ce manque que d'une façon. Ce texte ne s'écrit pas. Il doit nécessairement et explicitement demander à son auteur et à son lecteur virtuel de l'écrire. Aussi participons-nous à l'écriture d'un texte qui est paradoxalement ce qu'il n'est pas.

3.2 les temps verbaux

L'acte de la composition est encore plus perceptible par l'exploitation habile des temps verbaux de la part de Diderot. Cet acte est rendu d'autant plus présent que les récits tendent à se glisser constamment dans le présent. Les critiques littéraires se sont vite aperçus du brouillage des niveaux diégétiques effectué par un présent omniprésent. Compte tenu du fait que le présent historique et le présent emploient les mêmes formes grammaticales, ce brouillage n'en est que plus accentué. Le narrateur fictif raconte pendant que les personnages dorment (p.120); l'arrivée de certains personnages interrompt la suite d'un récit qu'on était en train de raconter (p.157).

Une séquence, une fois ~~entamée~~ au passé, a plusieurs moyens de se transformer en un présent apparent. L'un des procédés les plus communs, nous le connaissons, est ce trait

déclare ce qu'il est en train de ne pas faire. Il fait oublier à Jacques sa douleur tout en lui rappelant ce qu'il lui fait oublier. Pour comble de ridicule, sa méthode marche. On n'arrête pas de tomber dans les pièges de ce texte bien qu'on soit toujours averti du danger de ces mêmes pièges.

stylistique, qui atteint à une ubiquité textuelle, d'employer un participe verbal introduit par l'insertion d'un "voilà" démonstratif¹. Cette construction n'a pas de temps verbal proprement dit; elle tend plutôt à accentuer l'idée d'action qu'elle veut montrer, et chemin faisant semble rendre le récit plus vivant aux yeux du lecteur. Le fait que presque tout passage narratif finit en dialogue cité nous fournit l'explication la plus sûre de la raison pour laquelle le lecteur de Jacques le fataliste a l'impression de participer au récit au lieu d'en être tout simplement l'observateur passif qui le subit. Il y a, donc, non seulement une tendance marquée des passages narratifs à entrer subrepticement dans le présent grammatical, mais aussi celle de se fondre dans le dialogue. Le style dialogué de Diderot élimine la plus grande partie du discours attributif, qui sert à nous rappeler le contexte passé dans lequel le dialogue se situe. Plus loin, dans ces passages plus rares où le discours attributif est préservé, Diderot tend à employer presque exclusivement le verbe "dire". Or, le roman de Diderot n'étant en vérité qu'un dialogue prolongé, le verbe "dire" apparaît mille fois, mais les formes du passé défini et du présent en sont identiques. Est-ce vraiment par hasard que Diderot emploie si souvent ce verbe au lieu d'avoir recours plus souvent à d'autres verbes attributifs ? Ces passages

¹. Pour un exemple, voir supra, p.93.

narratifs où justement les seules formes verbales pour indiquer la temporalité du discours sont des participes ou le verbe "dire" vont naturellement se comprendre dans la temporalité dominante du présent du dialogue qui les entoure.

D'habitude, le locuteur choisit un temps verbal pour pouvoir situer son énoncé par rapport à sa propre temporalité, c'est-à-dire à celle de l'énonciation. Un énoncé émis au passé correspond donc à une antériorité de la temporalité de l'énoncé vis-à-vis de celle de l'énonciation. Quand le destinataire d'un message linguistique encode son énoncé au futur, il veut indiquer que les actions de son énoncé possèdent une temporalité postérieure à celle de l'acte de l'énonciation. Nous voyons, donc, que l'embrouillement des niveaux diégétiques dans une seule temporalité présente a pour effet de réduire autant que possible l'écart entre le référent temporel et la temporalité de l'énonciation. Le récit qui veut donner l'impression que son déroulement se passe au moment actuel veut en effet dire qu'il se passe en même temps qu'il s'énonce.

La vérification de certaines variantes textuelles est aussi révélatrice pour ce qui concerne notre enquête. Le manuscrit de Leningrad, base de l'édition que nous employons et peut-être le dernier fait de la vie de Diderot¹, contient plus de verbes au présent que tous les autres manuscrits, abstrac-

¹. Jaques le Fataliste et son Maître, "Introduction", p.XIII.

tion faite de la copie extrêmement fautive du fonds Vandeuil. Ce manuscrit de Leningrad, ayant été corrigé de la main de Diderot, fait preuve d'une tendance de la narration de Diderot à se pencher de plus en plus vers le récit au présent dans son Jacques le fataliste.

Nous pouvons donc constater que le texte de Jacques le fataliste veut réduire la distance temporelle séparant l'énoncé et l'énonciation. Il existe encore l'écart entre la temporalité du récit et celle de sa réception, c'est-à-dire la lecture faite par le lecteur virtuel. Nous avons vu que le narrateur tend toutefois à s'immiscer dans la temporalité des récits métadiégétiques, en témoin les deux passages suivants:

Le lendemain Jaques se leva de grand matin, mit la tête à la fenêtre pour voir quel temps il faisait, vit qu'il faisait un temps détestable, se recoucha et nous laissa dormir son maître et moi tant qu'il nous plut. (p.124)

Dans ce deuxième exemple l'embrouillage des deux niveaux diégétiques est moins évident et pourrait échapper à un lecteur inattentif. Il s'agit d'un passage tiré de l'histoire du camarade du Capitaine de Jacques qui, comme le Monsieur de Guerchy, avait cloué la main d'un adversaire au jeu de passe-dix. Tout le long de l'histoire, Jacques, le narrateur de ce récit, parle du camarade de "mon" Capitaine (la preuve que c'est lui qui narre), mais à la fin de l'histoire

nous découvrons que le narrateur fictif s'est emparé de la parole sans nous le dire explicitement:

(...) le cloueur, ou le camarade de mon Capitaine, est encore jetté sur le carreau. Son adversaire envoie à son secours, se met à table avec ses amis et le reste de la carrossée, boit et mange gaiement. Les uns se disposaient à suivre leur route, et les autres à retourner dans la Capitale en masque et sur des chevaux de poste, lorsque l'hôtesse reparut et mit fin au récit de Jaques. (p.157)

Nous savons que le narrateur appelle constamment son lecteur fictif et, par extension, le lecteur virtuel, à participer à la création du texte. Nous pouvons, donc, constater que le texte tend à amoindrir la distance entre le monde diégétique et le monde dans lequel vit le lecteur¹. Le lieu de la production se veut imbriqué dans celui de sa consommation. Le texte se produit en même temps qu'il se consomme. C'est le même paradoxe qui se fait sentir quand nous constatons que ce texte dit ce qu'il ne dit pas. C'est le même constat que nous avons inféré d'une étude du "nous" co-référentiel: le texte, qui cherche à s'établir au niveau diégétique, s'efface aux niveaux métadiégétiques. De tels paradoxes ne peuvent subsister que s'il y a un équilibre constant entre le narrateur et

¹. D'où le jeu que Diderot se permet autour du plagiat de Tristram Shandy (p.375). Où d'autre que dans une oeuvre où tout concept d'antériorité est complètement bouleversé trouvera-t-on la suggestion de plagiat contre une autre littéraire qui doit lui être antérieure par le simple fait qu'elle s'y trouve mentionnée? Si les événements passés d'une histoire "véridique" peuvent se transposer au présent du discours, pourquoi pas aussi l'intertexte ?

son lecteur virtuel, entre le monde de la logique du récit et le monde de la logique réelle et entre les mondes diégétique et métadiégétiques. Le lecteur dépourvu de toute possibilité de participation active, de toute présence active dans le roman ne peut pas entraîner son propre monde dans le déroulement de l'intrigue. Un paradoxe a besoin de deux vérités, l'une existant en dépit de l'autre. D'où la magie de la forme dialogique du roman. Deux entités se fondent en une synthèse commune sans jamais pour autant perdre leur existence séparée.

C'est le présent qui est le temps verbal qui domine surtout aux niveaux métadiégétiques du roman. A côté de ce temps grammatical il existe un autre mode verbal qui apparaît fort souvent dans le roman. C'est le conditionnel. Si un personnage veut faire une conjecture sur le dénouement possible, le conditionnel est le mode à choisir:

LE MAITRE.- Je rêve à une chose, c'est si ton bienfaiteur eût été cocu parcequ'il était écrit là-haut, ou si cela était écrit là-haut parceque tu ferais cocu ton bienfaiteur. (p.10)

Aussi le mode conditionnel est-il souvent employé à un niveau diégétique pour conjecturer l'issue des événements à un niveau diégétique à un degré supérieur. C'est ici le cas du maître au niveau métadiégétique (2^e degré) qui émet des hypothèses portant sur les actions du niveau méta-métadiégétique (3^e degré) sur le compte de Jacques et du paysan dans l'his-

toire des amours de Jacques.

Une relecture attentive du roman révèle que le conditionnel est surtout présent au niveau diégétique. Il est le signe des conjectures du narrateur fictif, de ce qu'il ferait s'il était romancier comme tous les autres, de ce qu'il dirait s'il ne racontait pas la vérité¹. Assorti avec l'interrogatif², le conditionnel tend à installer un certain doute chez le lecteur. Chaque segment narratif n'étant que le résultat d'un choix paradigmatique dont toutes les possibilités sont étalées devant nos yeux, nous commençons à nous rendre compte de l'arbitraire de chaque choix:

-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 St-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à St-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 au frontispice duquel on lisait (...) (p.29)

¹. Dans 'L'Appareil formel', p.227, de Lecointre et de Le Galliot nous lisons:

De l'énoncé qui ouvre la narration à l'énoncé qui la clôt, tout le trajet romanesque est subordonné à un hypothétique "si je dis la vérité", que l'auteur s'efforce d'occulter et se garde en principe de manifester. Pour se défaire de ce "si" qui grève lourdement l'illusion, le roman "classique" use de procédés tôt périmés: se soustraire délibérément au vérifiable en misant sur la fascination du récit, ou par une option inverse ancrer le texte dans le donné socio-culturel et authentifier la fiction par l'histoire. A cette vérité simulée Jacques le Fataliste préfère la vérité de l'écriture romanesque.

². Cf. ibid.

Jacques le fataliste ne cache pas le fait qu'il est une oeuvre littéraire et non pas un traité philosophique ou scientifique.

Le récit qui veut que l'illusion réaliste s'inscrive dans son tissu linguistique se crée une autonomie en maximalisant la distance entre la temporalité de l'énoncé et celle de l'acte de l'énonciation. En d'autres termes, "plus l'opposition se creuse entre le temps du discours et le temps de l'histoire, plus la fiction gagne en autonomie, en abstraction, donc en crédibilité."¹ Or, nous avons vu dans Jacques le fataliste le processus contraire. L'emploi du conditionnel fait participer le lecteur au choix des segments narratifs, et l'ubiquité du présent grammatical tend à fusionner les niveaux diégétiques dans une concomitance narrative. Ajoutons à ceci le projet délibéré de la part de l'auteur de garder flous certains éléments narratifs, tels les identités de certains personnages et du référent spatio-temporel, et nous ne pouvons plus voir dans Jacques le fataliste de tentative réaliste !

3.3 la mimésis et la diégésis

Ayant mentionné que tout passage narratif se penche vers une résorption dans des passages dialogués avec le but de rendre plus actuelle la narration, nous voulons maintenant nous arrêter à une discussion de cette alternance constante du texte entre le discours qui raconte (la diégésis) et celui

¹. Ibid, p.229

qui reproduit les paroles d'un actant (la mimésis). La reproduction par la citation de la parole est le moyen le plus sûr de ne pas déformer ce qu'a dit un personnage. Aucune nuance (sauf celles que nous transmettent l'intonation et l'expression corporelle) n'est perdue de ce qui a été proféré en notre absence. La citation textuelle se rapproche de la technique du roman épistolaire qui, lui aussi, reproduit, sans les changer, les énoncés des personnages. La copie textuelle d'une lettre est une description iconique par des moyens linguistiques de cette même lettre. Mais, assez curieusement, Jacques le fataliste refuse de nous fournir les textes des lettres dont il est question dans ses récits (pp.324-325)¹. On peut tenter d'expliquer ce refus par le fait que la reproduction d'une lettre est l'enregistrement fidèle de mots écrits, donc figés et immuables, tandis que toutes les paroles que citent les passages mimétiques se veulent vivantes et en train de se transformer.

Nous avons vu que la prédilection de Diderot pour le dialogue doit remonter à son goût pour le théâtre. L'art mimétique est le propre du théâtre. Le dialogue du roman qui s'apparente au dialogue théâtral a l'effet de minimiser le décalage entre la durée du récit et celle de sa consommation. Ceci constitue un autre moyen de rendre plus présent le récit.

¹. On peut relire le passage auquel nous pensons à la page 68 de cette thèse.

Ayant parfois l'impression, comme au théâtre¹, que la durée du récit est concomitante de sa lecture, le lecteur a l'impression de participer au déroulement actif et actuel du récit.

Mais jamais Diderot ne permet au lecteur de rester trop longtemps d'une façon amorphe et commode à un seul niveau diégétique. On peut à tout moment, sans préavis, changer de niveau diégétique et/ou de narrateur. Un passage dialogué peut se faire interrompre par une reprise en main de la parole par le narrateur fictif, tout en restant au même niveau diégétique ou en changeant de niveau. Tout le texte semble se fonder sur une alternance entre la narration dialoguée et la narration à voix unique. Ce dimorphisme narratif remonte à l'opposition inhérente de tout récit entre le sommaire et la scène². Ici la scène correspond à la mimésis et le sommaire à la diégésis.

Le choix entre le rendement diégétique et le rende-

¹. Cf. Lecointre et Le Galliot, 'L'Appareil', p.228.

². Cf. Gérard Genette, Figures III, pp.129 et 170. Genette définit la scène comme étant le "mouvement narratif" où le temps du discours et celui de l'histoire sont égaux, la scène étant l'instance où le temps du discours est inférieur à celui de l'histoire. Genette parle aussi d'une autre alternance entre l'itératif (récit d'un événement répété) et le singulatif. Cette alternance ne survient que rarement dans Jacques le fataliste. Ce roman se fonde surtout sur le récit singulatif, les exemples d'une instance itérative sont d'autant plus remarquables qu'ils sont rares. Ce sont, par exemple, des passages importants que le narrateur fictif a "par hasard" oublié de nous relater, tels l'histoire de la gourde de Jacques et de son traité philosophique (pp.295 et 365).

ment mimétique repose sur le désir de l'auteur d'interpréter ou non les faits qu'il veut projeter dans son écrit. L'auteur, qui a la parole pour matière primaire, se rend vite compte du problème de rendre les faits avec des paroles. Voilà pourquoi Jacques le fataliste est surtout l'histoire de chaque histoire, pourquoi il dit qu'il est en train de (ne pas) nous dire quelque chose. "C'est que la mimésis verbale ne peut être que la mimésis du verbe. Pour le reste, nous n'avons et ne pouvons avoir que des degrés de diégésis. Il nous faut donc ici distinguer entre récit d'événements et récit de paroles."¹

Cette opposition entre le récit d'événements et le récit de paroles devient très intéressante si nous essayons de voir son fonctionnement dans Jacques le fataliste. On reproduit mot à mot le dialogue pour ne pas avoir à interpréter, pour ne pas avoir à rendre des actions avec des paroles. Encore une fois la distinction classique entre la mimésis et la diégésis devient assez artificielle dans le texte de Diderot parce que même dans ces passages mimétiques qui reproduisent des conversations plus ou moins entières, les relata des conversations sont encore des actions. Le dialogue, pas plus que le récit narratif, ne peut imiter parfaitement les actions.

Mais il peut contribuer au rapprochement du monde romanesque et du monde réel non seulement par le temps verbal

¹. Ibid, p.185

qui y prime et parce que la durée de l'instance de son énonciation tend à s'assimiler dans le référent temporel, mais aussi parce que le récit dialogué aide à franchir la ligne de démarcation linguistique qui s'est creusée artificiellement entre le langage que l'on emploie dans le monde et le langage que l'on emploie en belles lettres. Or, le dialogue littéraire est le langage du monde transplanté dans le roman. Dans le roman classique et réaliste la frontière des deux langages est strictement respectée¹. Dans Jacques le fataliste toutes ces barrières sont démolies car le caractère du dialogue imprègne tellement cette oeuvre que le langage du dialogue déborde dans l'espace autrement réservé au langage littéraire. Le langage littéraire est donc déplacé et finit par se retrouver même dans la bouche d'une hôtelière ou d'un valet. Le rapprochement de ces deux mondes linguistiques a pour effet final de réintégrer la vie dans l'oeuvre romanesque. La vie devient donc roman, et pour comble de cette facétie, le roman ne se veut plus roman.

Tout ceci nous amène à nous demander si, en effet, il existe une vraie différence profonde entre la narration par adaptation (la diégésis) et la narration par simple reproduction mimétique. Nous avons vu que même quand il s'agit des dialogues de Jacques le fataliste, qui sont l'histoire de l'his-

¹. Cf. Michał Głowiński, op.cit., pp.1-2.

toire de quelque chose, on est finalement réduit au même problème fondamental: le verbe n'imité que le verbe. Essayer d'esquiver le problème en faisant du dialogue la chronique du fait de raconter des événements ne fait que compliquer le problème puisqu'on fait intervenir un niveau diégétique intercalé. G. Genette écrit:

La représentation littéraire, la mimésis des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les "discours": c'est le récit et seulement le récit. Platon opposait mimésis à diégésis comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le Cratyle) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. Mimésis, c'est diégésis.¹

Si, en fin de compte, la narration mimétique n'est pas plus habile que la narration diégétique dans le rendement fidèle du monde extralinguistique, on peut se demander pourquoi Diderot y revient toujours avec une telle passion. Cette tendance peut se réduire à un simple trait stylistique, mais nous avons vu au premier chapitre que ce choix naît en partie, également, du climat politique de son époque. Le mot cité est toujours moins dangereux pour son auteur². Le mot cité, venant

¹. G. Genette, Figures II, Paris, Seuil, 1969, pp.55-56

². Diderot, au lieu de se taire comme fait le maître (p.97), préfère tout simplement par espièglerie attribuer le mot dangereux à quelqu'un d'autre, tout en sachant que tout le monde sait que ce mot vient de lui. Cf. supra, p.30, la note 1.

du langage populaire et non pas du 'monde sérieux', était considéré moins dangereux pour pouvoir plus facilement se soustraire aux scrupules de la censure¹. Mais comme souvent chez Diderot, il ne faut pas poser la question 'pourquoi' à partir du choix de l'auteur uniquement, mais aussi et surtout en fonction de son allocutaire toujours présent à son esprit². La propension du récit de Diderot d'employer la forme dialogique s'explique en majeure partie par l'effet qu'a cette forme sur le lecteur. Cette forme 'mimétique' n'est pas un meilleur véhicule que ne l'est la forme diégétique pour l'imitation de la réalité extralinguistique, mais au moins le lecteur en a l'impression, surtout à cause de l'actualité dialogique occasionnée par l'emploi du présent grammatical. Diderot choi-

¹. Natalie Sarraute, L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, (Collection Idées), 1956, p.122, écrit à propos des paroles citées par le texte littéraire:

Leur réputation de gratuité, de légèreté, d'inconséquence - ne sont-elles pas l'instrument par excellence des passe-temps frivoles et des jeux - les protège des soupçons et des examens minutieux: nous nous contentons en général à leur égard d'un contrôle de pure forme; elles sont soumises à une réglementation assez lâche; elles entraînent rarement de graves sanctions.

Aussi, pourvu qu'elles présentent une apparence à peu près anodine et banale, elles peuvent être et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes.

². Nous pouvons donc dire que la narration de Diderot est plutôt de type obsessionnel. Cf. Luce Irigaray, 'Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel', Langages V, 1967, pp.99-109.

sit la forme dialogique parce que non seulement le censeur est pris au dépourvu par l'apparente innocence de la parole mais surtout parce que tout lecteur virtuel y est pris également.

Aussi le dialogue semble-t-il offrir la forme la plus propitiatoire aux exigences esthétiques de Diderot. Il lui permet de présenter son récit sur ses pages en lui donnant l'impression de s'ingérer le moins possible dans son récit mimétique. Nous verrons toutefois que cette impression n'est qu'une illusion. Diderot s'immisce dans son récit chaque fois où seule une partie d'une conversation est reproduite, aux dépens de la partie qui reste omise de la totalité de la conversation. Son député, le narrateur fictif, est présent dans chaque apparition du discours attributif. Chaque fois qu'il veut s'effacer pour donner la parole à un personnage métadiégétique, il affirme sa propre présence. "Il annonce ses droits en y renonçant."¹ Le problème de l'inéluctabilité de la présence du narrateur dans tout récit, même dans le récit 'mimétique', ne peut être résolu. Le narrateur est toujours présent même dans les énoncés des autres, qu'il le veuille ou non. Tout ce que nous pouvons conclure là-dessus est qu'un texte est plus ou moins imprégné de la présence textuelle de son narrateur. Le problème peut se reformuler sous la distinction entre l'énoncé citant et l'énoncé cité.

¹.Gérald Prince, 'Le Discours attributif et le récit', Poétique XXXV, 1978, p.313.

Ici, nous nous demandons si c'est l'énoncé citant qui est au service de l'énoncé cité ou si c'est le cas inverse. Nous voulons savoir si "la langue du narrateur et celle des personnages sont semblables ou différentes."¹

Transposant ce problème au roman de Jacques le fataliste, nous nous trouvons devant un texte où les énoncés citants et cités sont au service l'un de l'autre. Mais ce qui est assez remarquable pour ce roman dans lequel on a voulu voir tant de réalisme, c'est qu'il n'y a pas de grande différence stylistique entre les énoncés des divers personnages². Finalement le soin extrême par lequel Laclos s'est évertué à donner à chaque personnage un style particulier dans Les Liaisons dangereuses n'est pas repérable dans Jacques le fataliste. Tous les personnages-narrateurs de ce dernier roman semblent participer de la même verve effrénée, de la même manie des "voilà" et surtout de la même propension à raconter dans la forme dialogique. C'est évidemment Diderot, qui, malgré lui, malgré son emploi extensif du dialogue, s'ingère dans le texte avec sa propre personnalité.

Diderot est également présent dans la répartition de l'histoire entre style narratif et style dialogué. C'est lui qui décide quels récits vont jouir du statut d'avoir des rôles

¹. Ducrot et T. Todorov, op.cit., p.409.

². Du point de vue du contenu, seuls les énoncés du lecteur et du narrateur fictifs peuvent se distinguer des énoncés des actants métadiégétiques par l'abondance des interrogatifs et des verbes au conditionnel.

théâtraux imprimés en marge du côté gauche du 'scénario' et quels sont les récits qui doivent se satisfaire de tirets et d'un rendement narratif. Ces récits privilégiés forment la liste suivante: le voyage de Jacques et de son maître, les amours de Jacques (guérison du genou et installation subséquente chez Desglands), Mme de la Pommeraye (passages 'mimétiques' seulement de la page 180 à la page 201), la Dame du château où Richard rencontre l'Abbé Hudson et le mari malade (pp.258-261), Marguerite (uniquement la première moitié, pp.281-287). Ils sont beaucoup moins nombreux que ceux qui n'atteignent pas à ce statut textuel¹. Une autre différence s'établit ici car seuls les énoncés du narrateur, de Jacques et de l'Hôtesse ont le droit ou le pouvoir extraordinaire de sortir de leur bouche comme des pages du texte d'une pièce de théâtre². Mais pas toutes les histoires racontées par Jacques ont les noms des rôles imprimés à gauche. Et celles qui ont ce privilège ne sont pas toutes des histoires principales. Les conversations entre

¹. C'est-à-dire l'histoire du poète de Pondichéry (pp.48-50), du Frère Jean et du Père Ange, de Le Pelletier, du Capitaine et de son camarade, de M. de Guerchy et du camarade du Capitaine, des anneaux cassés des deux époux (p.98), d'Esopé (pp.62-63), de Gousse, du racleur de basse, de la gaine et du coutelet, de l'Abbé Hudson, de Bigre fis et de Justine, de Suzanne, des amours du maître, des grands-parents Jason, des orphelins dépouillés par la loi (pp.312-313), de Desglands et de son emplâtre, du fils gâté de Desglands, de l'enfant qui n'a pas voulu dire A (p.288) et les trois fins proposées.

². Ce fait met le narrateur dans le camp des gens communs avec le valet, Jacques, et l'Hôtesse. Voir infra, la partie 4.2, pp. 142-143.

le narrateur et le lecteur fictifs n'ont jamais de rôles imprimés non plus. On serait tenté de constater qu'il n'y a aucune systématisation dans l'emploi des noms des rôles imprimés. Le côté a-systématique se révèle encore plus clairement dans un examen des variantes. Sur une quarantaine de variantes¹, il n'y en a presque aucune qui constitue une grande transformation sémantique. Une variante montre comment Diderot se permet d'embrouiller les niveaux diégétiques par l'omission du nom d'un rôle là où il aurait pu en mettre un. Dans le passage suivant nous voyons que la dernière réplique de Jacques, qui appartient au niveau métadiégétique, donne l'impression au premier coup d'oeil d'appartenir au niveau méta-métadiégétique. Dans le manuscrit du fonds Vandeuil cette réplique est séparée des autres d'un "JAQUES.-" présentatif. L'effet d'embrouillement des niveaux diégétiques est perdu:

LE MAITRE.- T'ôtait ton pucelage que tu n'avais pas ?
 JAQUES.- Il est vrai; mais Suzanne ne s'y méprît pas, et de sourire et de me dire: Tu en as donné d'une bonne à garder à notre homme, et tu es un fripon.
 -Que voulez-vous dire, Madame Suzanne? -Rien, rien; tu m'entends de reste. Trompe-moi encore quelquefois de même et je te le pardonne... -Je reliai ses bourrées, je les pris sur mon dos et nous revînmes, elle à sa maison, moi à la nôtre. (p.280)

Le brouillage atteint un tel degré pendant le récit de l'Hôtesse qu'à un moment donné le manuscrit du fonds Vandeuil rem-

¹. Surtout dans le manuscrit fautif du fonds Vandeuil.

place le nom du Marquis (niveau méta-métadiégétique) par celui de l'Hôtesse (celle qui raconte au niveau métadiégétique) (p.147). A vrai dire, la manipulation habile dans le texte propre du choix entre les noms de rôles, le discours attributif, le discours indirect et les tirets mène assez souvent à des effets intéressants de brouillage des niveaux diégétiques. A regarder le passage suivant, on a l'impression au premier coup d'oeil que Jacques fait partie d'un niveau du récit auquel il n'appartient pas. C'est au moins l'effet visuel visé par ce style textuel:

LE MARQUIS.- (...) c'est que je ne puis jamais être plus
malheureux que je le suis.
MAD^e DE LA POMMERAYE.- Vous pourriez vous tromper.
JAQUES.- La traîtresse !
LE MARQUIS.- Voici donc enfin, mon amie, une négociation (...) (p.198)

Pour Diderot, nous l'avons dit, ce qui compte est l'effet sur son lecteur. Le style narratif et le style mimétique atteignant le même degré de fidélité vis-à-vis du référent, ils sont plus ou moins interchangeables. Mais un passage en style narratif se lit moins vite qu'un passage plein d'alinéas réservés pour des noms des rôles. L'alternance entre le récit d'événements et le récit de paroles a pour effet final d'instaurer un certain rythme de lectures, une alternance de vitesses qui donnent une nouvelle vitalité au texte. Cette lecture rythmique, que le récit strictement narratif ne peut

jamais espérer atteindre, donne l'effet de la respiration et de l'inspiration. Ajoutons le fait que les noms en marge actualisent encore plus la présence des actants, comme le lecteur peut voir d'un seul et unique coup d'oeil tous les personnages 'sur scène'.

Et le fait que le style dialogué donne de la chair aux tendances idéologiques opposées est très important pour ce qui suivra.

3.4 pôles oppositionnels du roman

Le dialogue représente deux tendances en 'chair et en os' textuels qui affrontent ensemble la réalité. Cette structure ternaire reprend celle du signe linguistique: signifié-signifiant-référent. Elle incorpore partant la structure dialectique de deux positions contraires qui en arrivent ensemble à une troisième. Or, le dialogue de Jacques le fataliste effectue une transgression de cette structure ternaire habituelle. Le texte se refuse à se donner un référent précis, il se révolte contre l'atteinte d'une vérité synthétique. En transférant la fonction référentielle du plan extralinguistique au texte lui-même, Jacques le fataliste élimine le troisième élément du signe linguistique triangulaire pour finir par créer une forme dyadique dans laquelle se trouvent les couples de participants qui s'opposent constamment, tout en se référant à leur propre opposition qui consti-

tue le tuf du texte¹.

Cette amphibologie structurelle présentée par les couples dialoguants, image-clé de notre interprétation du texte, se projette sur tous les niveaux du récit, tant sur le sens global à saisir du texte que sur le narré lui-même. Toute une série d'oppositions s'établissent de manière implicite et explicite à travers le tissu textuel. Comme le texte ne touche jamais à une synthèse, comme le texte semble vouloir se renvoyer à sa propre essence, les deux pôles de chaque opposition sont constamment présents sans jamais s'éliminer l'un l'autre, sans jamais se fondre en une entité commune². La forme dialogique (comme nous avons vu aussi dans notre discussion brève du paradoxe³) est la concrétisation

¹. Lecointre et Le Galliot, 'L'Appareil', p.228, envisagent la réduction de la structure ternaire à une structure binaire d'une façon différente:

(...) deux figures personnelles (...) se situent dans un espace de dialogue soustrait au spatio-temporel. En fait ce dédoublement personnel n'est qu'un dédoublement rhétorique. Dans la mesure où le "je" assume des fonctions polyvalentes, y compris celle de représenter un lecteur "idéal", la structure ternaire qui caractérise tout procès d'énonciation - le destinataire, le destinataire, l'objet du discours - se trouve ici réduite à une structure binaire: l'auteur et le texte, espace où se noue le temps du moi qui écrit et du je qui s'attend et se risque. L'accentuation de la relation à l'autre ne figure ici que l'éréthisme d'une introversion.

Nous voulons, par contre, voir plus qu'une introversion dans ces rapports entre le locuteur et l'allocutaire.

². Lecointre et Le Galliot, 'Pour une lecture', pp.23 et 28, insistent sur ce "processus de non-disjonction" illustré par "la querelle interminable" sur les femmes où Jacques et le maître ont "tous deux raison." (pp.28-29)

³. Voir supra, pp.108-109.

textuelle de deux pôles contraires inlassablement opposés et présents. L'infini virtuel de cette opposition se conçoit quand nous considérons que chaque côté peut être inversé sans pour autant transformer cette forme oppositionnelle fondamentale. La réversibilité d'un pôle entraîne automatiquement le renversement de son opposé. La structure du dialogue et son fonctionnement linguistique illustre ce point par la mutabilité des pronoms personnels¹. L'amphibologie de chaque instance narrative s'établit par la présence d'une structure binaire qui ne s'efface pas.

Ces oppositions sont parfois difficiles à saisir non seulement parce qu'elles sont réversibles, mais aussi parce qu'à l'intérieur de chaque pôle s'inscrit une structure gigogne. Chaque élément de la polarité peut se retrouver dans une symétrie nouvelle qui se dérive d'une subdivision de chaque élément de l'antonymie originelle. Nous avons essayé de montrer un peu la richesse infinie de la structure dyadique, qui se ramifie indéfiniment, dans notre tableau de la page 126.

Ce tableau est toutefois déficient tant qu'il est incapable d'incorporer certaines oppositions essentielles du texte, telles les oppositions entre la nature et la société², la censure et l'écriture libérée³, la philosophie et la poé-

¹. Voir supra, pp.32-36.

². Opposition étudiée par F. Pruner, op.cit., passim.

³. Discutée supra, p.17.

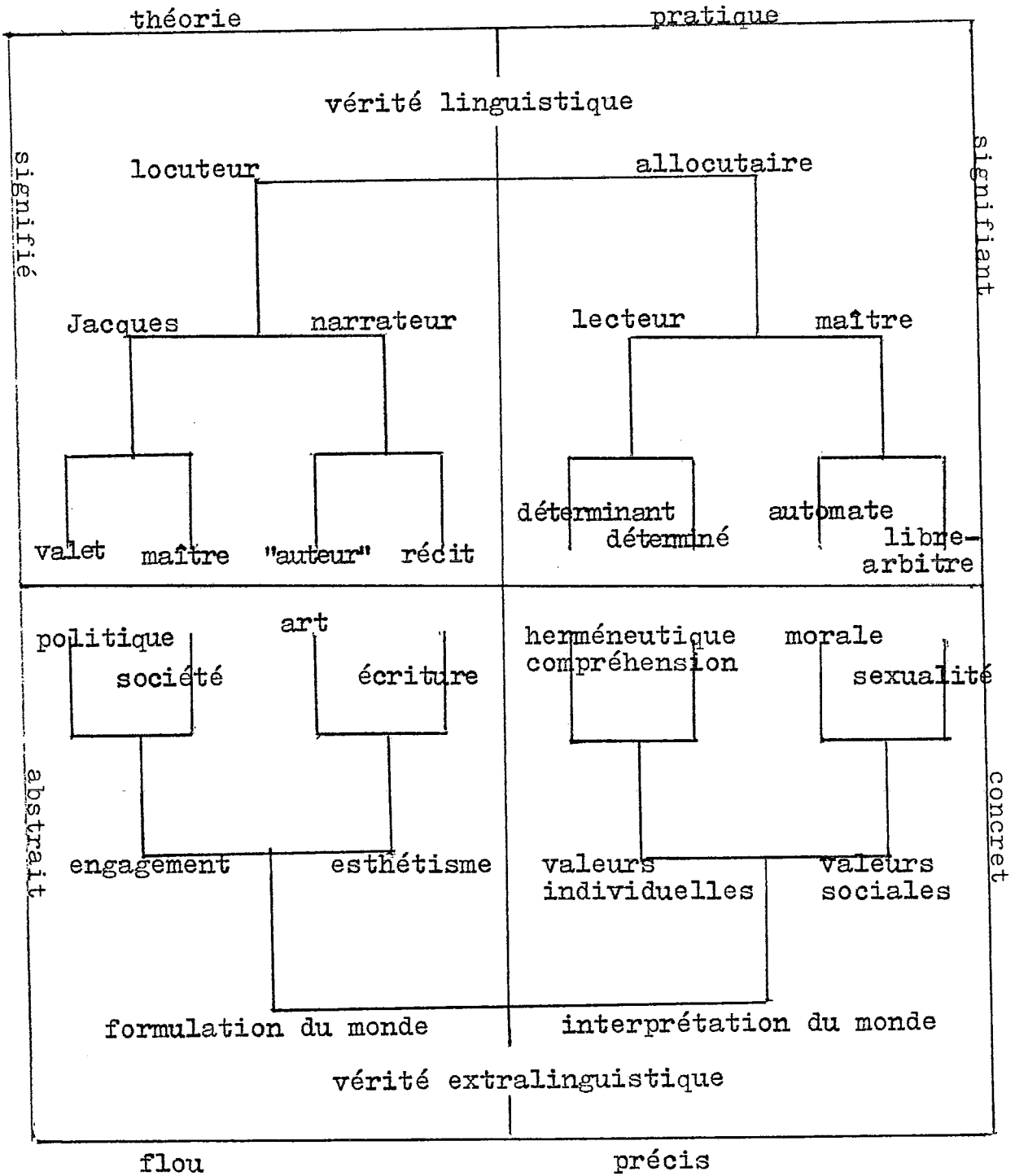


FIGURE 3: Tableau des oppositions non-disjointes

sie¹, la vraisemblance et l'invraisemblance², le hasard et la fatalité, le privilège et la justice³, les causes et les effets, l'indifférence et la sensibilité, le bien et le mal, le bonheur et le malheur, la connaissance et l'ignorance, l'unique et le multiple, le texte et l'intertexte, le dit et l'écrit, l'énoncé et l'énonciation, le discours et le récit. Il ne comprend pas non plus les thèmes du génie original, de la constance et de la relativité⁴.

Ce tableau montre comment s'intègrent ces maintes oppositions entre l'oeuvre et la réalité objective. Dans l'oeuvre composée de mots, la communication verbale se répartit en locuteur et allocutaire. Les locuteurs principaux sont Jacques et le narrateur fictif (les deux niveaux diégétiques principaux du roman - les deux niveaux où l'on raconte⁵). Jacques est à la fois un valet, ludion de la société et de tous les 'maîtres', et maître de son maître. Le narrateur est pris entre deux existences, celle de créateur et celle de créature de son propre récit, récit qui obéit très sou-

¹. Discutée dans Cohen, op.cit., p.173

². Voir infra, la partie 3.1.

³. Cf. Lecointre et Le Galliot, 'Pour une lecture', p.28.

⁴. Ibid.

⁵. Toutes les histoires du roman sont racontées à ces deux niveaux à l'exception du récit de M. Le Pelletier.

vent à ses propres règles¹. Du côté de l'allocutaire, nous trouvons le lecteur fictif et le maître. Le lecteur, nous l'avons vu, est mené et mène. Le maître, croyant au libre-arbitre, agit en homme automate. En même temps, du côté de la vérité extralinguistique, il y a les hommes qui comprennent la réalité par une formulation vers l'extérieur par activité dans le domaine de l'art ou en faisant activement partie de la société. D'autres comprennent la réalité par un mouvement vers l'intérieur (comme des allocutaires) en tant qu'individus ou en tant qu'unités sociales. L'opposition non-disjointe des réalités linguistique et extralinguistique met en relief d'autres oppositions analogues: la théorie (conversations spéculatives de Jacques et du maître) et la pratique (les récits illustratifs, les récits-annexes², les jeux de démonstrations menés par Jacques aux dépens du maître). S'y repèrent ensuite les oppositions non-résolues entre le précis et l'indéfini (une nuit passée à Conches, curieusement absente du récit; le château immense qui se trouve quelque part, endroit flou présent dans le récit) et entre l'abstrait et le concret (Jacques distrait son maître qui lui donne son pain). Nous reconnaissons les défauts d'un tableau tellement simplificateur. Ce que nous avons cependant essayé de montrer, c'est une dualité irréductible et

¹•Voir infra, la partie 4.2.

²•Cf. Cohen, op.cit., p.79.

insynthétisable qui se reflète tant au niveau sémantique qu'au niveau diégétique pris individuellement et au niveau des interprétations des personnages.

Nous voulons voir dans cette structure dialogique non un reflet du monde mais plutôt un commentaire sur le monde. Elle devient non un médium d'explication universelle car l'idée propre innée à son contenu sémantique est plutôt un refus de toute explication universelle, de toute catégorisation systématique¹. Elle présente toutefois une forme textuelle où tout est constamment dit et en train de se dire, une forme qui fait concevoir deux opposés qui se rencontrent sans jamais se mettre d'accord. Le fait qu'il y a toujours au moins deux points de vue proposés, sinon plus, sur tout, découle du thème central de la relativité. Jacques le fataliste n'essaie point de digérer le tout du monde extratextuel dans un seul tableau. Cette tâche se montre impossible même dans la multiplicité de récits offerte par le roman. Son commentaire déforme tout à sa propre façon et nous présente un monde textuel où tout est à mettre en question parce que rien n'est sans ambivalence. Ne visant à fournir ni explication métaphysique ni explication

¹. Cf. Peter France, op.cit., p.234; Cohen, op.cit., p.136; Lester G. Crocker, Two Diderot Studies, Baltimore, John Hopkins Press, 1952, pp.39-40; Georges May, 'Diderot, artiste et philosophe du décousu', Hugo Friedrich et Fritz Schalk (éd.), Europäische Aufklärung, Munich, Wilhelm Fink, 1967, p.188.

philosophique sérieuses¹, Jacques le fataliste se contente de dire qu'il est en train de dire son mot.

Sommaire

Nous avons tenté de faire concevoir, dans ce troisième chapitre, que le texte de Jacques le fataliste est une oeuvre qui oppose le monde extérieur au monde romanesque. Le manque de déterminants déictiques clairs, l'abondance de modalisateurs qui nous obligent à choisir et le présent éternel se combinent tous pour donner l'effet d'un refus de dire que ce texte se réfère à quelque chose de précis du monde extérieur; le texte montre plutôt une tendance à s'affirmer tout en disant ce qu'il n'est pas. L'opposition stylistique entre le récit d'événements et le récit de paroles souligne que la fidélité mimétique ne compte pas autant que l'effet de ces styles sur le lecteur virtuel. Le lecteur aperçoit des dualités irréductibles éparpillées à travers le tissu romanesque. Plutôt que de dire que c'est le monde qui est ambigu, le texte de Jacques le fataliste, en rapportant l'axe de la référence sur sa propre énonciation, fait comprendre que c'est surtout notre façon de voir les choses qui est sujette à l'ambiguïté.

¹. Dans l'introduction de l'édition critique (p.CIV) nous lisons: Que l'originalité de Diderot se situe davantage dans le traitement de la matière romanesque que dans la nature et le contenu des thèmes traités, on s'en convaincra encore en considérant l'extrême diversité de ses thèmes. (...) Il est certain que cette diversité est peu propice à une réflexion personnelle très approfondie, et qu'elle apporte la preuve que Jacques le Fataliste, dans l'esprit de son auteur, ne saurait être un roman à thèse.
Cf. P. France, op.cit., pp.228-229.

QUATRIEME CHAPITRE:

IMPLICATIONS ESTHETIQUES ET/OU PHILOSOPHIQUES

A partir de notre étude de l'historique du dialogue dans les écrits de Diderot et de sa fonctionnabilité dans Jacques le fataliste, nous voulons voir quelles sont les idées sous-jacentes à cet emploi de la forme dialogique. Nous voulons voir dans quelle mesure une étude du sens de cette forme contribue à une meilleure compréhension des idées de Diderot sur l'art romanesque qu'il dénuce avec tant de plaisir, parce qu'il nous semble logique qu'il existe "entre la forme et les idées de l'oeuvre un lien profond: l'étude de la forme doit laisser entrevoir ce lien."¹ L'emploi extensif du dialogue dans Jacques le fataliste a pour but, à notre avis, de faire état de cinq principes généraux de l'esthétique de Diderot: la relativité, l'acte libérateur de la parole, le caractère a-systématique, la 'nouvelle' vraisemblance, et la fonction poétique.

4.1 la relativité

Un des aspects les plus saillants du texte que nous étudions est le fait que tout est dédoublé, sinon triplé ou quadruplé, ce qui nous donne l'impression que dans cette po-

¹H. Todorov, op.cit., p.37

lyphonie textuelle il n'y a aucune voix qui soit privilégiée par rapport aux autres. Même le narrateur, qui semble parfois diriger son récit et que le récit semble parfois suivre¹, doit à la fin avouer ses propres limitations: "Et moi, je m'arrête, parceque je vous ai dit de ces personnages tout ce que j'en sais." (p.373). Comme dans un morceau de musique en style contrapuntique, une voix isolée n'a plus la même valeur esthétique qui lui est assignée quand elle fait partie du tout². De même qu'un récit unique, celui de Mme de la Pommeraye, par exemple, perdrait beaucoup de sa richesse si l'on lui enlevait son contexte dans le roman: les interruptions interminables de Jacques, des serviteurs de l'Hôtesse, de l'Hôte et même du narrateur et du lecteur; de même l'histoire des amours de Jacques prend sa valeur dans le roman par le fait qu'elle est sans cesse suspendue. Diderot multiplie les scènes, les exemples, les voix narratives, les niveaux diégétiques et les interprétations explicites.

Le roman, pris comme un tout, s'inscrit dans une chaîne discernable de destinataires et de destinataires intra- et extra-textuels. Les couples locuteur-allocutaire du niveau méta-métadiégétique, du niveau métadiégétique (i.e. le narrateur et

¹. Cf. Robert Loy, Diderot's determined fatalist, a critical appreciation of Jacques le Fataliste, New York, King's Crown Press, Columbia University, 1950, pp.60-67.

². Cf. David Berry, 'The Technique of Literary Digression in the Fiction of Diderot', Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, CXVIII, 1974, p.245.

Gousse, le narrateur et le poète de Pondichéry, Jacques et le maître) et du niveau diégétique passent tous à un niveau diégétique à un degré supérieur avec l'intrication d'un éditeur (p.374). Le narrateur se fait le premier lecteur et juge son propre texte; son dialogue avec le lecteur fictif devient une conversation au niveau métadiégétique, celui de Jacques et de son maître passe au niveau méta-métadiégétique, et ainsi de suite. Le narrateur-éditeur, en tant que premier lecteur, Jacques en allocutaire, le maître en locuteur, montrent la relativité de leurs perspectives qui encourent un changement à n'importe quel moment. Le narrateur en tant qu'éditeur ne crée plus; il scrute le texte donné. Jacques, au lieu de se faire interrompre, interrompt. Nous devons, toutefois, ajouter encore un maillon à cette chaîne de destinataires et de destinataires: il faut inclure Diderot et son lecteur virtuel au-dessus du texte. Les métalepses¹ du narrateur dans son texte nous ont donné l'impression d'une intrication de tous les niveaux en une seule unité brouillée. La relativité de notre propre position vis-à-vis de la fiction se trouve ainsi en jeu. Nous participons à cet enchaînement de dialogueurs que le texte établit de manières explicite et implicite².

¹. Au sens que G. Genette accorde à ce mot dans Figures III, p.244.

². G. Genette, Figures III, p.245, cite Borges: "De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs". Genette continue

Tout événement, intratextuel ou extratextuel, semble donc s'intégrer dans la même chaîne. Telle est la place qu'occupe le maître vis-à-vis de son valet: il n'est qu'un maître parmi tant d'autres (pp.220-221). De plus, tout maître a au-dessus de lui un autre maître plus fort (p.63) et tout valet a un chien au-dessous de sa position (p.233). En d'autres termes, toute personne peut être considérée comme maître ou valet dépendant de notre point de vue.

L'introduction d'un nouveau niveau diégétique à la fin de l'histoire, pour faire de l'histoire un récit encore plus relativisé est un procédé qui relève de la technique employée dans le Supplément au voyage de Bougainville¹. Ici, les interlocuteurs anonymes A et B discutent le supplément à un texte déjà établi. Leur discussion s'ajoute à cette addition au texte primaire. A la fin du dialogue, nous apprenons que tous les deux vont passer à une soirée avec des femmes à qui ils veulent raconter tout ce dont a traité cet entretien

en ajoutant son propre commentaire:

Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.

Intéressant de remarquer de plus que non seulement le narrateur s'immisce dans les récits des personnages, "ne fût-ce que pour faire enrager Jaques" (p.330), mais ce sont aussi les pauses des personnages qui lui permettent de dormir.

¹. Cf. C.V. McDonald, 'Le dialogue, l'utopie: Le Supplément au voyage de Bougainville par Denis Diderot', Revue canadienne de littérature comparée, Hiver 1976, pp.73-74.

qui a accompagné leur promenade¹. Cette nouvelle discussion deviendra donc à son tour un niveau diégétique qui pourrait être superposé à la discussion d'un supplément à un texte publié.

De même, nous nous demandons dans quelle mesure la discussion entre le lecteur et le narrateur fictifs n'est pas tout simplement une adjonction à l'histoire des aventures de Jacques et de son maître². En fait, la question de savoir si cette histoire originelle est racontée à partir d'une source parlée ou d'après un manuscrit reste ouverte. Le texte définitif, comme toujours, ne nous aide pas à décider. Selon lui la source est parlée (p.214) et écrite (pp.211,298-299,374). Cette question est encore compliquée du fait que l'emploi du présent et du conditionnel nous donne l'impression d'accompagner le narrateur qui accompagne Jacques et le maître qui chevauchent et qui racontent³.

¹.A.-T. II, pp.249-250.

².A.G. Raymond, op.cit., p.14, écrit:
Si nous enlevons du nombre total des 287 pages de l'édition Bénac les 200 pages environ qui séparent la première mention de Denise du dénouement, en gardant la dispute qui tombe au milieu du roman, nous ne serions peut-être pas trop éloignés du texte de la première ébauche que Diderot lut à haute voix pendant deux heures à Henri Meister.

³."Le pauvre Jaques ! au moment où nous en parlons, il s'écriait douloureusement: Il était donc écrit en haut qu'en un même jour je serais appréhendé comme voleur de grand chemin, sur le point d'être conduit dans une prison, et accusé d'avoir séduit une fille !" (p.34)

Que la source soit parlée ou écrite, elle n'en reste pas moins déformée du fait que nous n'en sommes pas nous-mêmes les témoins oculaires. Quelques histoires sont médiatisées par plusieurs niveaux diégétiques. Comment le narrateur veut-il que nous jugions d'une manière objective quand toutes les histoires sont de seconde main ? Avec la superposition de l'éditeur, même les disputes entre le narrateur et le lecteur sont médiatisées. Nous voyons que même les théories fatalistes de Jacques sont de seconde main de son Capitaine¹: "Le maitre ne disait rien, et Jaques disait que son Capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici bas était écrit la-haut." (p.3). La relativisation de chaque récit est rendue perceptible par le point de vue de son narrateur. L'Hôtesse, par exemple, raconte son histoire du point de vue d'une femme lasse de son propre mari. Jacques ne la comprend pas parce qu'il l'interprète strictement d'après son point de vue mâle et non pas d'après celui d'une femme trompée (p.196). C'est l'histoire que le domestique du Marquis des Arcis avait ra-

¹. Cf. Ernest Simon, op.cit., p.245. C'est une philosophie que Jacques ne comprend peut-être pas. Il la répète tout simplement de son Capitaine:

(...) Mon Capitaine croyait que la prudence est une supposition dans laquelle l'expérience nous autorise à regarder les circonstances où nous nous trouvons comme causes de certains effets à espérer ou à craindre pour l'avenir.

LE MAITRE.- Et tu entendais quelque chose à cela ?

JAQUES.- Assurément peu à peu je m'étais fait à sa langue.
(p.15)

contée à la servante de l'Hôtesse qui l'a redite au mari de l'Hôtesse qui la lui a redite (p.119). Notre jugement de l'histoire est conditionné par nos propres limitations et cette perspective limitée qui est la nôtre s'ajoute à une perspective limitée d'une perspective limitée d'une perspective limitée d'une perspective limitée de l'événement tel qu'il s'est "vraiment" passé.

Chaque histoire racontée est donc l'extériorisation du point de vue limité de son narrateur. Elle se comprendra ensuite par un allocutaire qui a ses propres préjugés et sa propre perspective. Le texte de Jacques le fataliste ne peut nous donner tous les points de vue possibles, ne peut nous fournir cette vision encyclopédique¹ idéaliste, mais il essaie, par contre, de nous faire comprendre qu'il n'y a pas de doctrine divine privilégiée. Toute doctrine n'est qu'une interprétation du monde possible parmi tant d'autres.

4.2 l'acte libérateur de la parole

La parole, bien qu'inadéquate², est le moyen par lequel tous les événements référentiels sont transformés en tissu romanesque³. Tout est verbalisé et le texte devient en ma-

¹. Cf. Michel Butor, 'Diderot le Fataliste et ses maîtres', Répertoires III, Paris, Minuit, 1968, p.130.

². "JAQUES.- Ah! si je savais dire comme je sais penser !"(p.23)

³. Cf. Robert Alter, The Novel as a Self-conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975, pp.64-65.

jeune partie un récit de paroles plutôt que d'événements. D'ailleurs la parole est l'événement de ce roman. On peut donc conclure que tout personnage n'est que sa parole¹. L'image que nous formons de Jacques, du maître, du lecteur et du narrateur doit nécessairement dériver de ce qu'ils disent.

Partant la parole est l'acte créateur par lequel existent les personnages. Que Diderot présente la parole comme étant un acte en soi ne saurait nous étonner d'une oeuvre du XVIII^e siècle, époque où un "ouvrage était (...) un acte doublement parce qu'il produisait des idées qui devaient être à l'origine de bouleversements sociaux et puisqu'il mettait en danger son auteur."²

La portée sociale du roman dans l'acte de la parole se conçoit aisément quand on pense au couple du maître et de son valet³. C'est le valet qui parle bien, qui ruse et qui surpasse son maître en intelligence⁴. Mais c'est le maître finalement qui détient le pain pour lequel Jacques restera

¹. Cf. Buffat, op.cit., p.17

². Sartre, op.cit., pp.135-136.

³. Toute interprétation hégélienne du rapport maître-valet dans Jacques le fataliste nous le montrera. Voir Erich Köhler, 'Est-ce que l'on sait où l'on va?' - Zur strukturellen Einheit von Diderots Jacques le Fataliste et son Maître', Romanistisches Jahrbuch XVI, 1975, pp.128-148.

⁴. Il est pertinent de signaler ici que le serviteur connaît non seulement quelques phrases italiennes (pp.104 et 318) mais aussi un mot latin (p.262). Il a, de plus, écrit un traité philosophique (pp.296-297). Et tout ceci à une époque où le valet était illettré.

fidèle (p.220). Enfin, c'est plutôt Jacques qui insiste sur le fait qu'ils sont faits l'un pour l'autre, comme s'il avait un besoin insatiable d'en convaincre le maître. Jacques a peur des redites (pp.153-154), car, si jamais il se met à se répéter, il ne pourra plus tenir son maître en haleine qui connaîtrait la suite et qui n'aurait plus besoin de son valet pour la lui raconter.

Si le maître n'est qu'un maître parmi d'autres, Jacques n'est peut-être pas si spécial aux yeux du maître. S'ils sont tellement proches l'un de l'autre, comment se fait-il qu'après tant d'années ensemble le maître n'ait jamais entendu un seul mot de l'histoire des amours de Jacques¹? Jacques n'est peut-être qu'un valet parmi d'autres aux yeux du maître qui lui permet de le distraire pour ce voyage qu'il a à faire.

Il existe un jeu assez intéressant autour de l'emploi du pronom de la deuxième personne du singulier. Le maître hésite à certains moments d'admiration, d'émerveillement, de peur et de colère à choisir entre "vous" et "tu". Ce choix qu'il fait n'est toutefois aucunement systématique. Cette ambiguïté semble, alors, indiquer que le rapport maître-valet qui existe entre Jacques et son maître n'est pas complètement 'normal'. Si Jacques n'est pas supérieur à son maître, il lui est sans doute égal, car le maître oublie si souvent qu'il a

¹."LE MAITRE.- Tu as donc été amoureux? (...)Tu m'en as jamais dit un mot." (p.4)

affaire à quelqu'un qui ne lui est inférieur qu'officiellement (pp. 5, 58, 62, 75, 94, 106, 135, 196, 223, 224, 272, 310, 342, 352). Et Jacques, bien qu'il vousoie constamment son maître à haute voix, nous laisse entendre ses vrais sentiments une fois vers la fin du roman après la longue description de la veuve, amante de Desglands, faite par le maître. Mais cette phrase, proférée en sourdine, reste d'autant plus cachée du maître que le narrateur la met entre parenthèses:

JACQUES.- (après avoir dit entre ses dents, tu me le payeras ce maudit portrait, ajouta:) Vous avez été fou de cette femme-là ? (p.339)

Certains critiques ne veulent pas voir dans les querelles entre Jacques et le maître de commentaire social, préférant y voir un reflet fait par Diderot de son amitié tempétueuse avec Grimm¹. Le rapport valet-maître peut, à notre avis, être mieux expliqué si l'on l'apparente à l'autre couple principal du roman², celui du narrateur et du lecteur fictifs. Le narrateur n'est en fait qu'un valet des grands. Comme l'explique M. Butor:

¹. Cf. H. Cohen, op.cit., p.140, et A.G. Raymond, op.cit., pp. 30-31.

². Le roman étant en quelque sorte un tout polyphonique, tous les niveaux diégétiques finissent par reprendre les mêmes thèmes. Cf. Pierre Weisz, 'L'Envers de la réalité', Incar-nations du roman, Pacy-sur-Eure, Mallier, 1973, p.87.

L'écrivain, le conteur, est un domestique qui parle trop bien. Ce trop-bien-parler fait sa puissance, car, comme les esclaves antiques dans les sciences et les lettres, il fait la gloire et les délices de ses maîtres, mais le met dans un perpétuel danger, car il aura toujours tendance à dire ce qui ne leur plairait pas; c'est pour pouvoir enfin le dire qu'il doit assumer sa condition de valet, mais s'il ne réussit pas à le dire, s'il ne se livre pas à un travail plus douloureux et plus difficile que celui qui lui permettrait de ne pas servir, alors il a une âme de valet, il est d'autant plus vil qu'il parle mieux.¹

C'est que la parole donne au locuteur au moins l'impression qu'il est libre pendant qu'il parle. Jacques se dédommage en parlant du silence qui lui a été infligé pendant son enfance (p.216). Parler, c'est donc ne pas être pris par le piège de l'esclavage²:

Avez-vous oublié que Jaques aimait à parler et surtout à parler de lui, manie générale des gens de son état, manie qui les tire de leur abjection, qui les place dans la tribune, et qui les transforme tout à coup en personnages intéressants ? (p.235)

C'est pour se sentir libre que le narrateur insiste si souvent sur sa liberté en tant qu'écrivain. Cette insistance trop souvent réitérée indique plutôt une tentative psychologique de compensation de ce qui lui manque en vérité: sa liberté.

Jacques, lui aussi, préfère rester valet pour pouvoir

¹.Op.cit., pp.141-142

².C'est pour empêcher que s'installe ce que Sartre appelle la nausée que Roquentin écrit.

jouir de la chose et non pas tout simplement du titre¹. Il est valet, esclave, paradoxalement, par son propre choix (pp. 229-230). N'ayant, cependant, que le titre et non pas la chose elle-même, le maître ne s'expose pas aux mêmes dangers. N'oublions pas que c'est Jacques, détenteur de la chose, qui se fait emprisonner pour le crime du maître qui s'enfuit après le meurtre du Chevalier (p.373). C'est que depuis longtemps Jacques a arrêté de raconter ses histoires au maître. Il est peut-être devenu dispensable.

Que la position de l'écrivain-narrateur soit à rapprocher de celle du valet, Jacques, devient clair dans le texte. Nous avons déjà mentionné le fait que seuls ses discours avec ceux du valet et de l'Hôtesse ont le privilège des rôles imprimés en marge. Il est évident que le maître s'apparente au lecteur virtuel de Diderot, étant aristocrate et maître d'un valet bien parlant. Le texte révèle, toutefois, que les rôles de dominant-dominé peuvent être mués par l'échange linguistique impliqué par la parole du dialogue. Le narrateur-écrivain se croit libre devant son récit, le proclame mille fois, mais se trouve prisonnier de la logique de

¹.Köhler, op.cit., p.135, prend l'image du maître qui dort, la bride à la main, mais sans cheval (Jacques le Fataliste et son Maître, p.40) pour illustrer ce point:

Der zurückkehrende Jacques findet den Maître schlafend am Wegrand: seine Hand hält noch den Zügel, aber ein Dieb hat ihn abgeschnitten und das Pferd fortgeführt. Der Zügel weist den Herrn zwar noch als Besitzer aus, ein anderer aber verfügt über den Besitz.

son propre récit. Tout doit être vrai. Bon nombre de passages laissent surgir l'intertexte qui, lui aussi, s'impose dans le texte, par exemple, Tristram Shandy ou le Bourru bienfaisant¹. Les personnages contrôlent le récit souvent autant que le narrateur². Jacques, non plus, n'est pas libre devant ce qu'il veut ou ne veut pas raconter³. Et les lecteurs-maitres qui interprètent le texte, font face au même intertexte et au même substrat social que le texte lui-même.

Si le texte ne montre pas de valets supérieurs à leurs maitres, au moins il en montre d'égaux, ce qui constitue déjà un grand défi à la classe dirigeante. Mais comme nous l'avons vu dans notre discussion des verbes performatifs, l'acte qu'élabore ce texte est surtout une constatation négative. La littérature se détruit pour délivrer la vérité qu'elle contient⁴. Sa négati-

¹. Cf. Jacques le Fataliste et son Maitre, "Introduction", p. CVII.

². "La voilà remontée, et je vous préviens, Lecteur, qu'il n'est plus en mon pouvoir de la renvoyer. - Pourquoi donc? - C'est qu'elle se présente avec deux bouteilles de champagne, une dans chaque main, et qu'il est écrit là-haut que tout orateur qui se présentera à Jacques avec cet exorde s'en fera nécessairement écouter." (p.157)

³. "LE MAITRE.- Un jour Desglands...
 JAQUES.- Quand vous êtes absent, j'entre quelquefois dans votre bibliothèque, je prends un livre et c'est ordinairement un livre d'histoire.
 LE MAITRE.- Un jour Desglands...
 JAQUES.- Je lis du pouce tous les portraits.
 LE MAITRE.- Un jour Desglands...
 JAQUES.- Pardon, mon Maitre, la machine était montée, et il fallait qu'elle allât jusqu'à la fin." (pp.342-343)

⁴. Cf. R. Mauzi, op.cit., pp.93-94.

tivité passe indirectement à la société qui la sous-tend¹. Mais c'est une négativité qui est montrée, qui ne conclut pas elle-même. Le narrateur sait que rien n'est jamais valable s'il n'a pas été "ratifié" (p.224) par l'allocutaire. Après que le maître a appris, grâce à Jacques, ce que c'est que la douleur au genou, nous lisons:

Une autre chose, Lecteur, que je voudrais bien que vous me dissiez, c'est si son maître n'eût pas mieux aimé être blessé, même un peu plus grièvement ailleurs qu'au genou, ou s'il ne fut pas plus sensible à la honte qu'à la douleur ? (pp.22-23)

4.3 le côté a-systématique

En dernière analyse, tout est laissé à la discrétion du lecteur. Le narrateur étale ses faits, et c'est toujours l'interprétation qu'en fait le lecteur qui dictera le message que ces événements narratifs vont impartir. Rien n'est imposé par le texte². Au plus, le narrateur peut guider la réaction du lecteur³. Rien ne s'impose tout simplement parce qu'il se

¹. Cf. Jacques le Fataliste et son Maître, "Introduction", p.CXXIV.

². Nous voulons ici reprendre une idée citée supra, pp.58-59, que la compréhension consiste en une mise en ordre des éléments donnés effectuée par l'allocutaire. Cette mise en ordre constitue donc un système qui appartient à l'allocutaire indépendamment du discours lui-même. Partant nous reconnaissons que le système linguistique que nous essayons d'imposer au texte que nous étudions, vient de notre interprétation, de notre propre mise en ordre.

³. Voir la défense de Mme de la Pommeraye (pp.210-213).

trouverait engrené dans un système bien évident. Nous avons vu que le maître s'adresse à son valet tantôt par "vous", tantôt par "tu", ces emplois indiquant des tendances plutôt qu'une systématisation. Nous avons vu que l'emploi des rôles imprimés en marge est réservé en principe aux histoires principales, mais ce n'est pas un principe appliqué systématiquement. La plupart des personnages ne réussissent pas leurs projets. Le sort est trop aléatoire, si aléatoire que l'Abbé Hudson réussit les siens. Presque tous les récits sont racontés soit au niveau diégétique soit au niveau métadiégétique; une exception serait le récit de M. Le Pelletier raconté par le barbier de la ville (pp.72-73). Au niveau diégétique, le "nous" co-référentiel tend à rester plus ou moins constant à travers le texte, le "nous" du niveau métadiégétique tend à devenir plus rare vers la fin, mais encore ce ne sont que des tendances.

Il y a en outre beaucoup d'illogismes flagrants dans le texte. Nous signalerons en passant le fait que le Marquis des Arcis est à la fois plus âgé (p.139) et plus jeune (p.119) que son secrétaire, Richard. Le Capitaine de Jacques est mort avant (p.154) et après son camarade (p.82)¹. Avant l'arrivée au Grand-Cerf, Jacques racontait à son maître l'histoire de ses amours (p.110). Ce récit est ensuite interrompu par le narrateur et l'histoire de Gousse (p.113). Entretemps, les

¹. Les narrateurs du texte disent, alors, 'n'importe quoi' pour avoir tout simplement quelque chose à dire. Voir infra, p.150.

deux voyageurs continuent à voyager et à raconter. Ils arrivent à leur gîte sans que l'histoire des amours de Jacques ait progressé! (p.117). Apparemment l'histoire des amours de Jacques n'a pas pu continuer sans la présence du narrateur et du lecteur¹.

Ces inconsistances, ces illogismes, ces incohérences, même, sont à mettre sur le compte de l'auteur lui-même. Indiquent-ils de la négligence de la part de Diderot ou plutôt un effort conscient de fourvoyer son lecteur virtuel²? Dans tous les cas, ils réussissent à donner l'impression d'un texte écrit à la hâte, d'un texte qui est par conséquent censé être inoffensif parce qu'il n'est pas sérieux. En fait, le texte réussit à se donner l'air débraillé d'un vrai dialogue, comme s'il n'était qu'une conversation innocente³.

Parler se comprend donc comme un acte spontané qui délivre les faits tels qu'ils arrivent, au hasard⁴. L'ordre de la conversation laisse les choses dans leur ordre prélogique, telles que nous les apercevons, tandis que l'écriture implique

¹.Un autre exemple qui montre la tendance du texte à donner l'impression au lecteur d'accompagner les personnages, et non seulement de les observer.

².Cf. Jacques le Fataliste et son Maître, la note 113, p.421.

³.Voir supra, la partie 3.3, pp.116-118.

⁴.Nous voyons ici un autre exemple de l'ironie de Diderot. Est-ce que nous pouvons le prendre au sérieux quand il emploie le dialogue, système parfait de l'a-systématique où règne le hasard, pour démontrer le fatalisme où n'existe aucun hasard ?

automatiquement une fixation de cet ordre désordonné, sinon une mise en ordre, une création d'un monde doté d'une logique artificielle. Comme le dit Georges May:

Car si écrire, c'est sans doute exercer sa liberté, c'est aussi l'abolir, c'est surtout, étant données les limites de la rhétorique et de la langue, se condamner à n'exprimer qu'un aspect, qu'un instant du réel. Parler au contraire, c'est faire droit à l'improvisation; c'est accorder à la fugacité des idées, à leur flexibilité, à leur responsabilité une fonction expressive à laquelle la rhétorique en cours était foncièrement hostile.¹

Si Diderot avait eu l'intention d'atteindre à la postérité², et qu'il ne pût le faire qu'en écrivant, il s'agit, donc, pour lui, pour garder l'air inoffensif de la conversation, d'écrire "tout en évitant de faire des livres"³. D'où les répétitions qu'il ne s'agit pas d'un roman dans son roman⁴. Comme Diderot lui-même a écrit à propos du Rêve de d'Alembert, il faut "donner à la sagesse l'air de la folie, afin de lui procurer ses entrées"⁵. P. France écrit à ce propos:

¹ Op.cit., p.168.

² Ce qu'affirment H. Dieckmann, Cinq leçons sur Diderot, Genève, Droz, 1954, pp.22 et sq. et G. May, Quatre visages de Diderot, Paris, Boivin et Cie, 1951, pp.184-185.

³ P. France, op.cit., p.320. Cf. Leo Spitzer, 'The Style of Diderot', Linguistics and Literary History, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp.166-167.

⁴ Voir supra, pp.18 et 115

⁵ Diderot, Correspondance IX, (Roth, éd.), Paris, Minuit, p.127. Passage cité par France, op.cit., p.219 et May, 'Diderot', p.180.

The aim is to please and amuse the reader. To do this, the writer must avoid appearing openly as a persuader; the philosopher who knows the world will say to the Maréchale: "Je ne me suis pas proposé de vous persuader". As Diderot notes, this is Montaigne's stance. And like Montaigne and many writers after him, Diderot's ideal writer will be the opposite of the pedant. He will never give the impression of writing a book, but always of talking as light-heartedly as the subject allows.¹

Le lecteur pris au dépourvu est le lecteur qui est mieux convaincu. C'est de cette façon que nous voulons expliquer ce désordre voulu, perpétré à dessein et "systématiquement". C'est la raison pour laquelle la pensée de Diderot prend en aversion le système² qui explique tout. Car, comme le texte montre si bien, le "il était écrit là-haut" qui essaie de tout expliquer n'explique rien³:

LE MAITRE.- Et si tu veux gagner du temps, pourquoi aller au petit pas comme tu fais ?
 JAQUES.- C'est que faute de savoir ce qui est écrit là-haut on ne sait ni ce qu'on veut, ni ce qu'on fait (...)
 (p.15)

Refuser de donner un ordre artificiel équivaut à une volonté de véracité⁴.

¹ Op.cit., p.202

² Un adjectif allemand s'applique très bien à Diderot. Il est "systematisierungsfeind" d'après le mot de Florens Deuchler, 'Diderots Traktat über das Schöne', Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft III, 1955-1957, p.198.

³ Cf. Simon, op.cit., p.256 et Cohen, op.cit., p.136

⁴ Cf. H. Todorov, op.cit., p.29

4.4 une 'nouvelle' vraisemblance

Le fait d'introniser l'acte de l'énonciation aux dépens de la référence à un événement extralinguistique est corroboré par le refus d'un référent géographique et temporel précis. La fourniture de quelques détails concis correspond dans ce texte flou et relatif non pas à une tentative bien administrée de délimiter clairement le référent spatio-temporel, mais plutôt à un désir de se moquer de l'arbitraire de chaque précision faite par le texte littéraire 'traditionnel'. Dans un texte plus orthodoxe, ajouter un "détail inutile et contingent c'est le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc l'effet mimétique; c'est un connotateur de mimésis."¹ Mais surtout dans ce texte, il apparaît que tout choix d'un détail parmi d'autres participe d'un arbitraire paradigmatique. Le souci de suppléer des détails après coup, quand le récit a progressé si loin que le détail n'est plus nécessaire à la cohérence du texte² "est porté à un point tel que, cessant de "faire vrai", il apparaît plutôt comme la mise en scène caricaturale du procédé du vrai."³

¹.G. Genette, Figures III, p.186 cite ici R. Barthes, Communications XI, pp.84-85.

²."Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici, Jaques, son maître et l'hôtesse, faute de quoi vous les avez entendu parler, mais vous ne les avez point vus." (p.173) Le récit n'avait pas trop souffert du manque de ces détails, et aurait pu continuer si le narrateur ne les avait pas insérés après coup.

³.Jaques le Fataliste et son Maître, "Introduction", p.CI.

Ce roman refuse de s'adonner aux jeux artificiels d'authentifier son contenu et se moque carrément de ces procédés: la vérification du manuscrit original, un éditeur qui scrute toutes les données. Les procédés traditionnels de vraisemblance parodiés, les thèmes 'sérieux' parodiés¹, le texte s'offre lui-même comme gage de vérité². Débarrassé de toute artificialité prétentieuse, dénudé de tout sauf sa propre parole, le roman n'a plus que ses propres paroles écrites qui existent véritablement sur ses pages.

Les événements, souvent émis au conditionnel, n'occupent pas la place la plus importante dans ce roman 'véridique'. Les narrateurs du texte n'hésitent pas à proférer de parfaits illogismes. Nous inférons de ceci que ce qui importe dans le roman, ce n'est pas tellement le signifié des mots que l'acte même de les prononcer. Les exemples ne sont pas rares dans ce roman d'un signifié sabordé, à dessein, au profit de l'acte de dire le mot:

JAQUES.- Il me semble que vous prenez à tâche de me fourvoyer. Avec vos questions, nous aurons fait le tour du monde avant que d'avoir atteint la fin de mes amours.
LE MAITRE.- Qu'importe, pourvu que tu parles et que je t'écoute? Ne sont-ce pas les deux points importants? Tu me grondes lorsque tu devrais me remercier. (p.53)

¹. Nous savons que Diderot, au moment où il écrivait Jacques le fataliste, était lui-même convaincu des théories matérialistes (cf. Cohen, op.cit., pp.136-137) mais semble prendre plaisir à s'en rire dans le roman.

². Cf. Lecointre et Le Galliot, 'L'Appareil', p.227.

Le texte est réduit à l'acte même de la communication qui le constitue¹. L'ergoterie sur l'emploi de quelques mots (hydrophobe, p.355; mortelle heure, p.281; engastrimeste, p. 298) peut s'interpréter comme des exemples d'un discours métalinguistique qui attire l'attention du lecteur sur le signifiant de ces mots aux dépens de leur contenu. Ce texte, qui met l'accent sur la parole elle-même, à qui il ne reste pratiquement que le signifiant de la parole qui ne soit pas parodié, propose le concept esthétique de l'oeuvre elle-même. Jacques le fataliste avoue, tout en disant qu'il traite de la 'vérité', qu'il est fiction. La fiction devient donc une valeur, une 'vérité' en soi. Le roman n'est plus que les composantes simples du tissu romanesque et l'oeuvre devient une expérience esthétique qui se déroule devant nos yeux², où l'éprouvette est l'oeuvre elle-même. C'est une expérience où l'on ne fait qu'observer, sans tirer de conclusion. Car ce que préconise le roman avant tout, à la manière des nouvelles sciences qui prenaient leur essor à l'époque de Diderot, c'est l'effort de la recherche. C'est une idée qui se retrouve dans d'autres écrits de Diderot. Nous pensons maintenant à Qu'en pensez-vous

¹. J.M. Adam, Linguistique et discours littéraire, Paris, Larousse, 1976, écrit: "Quoi qu'il en soit, le seul fait d'envisager qu'une parole puisse aussi constituer un acte va à l'encontre de tout ce que notre civilisation pense du langage, uniquement considéré d'ordinaire du point de vue de sa fonction informative." (p.323)

². Cf. Jacques Chouillet, op.cit., p.62

et à l'Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ***.

Dans ces deux écrits, l'histoire allégorique est racontée d'un homme endormi à la dérive sur une planche. En s'éveillant, dans l'Entretien d'un philosophe, il se dit:

Qu'est-ce que cela me fait, pourvu que j'aborde ? J'ai raisonné comme un étourdi, soit; mais j'ai été sincère avec moi-même; et c'est tout ce qu'on peut exiger de moi. Si ce n'est pas une vertu que d'avoir de l'esprit, ce n'est pas un crime d'en manquer.¹

Sous la forme dialogique, les conjectures de cette expérience esthétique, proposées par l'expérimentateur, tombent sous l'examen critique de l'autre² dans le laboratoire.

4.5 la fonction poétique

Jacques le fataliste est, donc, une oeuvre littéraire dans laquelle la fonction poétique est très active dans la constitution du message communiqué. Or, la "fonction poétique ou esthétique est définie par R. Jakobson comme la relation entre le message et lui-même."³ L'oeuvre renvoie à sa propre forme, abstraction faite du signifié des mots, pour y puiser une composante du message final qu'elle veut transmettre. "C'est la fonction es-

¹.A.-T. II, p.525.

².Cf. Siegfried Jüttner, 'Experimentell-exploratorisches Erzählen, zur Analyse des Jacques le Fataliste et son Maître von Diderot', Romanische Forschungen XC, 1978, p.221

³.Pierre Guiraud, La Sémiologie, Vendôme, Presses Universitaires de France (Collection Que sais-je?), 1971, p.11.

thétique par excellence: dans les arts, le référent c'est le message qui cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet."¹ Cette fonction est très importante dans une oeuvre qui nie sans cesse la valeur de sa propre teneur. La forme dialogique présente une façon de regarder le monde toujours par une vision dédoublée. Les événements sont enchevêtrés, les niveaux diégétiques brouillés, ce qui exclut toute interprétation dogmatique. N'ayant pas de fin, suivant le cours aléatoire du voyage et d'une conversation qui vague elle-même, ce roman rejette toute eschatologie fonctionnelle². Les mots ne sont pas 'pipés' à l'avance selon une fin pré-établie, parce que justement cette fin n'existe pas³. Débraillée, la vision est nécessairement partielle. Tout doit se multiplier pour que la vision ne reste pas sous l'influence parallaxique d'une seule optique. Débraillée, la vision conteste la valeur intrinsèque de la logique humaine⁴. La relativité présentée par la fonction poétique, par le signifiant même du texte pris comme un tout, montre l'extrême tolérance de Diderot. Tout point de vue est permis parce que Diderot s'avoue que même le sien n'est peut-être pas meilleur qu'un autre. Encore une fois, nous nous

¹ Ibid.

² Cf. Brogyanyi, op.cit., p.558.

³ Cf. Buffat, op.cit., p.9

⁴ Cf. Jüttner, op.cit., p.221

tournons vers le texte de l'Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ***, texte contemporain de Jacques le fataliste, pour nous prouver que la relativité prêchée dans les écrits de Diderot s'applique à tout le monde:

Je permets à chacun de penser à sa manière, pourvu qu'on me laisse penser à la mienne; et puis, ceux qui sont faits pour se délivrer de ces préjugés n'ont guère besoin qu'on les catéchise.¹

Sommaire

On ne laisse pas de répéter que Jacques le fataliste représente une étape révolutionnaire dans l'histoire du roman. Nous voyons son audace non seulement dans les idées qu'il préconise sur le rapport maître-valet, mais aussi dans la façon dont il formule ces idées. Contrairement à l'esthétique classique qui concevait l'art comme la représentation du monde réel, nous arrivons à une meilleure compréhension de cette oeuvre si nous l'envisageons sous l'angle d'un commentaire sur notre façon de concevoir le monde. Une vision relativisée, une vision où ne règne aucune systématisation, conteste la hiérarchie stricte de toute perspective bien ordonnée. La vue d'en haut des grands aristocrates n'est pas préférable à celle d'en bas. Diderot, qui ne se conçoit pas comme le chien de ces 'maîtres' qui le lisent, se révolte devant l'idée que sa position est aussi méprisante que celle

¹.A.-T. II, p.519.

du valet qui fait le chien couchant pour recevoir de quoi manger. Comme Jacques, l'auteur s'élève, ne serait-ce qu'un instant, en parlant. Diderot sait très bien à quel point cette position élevée est labile: il se le répète en se moquant de l'art de bien parler et de bien écrire. Les paroles sont la visée d'un tel ridicule qu'elles perdent toute valeur dans la signification. Il ne leur reste que leur existence objective sur papier qu'on ne puisse nier. L'avènement de la parole est précisément le grand événement de ce roman. Dénudées de tout contenu, elles ne peuvent signifier qu'au niveau de leur signifiant. D'où la grande importance de la fonction poétique dans ce roman sur la communication, où les mots transmettent un message rien que par la façon dont ils sont organisés.

CONCLUSION

Notre thèse est partie du principe que le dialogue est un fait acquis du style de Diderot. Nous n'avons pas voulu nous contenter d'analyser cet emploi de manière superficielle en nous demandant tout simplement quelles sont les raisons évidentes derrière l'emploi de cette forme. L'explication traditionnelle qui considère Diderot comme l'exemple parfait de l'homo duplex tiraillé entre ses émotions et sa raison nous a paru insatisfaisante. Une analyse des effets résultant de l'emploi du dialogue en marche nous amène à de nouvelles conclusions. Il faut, pour bien saisir le sens profond de la structure dialogique, la disséquer tout en tenant compte du fait que le dialogue dans Jacques le fataliste, à la différence du dialogue pédagogique, est un échange constant entre interlocuteurs où l'un ne peut être privilégié par rapport à l'autre. Il faut toujours considérer le mouvement du dialogue des deux pôles en même temps.

Lorsque nous tentons de faire ressortir l'importance du mouvement du langage, nous voyons tout de suite que c'est aussi son avènement qui tient une influence énorme dans le sens que nous voulons assigner à ce texte. Une oeuvre qui parodie sa propre création, surtout aux dépens du signifié des mots, reste réduite à l'existence même de ses mots. Parler de ce roman équivaut nécessairement à parler de sa forme car ce sont les

signifiants des signes et leur agencement qui survivent à cette moquerie extensive. Le signifié de chaque mot pris individuellement cède sa place à la totalité des signifiants du texte. Pour ce qui concerne l'opposition signifiant-signifié que nous avons voulu étudier dans cette thèse, on comprendra pourquoi nous avons commencé par une étude du premier élément qui, de loin, l'emporte sur le deuxième ici. Nous nous croyons justifié en concluant que le rapport qui existe entre le sens et la forme du texte est le suivant: la forme est le sens dans cette oeuvre où la fonction poétique prime les autres fonctions de la communication.

Jacques le fataliste, entre tant d'autres choses, est un commentaire sur le langage. Les dialogues, enchevêtrés et interrompus jusqu'à l'absurde, constituent tout un monde romanesque construit surtout de signifiants. L'imperfection du langage en tant que moyen mimétique est démontrée dans la mesure où le texte persiste à raconter sur l'art de raconter. Il ne peut imiter autre chose. Le dialogue qui perdure - sans fin - montre sans équivoque que l'art romanesque est la représentation de mots et non pas du monde. Au lieu d'essayer de se faire passer pour un portrait réaliste du monde, Jacques le fataliste veut sonder l'imperfection de la perspective humaine et l'indétermination de son moyen d'expression: le langage. Diderot enlève le côté sublime à la conceptualisation esthétique du classicisme. Le roman est condamné à l'imperfection tant qu'il se fonde sur

le langage qui est lui-même imparfait.

Etudier ce texte difficile de Diderot à partir de sa structure linguistique dans le dialogue est révélateur car cette approche nous permet de concevoir le monde de Jacques le fataliste sous la lumière du langage en mouvement et de son échange linguistique. Un examen de la structure dialogique se montrerait également utile, à notre avis, pour étudier une sorte de catégorisation des écrits non-encyclopédiques de Diderot. Presque tout écrit se fonde sur cette même structure d'un destinataire et d'un destinataire explicités. Des lettres aux dialogues propres, la forme de cette structure se complique au fur et à mesure que Diderot vieillit. Une simple structure interlocutive dans les lettres¹ se complexifie dans les dialogues où plus de deux interlocuteurs s'immiscent dans le texte². Le chef-d'oeuvre dialogique, le Neveu de Rameau (1761-1772), montre un récit dialogué où l'influence du récit diégétique vient s'ajouter au niveau mimétique du simple dialogue. Dans les contes³, la même structure est rendue plus compliquée car non seulement y a-t-il une multiplication des interlocuteurs, mais aussi un redoublement des niveaux diégétiques. Jacques le fata-

¹. La Religieuse (1760) constituerait le dernier mot des écrits épistolaires.

². Prenons ici les exemples du Rêve de d'Alembert (1769) et de l'Entretien d'un père avec ses enfants (1770).

³. Nous pensons surtout aux Deux Amis de Bourbonne (1770), à Ceci n'est pas un conte (1772) et à Madame de la Carlière (1772).

liste, une des dernières oeuvres de Diderot et dont la rédaction et les maints remaniements s'étendent à travers une période de presque vingt ans¹, hérite de toutes ces structures éprouvées dans les oeuvres précédentes. Cette oeuvre se complique à cause de nombreux interlocuteurs, de nombreux niveaux diégétiques et d'une alternance rythmique entre le récit mimétique et le récit diégétique. Mais même compliquée, cette structure dialogique reste fondée sur le principe de partenaires qui se renvoient constamment la balle linguistique.

Cette alternance linguistique entre interlocuteurs reflète en un sens le mouvement perpétuel de l'univers matérialiste. Ce mouvement nous montre que, pour bien trouver la portée de ce texte ambigu, il ne faut pas tout simplement se limiter à une étude du texte partie de la source de la parole, mais qu'il faut surtout évaluer l'effet qu'a le texte sur son destinataire. Diderot, qui, déjà dans ses écrits de jeunesse ne se donnait qu'à un public restreint², rend hommage à ces quelques lecteurs³ qui sauraient le comprendre sans qu'il n'ait à simplifier ni à rendre logiques ses idées au point d'en déformer le sens.

¹. Cf. Köhler, op.cit., pp.128-129 et Vernier, "Préface", p.13.

². Déjà dans les Pensées philosophiques (1746) Diderot écrit: "Si ces pensées ne plaisent à personne elles pourraient n'être que mauvaises; mais je les tiens pour détestables si elles plaisent à tout le monde." (A.-T. I, p.127)

³. Le lecteur moderne pense, bien sûr, à Goethe.

De toutes les implications esthétiques ou philosophiques que nous pouvons inférer de l'emploi du dialogue par Diderot, il nous semble que le principe de la relativité est très utile à notre analyse. Dans l'univers romanesque de Jacques le fataliste, tout est relatif. Même le génie, idée si importante dans la pensée de Diderot, ne se définit que par rapport aux autres¹. Tout point de vue est relativisé et partant rien n'est sûr d'être incontestablement vrai. Mais même le texte qui dit qu'il ne dit rien de certain dit déjà beaucoup. La relativité nous montre les limitations de l'esprit humain. Bien que ce soit possible d'avoir raison, nous ne saurons jamais si, en fait, c'est le cas. Toute perspective est relativisée du fait qu'elle n'est justement qu'une perspective parmi tant d'autres.

D'où le fait que dans ce roman il n'y a pas de maître, il n'y a pas de valet. Chacun est tour à tour maître et valet selon notre perspective d'en bas ou d'en haut. Chaque personnage est tour à tour maître et valet selon son statut provisoire dans le dialogue. D'où notre propre hésitation récalcitrante devant ce texte à conclure quoi que ce soit qui exclue d'autres interprétations. Tout thème 'sérieux' est parodié². Tout événement

¹. Cf. Cohen, op.cit., p.173, la note 3

². Les trois axes thématiques du roman, le romanesque, le déterminisme et la morale, proposés par R. Loy, op.cit., se réduisent donc à ce même principe de relativité. Comment distinguer entre le vrai et la fable quand Diderot crée une fable qui devient une vérité en soi? Comment prononcer entre le libre et l'esclave, entre le bien et le mal, quand toute interprétation dépend de notre point de vue limité?

de l'intrigue est parodié. Ce texte romanesque avoue ouvertement que " 'ce qui se passe' dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre: rien"¹. Il montre que " 'ce qui arrive', c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée."²

En essayant d'interpréter un texte où tout est permis parce que rien n'est exclu, nous nous trouvons dans l'impossibilité de nier catégoriquement une interprétation fondée sur une méthodologie différente de la nôtre. Notre analyse ne prétend pas à l'exclusivité mais plutôt à la complémentarité. Elle ne peut tout dire. Tout ce que dit le texte ne pourrait être rendu que par une reproduction fidèle, mot par mot, du texte même. Ce texte ouvert, qui aurait pu continuer à l'infini sans jamais arriver au terme du récit des amours de Jacques, est replié sur lui-même en ce sens qu'il appelle son lecteur à le dénouer pour lui donner un sens. Chaque lecteur qui remplit le flou des signes le fait d'après sa propre perspective limitée par son point de vue, son passé, sa personnalité et son environnement. Dans un texte où tout est relatif, toute interprétation doit être acceptable car elle aussi est toujours relative. D'où la divergence et le désaccord remarquables dans la critique contemporaine qui voit dans cette oeuvre des tendances révolutionnaires, des luttes psychologiques, des traités

¹. Barthes, op.cit., p.27.

². Ibid.

philosophiques, des traités esthétiques ou la préfiguration de la pensée moderne. De toutes les oeuvres de Diderot, celle-ci, qui s'offre constamment en victime innocente à l'interprétation de son lecteur, est peut-être celle qui le fait le plus réfléchir.

BIBLIOGRAPHIE

I. Editions des textes de Diderot consultées

Diderot, Denis. Correspondance, édition établie, annotée et préfacée par Goerges Roth, Paris, Minuit, 1955-1970, 16 vol.

----- . Jacques le fataliste et son Maître, présentation par P. Vernière, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

----- . Jacques le fataliste, présentation et post-face par J. Proust, Paris, Le livre de poche, 1972.

----- . Jaques le Fataliste et son Maitre, édition critique avec une introduction, des notes, un lexique et une bibliographie, par S. Lecointre et J. Le Galliot, Genève, Droz, 1976.

----- . Le Neveu de Rameau, édition critique avec une introduction, des notes, un lexique et une bibliographie, par J. Fabre, Genève, Droz, 1963.

----- . OEuvres complètes, éd. Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, 20 vol. (Réimpression Nendeln, Liechtenstein, Kraus, 1966).

----- . OEuvres romanesques, présentation par H. Bénac, Paris, Garnier, 1962.

II. Textes de théorie et de critique littéraire d'intérêt général

Adam, J.M. Linguistique et discours littéraire, Paris, Larousse, 1976.

Barthes, Roland. 'Introduction à l'analyse structurale des récits', ds: Communications VIII, 1966, pp.1-27

Bauer, Roger. 'Das Gespräch als Literatur "Ein Sohn der Philosophie" Über den Dialog als literarische Gattung', ds: Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1976, pp.29-44.

Benveniste, Emile. 'L'Appareil de l'énonciation', ds: Langages XVII, 1970, pp.12-18.

- . Problèmes de linguistique générale, Tomes I et II, Paris, Gallimard, 1966-1974.
- Bremond, Claude. 'Le Rôle d'influenceur', ds: Communications XVI, 1970, pp.60-69.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.
- Ducrot, Oswald. Le Structuralisme en linguistique, Paris, Seuil, 1968.
- Genette, Gérard. Figures II, Paris, Seuil, 1969
- . Figures III, Paris, Seuil, 1972.
- Głowiński, Michał, 'Der Dialog im Roman', ds: Poetica VI, 1974, pp.1-16.
- Guiraud, Pierre. La Sémiologie, Vendôme, Presses Universitaires de France (Collection Que sais-je?), 1971.
- Irigaray, Luce. 'Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel', ds: Langages V, 1967, pp. 99-109.
- Jacques, Francis. 'Les Conditions dialogiques de la référence', ds: Etudes philosophiques XXXII, 1977, pp.267-305.
- Levi, A.W. 'Philosophy as Literature. The Dialogue', ds: Philosophy and Rhetoric IX, 1, hiver 1976, pp.1-20.
- Lintvelt, Jaap. 'Modèle discursif du récit encadré', ds: Poétique XXXV, 1978, pp.352-366.
- Linze, Jacques-Gérard. 'La Conversation dans le roman', ds: Revue Générale Belge CVI, 7, Bruxelles, 1970, pp.33-50.
- Molnar, Thomas. 'Notes sur le dialogue', ds: Pensée Catholique XXXI, sept.-oct. 1977, pp.68-73.
- Prince, Gérald. 'Le Discours attributif et le récit', ds: Poétique XXXV, 1978, pp.305-313.
- . 'La Fonction métanarrative dans Nadja', ds: The French Review LIX, fév.1976, pp.342-346.
- . 'Introduction à l'étude du narrataire', ds: Poétique XIV, 1973, pp.178-196.

Sarraute, Nathalie. L'Ere du soupçon, Saint-Amand (Cher), Gallimard (Collection Idées), 1956.

Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?, Saint-Amand (Cher), Gallimard (Collection Idées), 1948.

Strawson, P.F. 'Phrase et acte de parole', ds: Langages XVII, 1970, pp.19-33.

III. Textes critiques consacrés aux oeuvres de Diderot

Adams, D.J. 'Style and Social Ideas in Jacques le fataliste', ds: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CXXIV, 1974, pp.231-248.

Alter, Robert. 'Diderot's Jacques: This Is and Is Not a Story', ds: Partial Magic. The Novel as a Self-conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975, pp.57-83.

Belaval, Yvon. 'Sur le matérialisme de Diderot', ds: Hugo Friedrich et Fritz Schalk (éd.), Europäische Aufklärung, Munich, Wilhelm Fink, 1967, pp.9-21.

Berry, David. 'The Technique of Literary Digression in the Fiction of Diderot', ds: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CXVIII, 1974, pp.115-272.

Bonneville, D. 'Diderot's artist: Puppet and Poet', ds: Charles G.S. Williams (éd.), Literature and History in the Age of Ideas, Columbus, Ohio State University Press, 1975, pp. 244-252.

Brogyanyi, Gabriel John. 'The Functions of Narration in Diderot's Jacques le Fataliste', ds: Modern Language Notes LXXXIX, 1974, pp.550-559.

Buffat, Marc. 'La Coïncidence', ds: Communications XIX, 1972, pp. 6-18.

Butor, Michel. 'Diderot le fataliste et ses maîtres', ds: Répertoires III, Paris, Minuit, 1968, pp.103-158.

Chambart, Elaine. 'The Function of the "Lecteur" in Diderot's Non-fiction', ds: Essays in Literature I, Western Illinois University, 1974, pp.227-235.

Chesneau, Albert. 'La Structure temporelle de "Jacques le Fataliste"', ds: Revue des sciences humaines CXXXI, juillet-sept.1968, pp. 401-413.

- Chouillet, Jacques. 'Esthétique et littérature (à propos de Diderot)', ds: Information littéraire XXIV-XXV, 1972-1973, pp.55-62.
- '. 'Le Mythe d'Ariste ou Diderot en face de lui-même', ds: Revue d'Histoire littéraire de la France LXIV, 1964, pp. 565-588.
- Cohen, Huguette. 'La Figure dialogique dans Jacques le fataliste', ds: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CLXII, 1976, pp.5-243.
- Crocker, Lester G. Two Diderot Studies. Ethics and Esthetics, Baltimore, John Hopkins Press, 1952.
- Deuchler, Florens. 'Diderots Traktat über das Schöne', ds: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft III, 1955-1957, pp.197-224.
- Didier, Béatrice. 'Contribution à une poétique du leurre. "lecteur" et narrataires dans "Jacques le Fataliste"', ds: Littérature VIII, oct.1978, pp.3-21.
- Dieckmann, Herbert. Cinq leçons sur Diderot, Genève, Droz, 1959
- '. Studien zur europäischen Aufklärung, Munich, Wilhelm Fink, 1974.
- Durkin, Thomas J. 'Three Notes to Diderot's Aesthetic', ds: Journal of Aesthetics and Art Criticism XV, 1956-1957, pp.331-339.
- Fabre, Jean. 'Allégorie et symbolisme dans Jacques le Fataliste', ds: Hugo Friedrich et Fritz Schalk (éd.), Europäische Aufklärung, Munich, Wilhelm Fink, 1967, pp.69-75.
- '. 'Jacques le fataliste: problèmes et recherches', ds: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century LVI, 1967, pp.485-499.
- France, Peter. 'Diderot: the Order of Dialogue', ds: Rhetoric and Truth in France, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp.191-234.
- Garcin, Philippe. 'Diderot et la philosophie du style', ds: Critique XV, 1959, pp.195-213.
- Green, Alice G. 'Diderot's fictional Worlds', ds: Diderot Studies I, 1949, pp.1-26.
- Guyot, Charly. Diderot par lui-même, Bourges, Seuil, 1966.

- Jüttner, Siegfried. 'Experimentell-exploratorisches Erzählen. Zur Analyse des Jacques le Fataliste et son Maître von Diderot', ds: Romanische Forschungen XC, 1978, pp.192-225.
- Köhler, Erich. '„Est-ce que l'on sait où l'on va?" -Zur strukturellen Einheit von Diderots Jacques le Fataliste et son Maître', ds: Romanistisches Jahrbuch XVI, 1975, pp.128-148.
- Laufer, Roger. 'La Structure et la signification de "Jacques le Fataliste"', ds: Revue des sciences humaines CXII, oct.-déc.1963, pp.517-535.
- Lecointre, Simone et Le Galliot, Jean. 'L'Appareil formel de l'énonciation dans "Jacques le Fataliste"', ds: Le Français moderne III, 1972, pp.222-231.
- '. 'Pour une lecture de "Jacques le Fataliste"', ds: Littérature IV, déc.1971, pp.22-30.
- Loy, Robert. Diderot's determined fatalist, a critical appreciation of Jacques le Fataliste, New York, King's Crown Press, Columbia University, 1950.
- Marcary, Jean. 'Le dialogue de Diderot et l'anti-rhétorique', ds: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CLIII, 1976, pp.1337-1346.
- Mauzi, Robert. 'La Parodie romanesque dans Jacques le Fataliste' ds: Diderot Studies VI, 1964, pp.89-132.
- May, Georges. 'Diderot, artiste et philosophe du décousu', ds: Hugo Friedrich et Fritz Schalk (éd.), Europäische Aufklärung, Munich, Wilhelm Fink, 1967, pp.165-188.
- '. 'Le Maître, la chaîne et le chien dans Jacques le fataliste', ds: Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises XIII, juin 1961, pp.269-282.
- '. Quatre visages de Diderot, Paris, Boivin, 1951
- Mayoux, J-J. 'Diderot and the Technique of Modern Literature', ds: The Modern Language Review XXI, 1936, pp.518-531.
- McDonald, Christie V. 'Le Dialogue, l'utopie. Le Supplément au voyage de Bougainville par Diderot', ds: Revue canadienne de la littérature comparée III, hiver 1976, pp.63-74.

- Moser-Verrey, Monique. 'Jacques le Fataliste et son maître: interdépendances', ds: Revue canadienne de la littérature comparée III, hiver 1976, pp.51-62.
- Nicklaus, Robert. 'Tableaux mouvants as a Technical Innovation in Diderot's experimental Novel, Jacques le Fataliste', ds: E.T.Dubois (éd.), Eighteenth Century French Studies, Newcastle upon Tyne, Oriel Press, 1969, pp.71-82.
- Pruner, Jacques. L'Unité secrète de "Jacques le Fataliste", Paris, Minard, 1970.
- Raymond, A.G. 'La Genèse de Jacques le fataliste de Diderot - quelques clefs nouvelles', ds: Archives des lettres modernes CLXXI, 1977, pp.1-63.
- Raymond, Jean. 'Le Sadisme de Diderot', ds: Critique XIX, 1963, pp.33-50.
- Roelens, Maurice. '"Jacques le fataliste" et la critique contemporaine', ds: Dix-huitième siècle V, 1973, pp.119-137.
- Schwartz, Leon. 'Jacques le fataliste and Diderot's Equine Symbolism', ds: Diderot Studies XVI, 1973, pp.241-251.
- Sherman, Carol. Diderot and the Art of Dialogue, Genève, Droz, 1976.
- Simon, Ernest. 'Fatalism, the Hobby-horse and the Esthetics of the Novel', ds: Diderot Studies XVI, 1973, pp.253-274.
- Smietanski, Jacques. Le Réalisme dans "Jacques le Fataliste", Paris, Nizet, 1965.
- Spitzer, Leo. 'The Style of Diderot', ds: Linguistics and literary History, Princeton, Princeton University Press, 1948 (réimpression 1967), pp.135-191.
- Starobinski, Jean. 'Le Philosophe, le géomètre, l'hybride', ds: Poétique XXI, 1975, pp.8-23.
- Todorov, Hristo. 'La Composition des récits de Diderot', ds: Universitet Fakultet po zapadni Filologii Gadishnik LXIII, 2, 1969, pp.27-38.
- '. 'Le Problème de la forme dans les oeuvres romanesques de Diderot', ds: Universitet Fakultet po zapadni Filologii Gadishnik LXV, 2, 1971, pp.187-236.

- Vernière, Paul. 'Diderot et l'invention littéraire à propos de "Jacques le Fataliste"', ds: Revue d'Histoire littéraire de la France LIX, 1959, pp.153-167.
- Vidan, Gabrijela. 'Ludisme et créativité dans Jacques le fataliste', ds: Le Jeu au XVIII^e siècle, Colloque à Aix-en-Provence, Edisud, 1976, pp.195-202.
- Weisz, Pierre. 'L'Envers de la réalité', ds: Incarnations du roman, Pacy-sur-Eure, Mallier, 1973, pp.59-89.
- Werner, Stephen. 'Diderot's great scroll: narrative art in Jacques le fataliste', ds: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century CXXVIII, 1975, pp.1-153.
- Zants, Emily. 'Dialogue, Diderot, and the New Novel in France', ds: Eighteenth-Century Studies II, 1968-1969, pp.172-181.