

Le lecteur dans *Jacques le fataliste et son maître*

On connaît l'admiration que Diderot avait pour le romancier anglais Richardson. Dans son *Éloge de Richardson*, Diderot définit le roman de l'époque précédente comme « un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs », à la différence des ouvrages de Richardson où l'on « prend, malgré qu'on en ait, un rôle, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. »¹ Il loue donc le pouvoir de persuasion que cet auteur exerce sur son lecteur, l'effet de vérité, l'illusion durable qui tient au fait que le lecteur a l'impression d'avoir lui-même participé à l'action et acquis de véritables expériences. Dans l'analyse qui suit l'extrait cité, Diderot découvre les secrets de la bonne recette richardsonienne à partir de sa propre expérience de lecteur. C'est que la valeur esthétique d'une œuvre se mesure par son effet sur le récepteur, par l'expérience esthétique et morale de celui-ci, et non par d'autres critères tant recommandés dans les poétiques classiques. Cette conception diderotienne n'a rien de nouveau à l'époque, bien évidemment, mais nous la signalons comme caractéristique de l'importance que notre auteur accorde à ce troisième pôle du processus littéraire qu'est la réception. À la fin de l'*Éloge*, néanmoins, Diderot avoue n'avoir jusqu'alors rien tenté de semblable « qui puisse [le] recommander aux temps à venir », à savoir qu'il n'a pas profité de ladite recette.

Il n'en a pas moins rédigé un bon nombre de contes et romans qui passent pour innovateurs, se distinguant du profil que ces genres accusent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Quelle est donc la recette diderotienne concernant la fiction narrative ? Comment Diderot veut-il produire de l'effet sur son lecteur ? Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons ici en premier lieu à son roman le plus connu et le plus commenté, *Jacques le fataliste et son maître*.

Le trait essentiel de toute l'œuvre de Diderot est sa forme dialogique, qui pénètre ses essais philosophiques (*Lettre sur les aveugles*, *Rêve de d'Alembert*), ses écrits esthétiques (*Salons*, *Paradoxe sur le comédien*), historiques (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*), sa correspondance privée, ses articles pour l'*Encyclopédie* (« Animal »), ses écrits polémiques, ainsi que ses œuvres dramatiques. Diderot rejoint par là le penchant discursif, argumentatif de son siècle où beaucoup d'auteurs cherchaient à persuader leur public, à le faire réfléchir, ne se contentant pas du simple et éphémère effet de plaisir ou de déplaisir que ce public pouvait éprouver à la lecture. Recourir au dialogue pour exposer un point de vue théorique implique par définition, plus que pour d'autres formes littéraires, vouloir produire chez son lecteur une impression de véridicité – parce qu'on simule la reproduction d'une conversation réelle (la mimésis des Anciens, montrer et non pas : dire) – et renforcer son pouvoir de persuasion, parce que la « vérité » se cherche dans un échange polémique et n'est pas offerte toute faite. Très

¹ Diderot, *Éloge de Richardson*, in : *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 30.

souvent, au siècle des Lumières, la préoccupation par la réponse du lecteur égale en importance celle d'exprimer une position. Diderot lui-même a dit de la forme dialogique (chez un autre écrivain) : « ...elle est très fine, très agréable, très amusante, mais elle demande du génie. Rien de plus conforme à la recherche et à la persuasion de la vérité ; à la recherche, parce qu'en doutant on s'assure de tout ; à la persuasion, parce qu'on donne le change à la passion. [...] Le dialogue est la vraie manière instructive ; car que font le maître et le disciple ? Ils dialoguent sans cesse » (*Apologie de l'abbé Galian*).

De même, ses œuvres de fiction narrative embrassent la forme dialogique à certains niveaux de la narration. Les meilleurs et les plus fameux exemples en sont *Le Neveu de Rameau*, *Ceci n'est pas un conte*, *Jacques le fataliste*, *Madame de la Carlière*, où la narration traditionnelle se replie dans des « cantons » isolés devant le dialogue omniprésent. La structure de ces ouvrages est identique : il y a toujours deux personnages qui engagent une conversation et dans ce cadre entament une narration, laquelle contient à son tour des dialogues entre des personnages au second degré et leurs propres récits, qui peuvent à nouveau s'épanouir et présenter des fragments de conversation ou de récits. (Les niveaux diégétiques se multiplient très facilement chez Diderot.) D'une autre part, dans *La Religieuse*, le dialogue entre des personnages n'est pas prépondérant, mais se manifeste dans la forme épistolaire comme cadre du récit : celui-ci est à nouveau orienté vers un destinataire inscrit dans le texte, le monologue narratif n'étant que la première intervention énonciative dans un dialogue à venir (la première lettre d'une correspondance). Cette préférence pour le dialogue provenait chez Diderot, le meilleur causeur de son époque, de sa conviction que cette forme est plus naturelle, plus vraisemblable, plus mimétique, plus fidèle à la réalité de la communication humaine, apte à offrir une image sensible de l'idée qui soit plus persuasive pour le lecteur. Par ailleurs, le dialogue se prête plus facilement à suivre les méandres de la pensée et reproduit le mouvement universel de la matière, n'étant pas linéaire. Le dialogue est donc recommandable tant pour son expressivité (du point de vue de la création) que pour sa commodité de lecture (point de vue de la réception).

Outre que la forme dialogique est une nécessité profonde de la pensée et du discours diderotiens, résultant de ses conceptions philosophiques et esthétiques, elle constitue une métaphore du processus de la lecture, de la communication entre l'auteur et son lecteur (puisque chaque fois que l'un des personnages participant au dialogue devient narrateur, l'autre obtient forcément le statut de narrataire premier, nous autres lecteurs étant narrataires extratextuels). Dans *Jacques le fataliste*, nous reconnaissons une mise en abyme de la situation littéraire, de la relation entre l'auteur et son lecteur, laquelle constitue un des véritables sujets de notre romancier.

Diderot excelle à créer l'illusion d'un contact direct avec son lecteur réel : il ne nous parle plus par le biais de son personnage-narrateur, grâce à un effet de lecture (par ailleurs exhaustivement analysé par les structuralistes dans l'œuvre de Proust et d'autres romanciers) par lequel dans un récit plus vaste l'instance de narration (la situation romanesque, le personnage romanesque qui assume la narration) s'efface et la frontière entre les niveaux narratifs s'estompe. Ce qui reste est l'impression d'une parole orale, d'un contact direct avec l'instance de locution. Cette technique est due à l'oralité du dialogue engendrant le récit, de même qu'aux signes de connivence faits aux lecteurs, suggérant l'identité de l'auteur et du personnage

narrant - narrateur extradiégétique le plus souvent (c'est le cas dans *Le Neveu de Rameau*, *La Religieuse*). Mais Diderot ne s'en contente pas. Par un mouvement inverse, il veut littéralement entraîner son lecteur réel dans l'univers romanesque et, pour ce faire, il l'inscrit dans le texte de ses œuvres de fiction narrative, telles *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste* ou *Ceci n'est pas un conte*.

Le roman de *Jacques le fataliste et son maître*, qui s'éloigne des conventions du genre à un tel point qu'on a pu en parler en termes d'anti-roman, inscrit une figure de lecteur dans le texte même. L'un des sujets du roman est justement le rapport entre le personnage romanesque du narrateur, qui n'a pas de nom, mais que l'on pourrait appeler Auteur (avec majuscule), et son pendant, le personnage du narrataire nommé Lecteur. C'est ce narrateur-Auteur qui fournit le récit diégétique sur le voyage de Jacques et son maître (ainsi que plusieurs autres : sur le poète de Pondichéry, l'aventure d'Ésope, sur Gousse l'original, les deux orphelins), lesquels personnages conversent et produisent à leur tour des récits homo- et hétérodiégétiques (les amours de Jacques, ceux du maître, l'histoire de Madame de la Pommeraye – racontée par un autre personnage diégétique, l'hôtesse du Grand-Cerf) constituant le niveau métadiégétique, et ainsi de suite. Une image « sensible » de cette narration cascadée, un véritable programme philosophique et esthétique du roman sont offerts au lecteur dès son ouverture, dans la phrase finale du célèbre incipit : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. » (p. 521)². Qu'il faut faire précéder cette phrase par le sous-entendu : « Moi, narrateur, je vous dis que Jacques disait... », cela va sans dire.

Au niveau extradiégétique se situent donc l'Auteur et le Lecteur, à en juger par la section inaugurale et le corps du roman (la fin apportera un renouvellement du système narratif). Diderot projette sa figure d'auteur (instance énonciative) sur le roman, de manière que les lecteurs sont invités à mettre un signe d'égalité entre Diderot romancier et le Narrateur extradiégétique (Auteur, qui parle à la première personne, sur un ton libre, et crée une atmosphère de subjectivité, d'intimité avec le Lecteur) : « ...mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson » (p. 759), dit-il, et il se décrit comme « homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie... ». Alors, par un mouvement analogue, le personnage du narrataire-Lecteur, qui se trouve au même niveau extradiégétique, pourrait obtenir le statut de personne réelle en dehors du texte romanesque. Cela fait partie des techniques utilisées par Diderot pour suggérer au lecteur que le narratif et le réel sont interchangeables, c'est-à-dire que l'écrit n'est pas moins vrai que le réel³. (Nous verrons par la

² Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à l'édition de *Jacques le fataliste* dans Diderot, *Œuvres romanesques*, édition Henri Bénac revue par Lucette Pérole, Paris, Garnier, 1981.

³ Sur ce point, voir aussi l'argumentation de Jean-Pierre Montier dans « *Jacques le fataliste* et le lecteur impertinent », *Poétique*, n° 119, 1999, pp. 343-361, notamment aux pages 352-353, et celle de Kathryn Simpson

suite l'importance de ce procédé : Diderot fait savoir que les mêmes lois régissent l'écriture et la vie, et voudrait inciter le lecteur à accepter son système de valorisations).

Outre sa fonction narrative, le narrateur-Auteur en assume deux autres, étroitement liées : a) il se fait un lecteur⁴ et essaie de le diriger – c'est sa fonction de communication⁵, qui réunit les fonctions phatique (établissement et maintien de contact) et conative (agir sur le destinataire) ; b) il commente son récit (fonction métanarrative). En effet, le narrateur ponctue très régulièrement son récit d'interventions extradiégétiques où il enchevêtre les adresses au Lecteur avec des commentaires sur la vérité ou l'invraisemblance de la matière romanesque, évoquant les différentes possibilités supposées mais non-réalisées⁶ du cours qu'aurait pu prendre l'histoire, soulignant les ellipses (segments tus de l'histoire), bref – des remarques sur l'art du roman⁷. C'est une mise à nu du pacte de lecture de la fiction, contrat qui prescrit que le lecteur accepte de regarder l'histoire comme vraie, mais aussi que l'auteur utilise certains procédés pour assurer la vraisemblance du récit (un art narratif si parfait qu'il se fait oublier ; par exemple : l'écriture imperceptible simulant une auto-progression de l'action, selon les lois de la causalité évidente et non du hasard, le respect de la cohérence psychologique et logique, etc.). Mais voici que Diderot néglige ces prescriptions au profit des affirmations ouvertes et directes sur le caractère du récit : « Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » (p. 533). Le narrateur dit en fait que l'illusion romanesque n'est pas une des conditions nécessaires de la vérité romanesque telle qu'il la conçoit, et nous ne sommes pas enclins à voir dans les protestations de ce genre seulement un procédé de parodie, d'autant plus qu'à l'époque le commentaire métanarratif était déjà un lieu commun⁸. Pour conclure, là encore, nous voyons une suggestion faite au lecteur d'opérer le transfert de la fiction à la réalité.

Le personnage du Lecteur est un député, un représentant du public extraromanesque à l'intérieur de l'œuvre. Tout comme le romancier, par un acte implicite, cède son pouvoir narratif à un personnage fictif (il lui donne littéralement la parole), le lecteur de son côté cède une partie de son pouvoir réceptif au Lecteur diderotien. Mais sa véritable fonction est de cofonder l'acte narratif : c'est en se donnant un destinataire que le narrateur s'institue destinataire, il a besoin d'une « oreille textuelle » pour rendre la narration possible, pour éviter l'arbitraire inhérent à toute narration. – Alors, le comportement de ce narrataire devrait être typique, ou bien servir d'exemple. Ici, le narrataire n'est présent qu'à travers ses paroles : surtout par des questions qu'il pose au narrateur, de même que par quelques remarques sur le récit. Ses réactions sont

Vidal, dans son article « Diderot and Reader-Response Criticism : The Case of *Jacques le fataliste* », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, volume 15, 1986, University of Wisconsin Press, pp. 33-45, surtout p. 38.

⁴ Cf. le début de *Ceci n'est pas un conte*, p. 821 de la même édition.

⁵ D'après une classification proposée par Gérard Genette dans son *Discours du récit*, *Figures III*, pp. 262-263.

⁶ La non-réalisation de certains segments est très relative, parce qu'ils ne font pas partie de l'histoire (ne s'étant pas « produits »), mais apparaissent bien dans le récit.

⁷ Le narrateur de notre roman appartiendrait au type des « raconteurs », dont parlent B. G. Rodgers et G. Genette (*op. cit.*, p. 262), qui sont continuellement orientés vers leur public et « souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par leur récit ».

⁸ Comme l'a démontré déjà Georges May dans *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, New Haven/Paris, 1963.

programmées, guidées par le narrateur, qui l'apostrophe régulièrement, d'abord pour montrer sa présence, ensuite pour le tenir en veille et mettre en relief sa propre technique de narration, n'hésitant pas à lui refuser un minimum d'information, afin de le provoquer. Le narrateur exige aussi du Lecteur une connaissance des « lois » du genre romanesque de l'époque, une compétence de lecteur, afin que celui-ci puisse apprécier les distances que son récit prend vis-à-vis de celles-ci : « Comme ils en étaient là, ils entendirent à quelque distance derrière eux du bruit et des cris ; ils retournèrent la tête, et virent une troupe d'hommes [...] qui s'avançaient vers eux à toutes jambes. Vous allez croire que c'étaient les gens de l'auberge, les valets et les brigands dont nous avons parlé. Vous allez croire que le matin on avait enfoncé leurs portes faute de clefs, et que ces brigands s'étaient imaginé que nos deux voyageurs avaient décampé avec leurs dépouilles. [...] Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolet tirés ; et il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques. Nos deux voyageurs n'étaient point suivis : j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ. » (pp. 532-533). Par tous ces traits, le Lecteur diderotien présente en fait une variante mixte de ce qu'on appelle « lecteur virtuel », à la fois inscrit et compétent⁹.

Il est dans une certaine mesure typique, mais est-il exemplaire ? Pourrait-on appliquer, à notre cas précis, une conclusion théorique de Genette, selon laquelle « le narrataire extradiégétique se confond avec le lecteur impliqué ou virtuel »¹⁰ ? Il nous semble que non, qu'il faut recourir à un autre concept, plus affiné, du lecteur impliqué ou implicite : si le texte met en scène un destinataire-lecteur inadéquat, si le narrateur s'efforce de montrer son insuffisance, c'est qu'il trace la silhouette de lecteur qu'il se souhaite – celle du lecteur implicite. Le « bon » lecteur est absent du roman, et l'on se rend compte que le scénario extradiégétique de la réception n'est pas adéquat¹¹. Or, notre narrateur se moque souvent du Lecteur, peu lucide et frustré, et lui parle sur un ton ironique. Prenons un exemple : « En suivant cette dispute sur laquelle ils auraient pu faire le tour du globe sans déparler un moment et sans s'accorder, ils furent accueillis par un orage qui les contraignit de s'acheminer... – Où ? – Où ? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? [...] Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui ; pourquoi pas ?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : « Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde... » (p. 541). C'est la troisième fois dans le dialogue que le Lecteur pose cette même question de « où ». Il aurait bien dû comprendre jusqu'à ce point que ce n'est pas la façon appropriée d'aborder le récit ou, du moins, son narrateur. Il est probable que ses réactions sont à l'intention du lecteur possible un exemple négatif, à éviter.

⁹ Nous reprenons pour ces deux catégories la classification proposée par M. Nojgaard dans un article de synthèse sur « Le lecteur dans le texte », *Orbis litterarum*, 39, 1984, pp. 189-212, qui approfondit et améliore celle de Didier Coste (« Trois conceptions du lecteur », *Poétique*, 43, 1980, pp. 354-371). Néanmoins, nous utiliserons la notion de lecteur implicite dans l'acception restreinte que lui donne Franc Schuerewegen dans un article intitulé « Réflexions sur la narrataire », *Poétique*, 70, 1987, pp. 247-254, et non comme catégorie supérieure aux deux premières, pour la simple raison qu'un lecteur implicite ou impliqué doit rester implicite, sous-entendu, et non pas être « une voix qui parle à l'intérieur du monde représenté sur ce monde même ».

¹⁰ *Nouveau discours du récit*, p. 95.

¹¹ Voir, à ce sujet, l'excellente explication théorique de la négativité inhérente à l'acte d'interpellation littéraire, dans l'article cité de Schuerewegen, pp. 251-253.

Diderot veut en fait interdire à son futur lecteur possible de s'identifier avec le personnage fictif du Lecteur. Il aimerait voir son lecteur, le bon, prendre au texte un intérêt différent que ne le fait le Lecteur. Celui-ci ne s'intéresse qu'à l'action, toujours curieux d'en savoir plus long sur chaque histoire. C'est l'avidité de l'histoire, de la fable, qui le gouverne¹². Il pose des questions auxquelles on ne peut pas répondre sinon à un niveau banal et le Narrateur veut lui démontrer que ce sont des choses superficielles, sans intérêt réel. De plus, habitué à engager surtout sa sensibilité dans la lecture¹³, le Lecteur s'identifierait volontiers à quelques-uns des personnages. Pour l'en empêcher, l'Auteur se joue de lui et des conventions romanesques.

Le Narrateur tient exprès le Lecteur à distance de l'histoire, il le refroidit en l'interpellant, en le rappelant à lui-même. Dans la même visée, les personnages des épisodes narrés ne sont pas toujours psychologiquement cohérents. La narration est complexe, stratifiée au point de faire perdre le fil au L(lecteur), afin de lui montrer combien il est vain de s'efforcer de le garder¹⁴. Il y a, de plus, beaucoup de métalepses (transgressions des frontières entre les niveaux narratifs) soulignées, dont voici un exemple intéressant : « Jacques et son maître avaient atteint le gîte où ils avaient la nuit à passer. Il était tard ; la porte de la ville était fermée, et ils avaient été obligés de s'arrêter dans le faubourg. Là, j'entends un vacarme... – Vous entendez ! Vous n'y étiez pas ; il ne s'agit pas de vous. – Il est vrai. Eh bien ! Jacques... son maître... on entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... – Vous ne voyez rien ; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas. – Il est vrai. » (p. 605). Le Lecteur empêche ici à son tour le narrateur d'entrer dans l'histoire, de la vivre de l'intérieur.

Les instances narratives se trouvent entremêlées : l'Auteur ne maîtrise pas la totalité de la narration parce qu'il partage la parole (ou son privilège narratif) avec d'autres locuteurs. Parfois, les différents narrateurs se disputent la parole, ou différents récits du même niveau rivalisent (voir, par exemple, p. 555). L'effet en est frappant : chaque récit semble être raconté sans motivation nécessaire, par hasard. L'irrésolution et le caprice des locuteurs ou des auditeurs font que chaque récit peut être vu par leur destinataire respectif comme une possibilité parmi d'autres. L'arbitraire dans l'enchaînement de la narration, qu'il soit apparent ou réel, pose

¹² Diderot dénonce ailleurs, à d'autres niveaux, ce désir d'affabulation. Par exemple, dans *Madame de la Carlière*, les gens de la bonne compagnie font et refont la signification des événements à leur gré, s'intéressant au sort des autres comme à une simple histoire : ils manquent son vrai sens et empoisonneront jusqu'à la ruiner l'existence d'autrui. La causalité en matière morale, quoique reposant souvent sur des jugements subjectifs et arbitraires, est plus facile à comprendre et à manipuler que le déterminisme dans le domaine physique et philosophique.

¹³ Le roman que Diderot fait n'est pas une histoire d'amour et il voudrait qu'on le lise selon un autre code. « Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour ; un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits ; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore : ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre côté que, puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. Toutes vos nouvelles [...], presque tous vos poèmes [...], comédies, tragédies, opéras, [...] presque toutes vos peintures et sculptures ne sont que des contes d'amour. Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en laissez point. [...] En vérité cela est merveilleux. Je voudrais que l'histoire du secrétaire du marquis des Arcis fût encore un conte d'amour ; mais j'ai peur qu'il n'en soit rien, et que vous n'en soyez ennuyé. Tant pis pour le marquis des Arcis, pour le maître de Jacques, pour vous, lecteur, et pour moi. » (pp. 699-700).

¹⁴ Il y a deux exceptions à ce régime de narration discontinue - l'histoire de Mme de la Pommeraye (où les interruptions de début cessent au profit d'un récit homogène, parsemé de réactions pertinentes des narrataires) et celle du P. Hudson (sans interruptions). Rappelons, en outre, que selon certains critiques, cette narration instable fonctionne en dévoilant la fictivité du texte, en vue d'un effet parodique en premier lieu.

en fait pour le lecteur le problème de la détermination (nécessité) et de la liberté, à une échelle plus générale.

Cette narration enchevêtrée, fragmentaire, ambivalente est faite à l'image de la vie et nous invite à une lecture intelligente. Un lecteur perspicace du roman ne court pas le danger moral de prendre pour vrais « des événements chimériques et frivoles », ni de « prendre un rôle, d'approuver, de blâmer, d'admirer, de s'irriter ou de s'indigner » (ces formules sont empruntées à la citation du début de ce travail), car « ceci n'est point un roman » – p. 556. Une lecture sympathisante et affective lui est interdite.¹⁵

Le lecteur devrait comprendre l'analogie entre le récit et la vie (analogie que Diderot rend sensible par plusieurs techniques déjà mentionnées), et se faire au règne universel du déterminisme. Selon Diderot, tous les phénomènes du monde sont reliés entre eux (« la grande chaîne qui lie toutes les choses »), appartenant à la matière qui se meut d'elle-même et selon ses propres lois. Mais sur cet « enchaînement de causes et d'effets » l'homme ne peut pas porter de jugement absolu en raison des « bornes de notre entendement et [de] la faiblesse de nos organes »¹⁶. Il convient tout de même de reconnaître ce déterminisme et d'y faire une place pour notre propre autonomie. Notre liberté doit paradoxalement se fonder sur la connaissance du déterminisme ou fatalisme. C'est seulement à cette condition que notre sentiment de liberté existentielle ne serait pas erroné. L'autonomie individuelle et le déterminisme se concilient dans l'écriture diderotienne autant que dans la vie réelle.

Le processus de lecture s'inscrit en quelque sorte dans le texte en projetant sur lui son ombre déformée (y est en effet dénoncée une anti-lecture) et multipliée sur plusieurs plans par les différents couples « destinataire - destinataire ». L'omniprésence de ce couple nous rappelle que la lecture de ce livre, ou de tout livre, n'est qu'un avatar de notre continue « interprétation » ou attribution de sens aux expériences vécues. Dans ce roman, Diderot met aussi en abyme « la lecture » dans son acception la plus large, à savoir – l'attitude (existentielle, philosophique) devant la vie. Le va-et-vient diderotien entre les motifs de la détermination et de la liberté caractérise tous les niveaux narratifs :

– Sur le plan métadiégétique, la nécessité et le hasard sont complémentaires dans le déroulement des histoires racontées. Celle de Madame de la Pommeraye en fait une bonne illustration : le déroulement de l'intrigue produit tout le contraire de ce que l'héroïne s'appliquait à accomplir, à savoir – une union parfaite du couple mésallié.

¹⁵ Néanmoins, une enquête sur la réception du roman parmi les étudiants de langues de l'Université de Paris III a démontré que la plupart de ces lecteurs avertis (ayant suivi des cours sur ce roman) s'étaient tout de même identifiés à certains personnages. Malgré leur connaissance des jeux diderotiens, il persiste chez les lecteurs réels « une tension entre la perception complice de la spécificité du texte et son assimilation selon des modalités plus classiques ». Voir l'analyse pénétrante de Laurent Loty : « Enquête sur la réception de *Jacques le fataliste et son maître* en 1988 : un éclairage statistique sur l'effet des lumières paradoxales », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 5, octobre 1988, pp. 126-151. En outre, « l'interaction entre les aspects littéraires et philosophiques » du texte n'a pas été suffisamment perçue et appréciée, et cela, pourrions-nous ajouter, non seulement parmi les étudiants. Ainsi, dans son article précité, Vidal conclut, par exemple, que la formule du fatalisme « c'était écrit là-haut » est également vide de signification thématique, morale ou formelle (p. 40) ; la dimension philosophique du roman réduite à rien, l'unique préoccupation de Diderot serait, selon elle, de réitérer les interrogations sur la narration et la réception des textes.

¹⁶ Diderot, *De l'interprétation de la nature*, in : *Œuvres philosophiques*, éd. de P. Vernière, Paris, Garnier Frères, 1964, pp. 182-183, 235.

– Sur le plan diégétique, le destin et le hasard empruntent tour à tour les figures de Jacques et de son maître. Jacques est en fait le maître de son maître, dans le sens de « maître à penser » et de dirigeant. Ce couple narrateur - narrataire ne fait qu'un, comme le destin et le hasard ne font qu'un. Le véritable propos de Jacques et du maître est de raconter - écouter, non de parvenir à un récit complet (« Qu'importe, pourvu que tu parles et que je t'écoute ? ne sont-ce pas les deux points importants ? », dit le maître, p. 558). C'est pourquoi le choix d'une histoire particulière parmi toutes les autres qu'il(s) aurai(en)t pu raconter est indifférent ; c'est le processus qui compte, non le résultat. En dénonçant le besoin d'affabulation, le désir d'écouter et de faire des fables, Diderot remet en cause également celui, très humain, de tout relier, d'établir – malgré notre ignorance relative – des liens de cause à effet entre tous les éléments de notre expérience, désir qui déforme les données de base et pervertit notre compréhension du vécu¹⁷.

– Au niveau extradiégétique, l'Auteur-narrateur est tout-puissant (« Il ne dépend que de moi... », répète-t-il inlassablement), sinon omniscient (« j'ignore ce qui se passa après... » (p. 533) ; « je voudrais bien savoir ce qui se passa au fond de son âme » (p. 536), etc.). C'est lui qui incarne la fatalité face au Lecteur. Celui-ci a l'illusion d'être libre (comme le maître l'avait au niveau précédent) : il arrive parfois à détourner le cours de la narration par son insistance (cf. l'histoire du poète de Pondichéry, pp. 554-555). Il est libre aussi d'interpréter à sa guise le récit offert par l'Auteur car le Narrateur se refuse à donner un sens aux faits racontés, son énoncé restant toujours ouvert.

– Le Lecteur semble libre et le Narrateur-auteur tout-puissant jusqu'au moment où apparaît, à la fin du roman, une nouvelle instance de narration – l'Éditeur ; il s'agit d'un niveau extra-extra-diégétique (terme dont nous nous servons par analogie avec le terme genettien de méta-méta-diégétique) qui représente à son tour pour l'Auteur et le Lecteur la Fatalité dont ils sont esclaves. À savoir, comme « tout est écrit là-haut », sur le grand rouleau céleste, tout était déjà écrit ici-bas, dans le manuscrit des mémoires que reprend l'Éditeur. Toute l'agitation du couple Auteur-Lecteur, les efforts de l'un pour se faire valoir ou de l'autre pour intervenir, s'avèrent de ce coup futiles et, qui plus est, fixés d'avance par quelque instance supérieure. L'Éditeur, pour sa part, ne décide de rien, ne choisit rien, ne donne pas de fin à l'histoire, mais se contente de reproduire trois morceaux des mémoires « préexistants », parallèle sur ce point à la démarche retenue de l'Auteur.

Et c'est au lecteur potentiel de jouer maintenant, de choisir, d'interpréter, riche de l'expérience de la lecture et de la vie que le romancier lui a fait connaître. Il sait maintenant que personne n'est libre, que nous sommes tous sujets à la Fatalité (qui n'est pas le destin des croyances populaires mais un déterminisme philosophiquement et scientifiquement assis) ; qu'il ne faut pas non plus s'abandonner au sort, vivre en automate, mais réfléchir toujours à nouveau sur le sens, en attendant le moment de pouvoir enfin le percer (cela est surtout possible pour la compréhension et la prévision des comportements humains supposés « volontaires »). À l'exemple de Jacques, le lecteur potentiel ne regrettera jamais le passé et n'essaiera pas de déterminer l'avenir, car les deux ne dépendent pas de lui :

¹⁷ « Si l'Éternel, pour manifester sa toute-puissance plus évidemment encore que par les merveilles de la nature, eût daigné développer le mécanisme universel sur des feuilles tracées de sa propre main, croit-on que ce grand livre fût plus compréhensible pour nous que l'univers même ? » (*De l'interprétation de la nature*, édition citée, p. 183).

« Nous croyons conduire le destin ; mais c'est toujours lui qui nous mène : et le destin, pour Jacques, était tout ce qui le touchait ou l'approchait, son cheval, son maître, un moine, un chien, une femme, un mulet, une corneille. » (p. 548).

MILICA VINAVER-KOVIC

Belgrade