

La mise en procès du roman dans *Jacques Le Fataliste*

Le roman ne jouissait pas d'une bonne réputation à l'époque de Diderot. L'absence d'une poétique propre — malgré un ensemble implicite de conventions imposées peu à peu par la pratique — déchaînait la critique contre lui. Les romanciers au XVIII^e siècle refusaient que leurs oeuvres fussent appelées "romans". Pour que le lecteur pût croire aux fictions romanesques on les présentait comme des "histoires vraies", des "mémoires" ou encore des "lettres authentiques". Le récit romanesque était comme un enfant illégitime dont on ne voulait pas assumer la paternité, d'où la fiction de manuscrits retrouvés ou de l'auteur qui voulait passer pour simple l'éditeur d'un document recueilli par hasard, sous une dalle, dans un grenier, etc. On serait presque tenté de dire comme Jean Rousset que le romancier "a mauvaise conscience au XVIII^e siècle, le roman prétend toujours ne pas être un roman"(1).

Son côté merveilleux, invraisemblable, sa longueur jugée insupportable, ses situations trop rares, ses insipides récits de voyages et d'amour, en un mot son côté romanesque et frivole ne plaidait pas en sa faveur. La crédibilité du récit était souvent tournée en dérision. Les formules toute faites prêtaient le flanc à la parodie. Diderot a eu très tôt une conscience claire de la problématique romanesque et a poussé loin la réflexion sur l'esthétique et les conventions du genre. Jusqu'à la découverte de Richardson, il ne semble pas avoir eu une haute opinion des romans en général. Mais après avoir lu *Paméla*, *Clarisse Harlowe* et *Grandison* une ère nouvelle s'ouvre à lui. *L'Eloge de Richardson*, paru en 1762, semble, à cet égard, très révélateur. Il y étend la condamnation à tout ce qui est antérieur à cet auteur ou qui échappe à son influence:

"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 bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans"(2).

Les romans de Richardson ont été pour lui une véritable révélation. Citons un autre passage:

"Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les moeurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les

émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse; il me montre le cours général des choses qui m'entourent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère"⁽³⁾ .

Il a trouvé chez le romancier anglais une riche matière, faite essentiellement de vérité, de vertu, de pathétique mais aussi une technique nouvelle de l'illusion romanesque. La lecture de Richardson l'a amené à réfléchir sur la fiction et la réalité. Toutefois, Diderot ne cultivera jamais ce réalisme, à la manière de Balzac, qui prétend rendre compte du monde "tel qu'il est" où la réalité visible et tangible envahit le roman, où les objets, le cadre et les personnages sont amenés en pleine lumière, nommés, décrits, situés. La réalité, Diderot l'arrange à sa guise, lui fait subir les déformations nécessaires pour la transposer et l'adapter aux besoins de la fiction. La fiction devient alors une "illusion de la réalité", un mélange de réel et d'irréel que l'auteur peut diriger et changer continuellement. Diderot crée, détruit et reprend l'illusion à sa convenance. A cet égard, **Jacques le Fataliste** est un texte exemplaire. Le récit s'égarait d'épisodes en épisodes, de digressions en digressions, de dialogues en dialogues, puis, le sujet principal (les amours de Jacques) revient au premier plan mais comme par accident. Dans ce récit, aux surprenantes allures d'anti-roman, dans cette alternance d'ordre et d'apparente bric-à-brac, le narrateur diderotien en profite pour malmener le roman. Ainsi, à l'intérieur de son roman — c'est à peine un paradoxe — le narrateur (porte-parole de l'auteur), plein de loquacité, posera, par intervalles, les problèmes esthétiques relatifs à ce genre. On constate que cela se fait souvent sur un ton de parodie, lorsque le narrateur émet ses opinions personnelles, où met à plat de vieilles recettes romanesques, des procédés saugrenus, permutables et exportables de livre en livre qu'on a l'habitude de voir dans le roman traditionnel.

Cette mise en procès du roman n'est pas, à notre avis, inséparable de certains dispositifs narratifs, à l'oeuvre dans **Jacques Le Fataliste**, qui visent, eux-aussi, à la contestation du romanesque et dont l'interpénétration se révèle constante au long du livre. Mais, pour la commodité de cette étude, nous avons choisi de nous attarder plus particulièrement aux interpellations du narrateur, adressées à un narrataire, censé représenter le lecteur implicite. Disons que le préjugé antiromanesque a conduit Diderot à insister sur les problèmes des rapports entre le narrateur et le narrataire dans la construction du texte. Abandonnant souvent et d'une manière intempestive, la vision d'observateur objectif et imperturbable, qu'il se propose maintes fois d'ériger en critère, le narrateur diderotien prendra une attitude ironique, espiègle et moqueuse qui sape de l'intérieur la réalité de la fiction. La désinvolture du narrateur, concertée et consciente, permet ainsi de faire entrer le narrataire dans le jeu, interrompant, parfois à un moment particulièrement palpitant, le déroulement de l'intérêt romanesque.

L'absence de règles exposait le roman, comme on l'a déjà signalé, au mépris des doctes et des esthètes. Or, manifestement, Diderot dans *Jacques Le Fataliste* ne veut pas passer pour un romancier, malgré le caractère narratif de son entreprise:

“Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer”⁽⁴⁾.

Plus d'une fois, le narrateur trace un portrait peu flatteur du genre romanesque et de son côté mystificateur:

“Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques; et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore”⁽⁵⁾.

A l'en croire, la principale vertu des romans et des contes est d'endormir celui qui les lit ou les écoute. Cette vertu soporifique s'imposera au maître qui, au premier épisode des amours de Jacques, s'est endormi bien qu'ils soient racontés à petites doses:

“Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner: il faisait un temps lourd; son maître s'endormit”⁽⁶⁾.

Le narrateur s'en prend aux extravagances du récit et, plus particulièrement, aux invraisemblances thématiques, aux procédés dilatoires, hérités du roman baroque, mais qui constituent de véritables tentations pour tout romancier. Tout se passe comme si ce genre de fiction mettait en péril un certain idéal de composition raisonnable, fait de sobriété et d'équilibre, véritable garantie de vraisemblance du récit:

“Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes!”⁽⁷⁾.

C'est comme si Diderot tentait de définir un nouveau canon du roman, par opposition au roman baroque, le déchargeant des éléments nocifs qui tendaient à l'amplifier à l'infini: complication de l'intrigue, hasards extraordinaires, gratuité des lieux et des voyages, trajets aléatoires et capricants. La tentation est grande mais le narrateur semble se tenir à l'écart de ces facilités:

“Un autre que moi, lecteur, ne manquerait pas de garnir ces fourches de leur gibier et de ménager à Jacques une triste reconnaissance. Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être, car il y a des hasards singuliers, mais la chose n'en serait pas plus vraie; ces fourches étaient vacantes”⁽⁸⁾.

Le narrateur diderotien se joue aussi du thème central de beaucoup de

romans: l'amour. Il est une recette infallible mais totalement dépourvue de "charme". L'amour est essentiellement de nature "livresque" et exportable de livre en livre. De toute évidence, il constitue un matériel propice au plagiat. Mais le passage vaut d'être cité en intégralement:

"Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour; un, deux, trois, quatre autres 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 en vers ou en prose sont des contes d'amour; presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras, sont des contes d'amour. Presque toutes vos peintures et vos 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 lassez point. L'on vous tient à ce régime et l'on vous y tiendra longtemps encore, hommes et femmes, grands et petits enfants, sans que vous vous en lassiez. En vérité, cela est merveilleux"⁽⁹⁾.

Par vagues, il multiplie ses points de vue sur le roman, souligne ses défauts, rejette l'arbitraire mais, en même temps, s'amuse de ses propres jeux, les poussant à l'extrême et fait miroiter aux yeux du lecteur des aventures et toutes sortes de détails passionnants. Toutefois, au moment de concrétiser ses belles promesses, il se détourne ou se tait, trompant l'attente du lecteur, ce qui est encore une manière de se démarquer des procédés artificiels de fabrication du récit, d'un certain type de roman, sorte de fourre-tout, qui accueille le tout venant.

Cette attitude de démystification va de pair avec le jeu amusé auquel le narrateur se livre avec son lecteur et qui apparaît déjà avec évidence dans les exemples présentés. Après chaque détour dans le monde du mensonge et de l'imaginaire, il lui fait reprendre conscience et le remet en contact avec la réalité.

Selon Gérard Genette, les facteurs qui concourent à l'illusion mimétique sont d'une part "la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus détaillé) et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur"⁽¹⁰⁾. Un récit donnera l'illusion de reproduire la réalité à proportion qu'il nous "montre" plus de détails et qu'il nous fait oublier son énonciation. Or ici, souvent au moment le plus inattendu, le narrateur se fera fort de ne pas nous laisser oublier qu'il "parle", qu'il est là. Revendiquant un rôle de rapporteur objectif, il prétend s'effacer mais, au fond, il se garde bien de disparaître pour longtemps. Ainsi, il s'amuse à donner l'illusion qu'on a affaire à des personnages en chair et en os, dont on ne peut maîtriser les faits et gestes, alors qu'il prend un malin plaisir à les interrompre, à arrêter ou dévier le cours des événements, plaçant même son narrataire dans l'obligation de choisir entre plusieurs destins possibles de ses héros:

“Entre les différents gîtes possibles ou non possibles, dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente”(11).

Ou, voici encore:

“Et les amours de Jacques? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné; voyez Jacques, questionnez-le”(12).

Après avoir créé l'illusion, parfois au coeur même de l'illusion qu'il a forgée, le narrateur diderotien semble s'ingénier à la rompre. Il révèle la tromperie. Il sape et ridicularise cette illusion et, le plus souvent, accompagné d'un lecteur fictif à qui il prête un discours, des rôles, des points de vue. Lorsque le narrateur est en veine d'amabilité, l'interpellation peut, comme dans les exemples précédents, déboucher sur un appel à l'imagination de son destinataire, à son intelligence. Il met le lecteur au travail. Souvent, le ton est aimable et courtois dans les interpellations directes. L'entente et la complicité paraissent régner. Exemples:

“Vous voyez, lecteur, ...”(13).

“Vous concevez, lecteur ...”(14).

“Une autre chose, lecteur, que je voudrais bien que vous me disiez ...”(15).

“Lecteur, si je faisais ici une pause ...”(16).

“Mon cher lecteur, pardonnez-moi ...”(17).

Toutefois, le narrateur use cavalièrement de cet interlocuteur. Ainsi, il rechigne à expliquer ou prend de l'humeur et se pose en victime, spécialement quand le lecteur exige le récit qu'on lui excamote, notamment, l'histoire des amours de Jacques celle du poète Pondichéry ou encore celle de Gousse:

“Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques; ... je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse, j'en ai assez...”(18).

Sous le signe de l'impertinence et de la provocation le narrateur exaspère la patience de son lecteur par des atermoiements successifs où il dénonce son “savoir-faire” et au travers desquels le littéraire s'exhibe comme tel:

“Eh bien! lecteur, à quoi tient-il que je n'élève une violente querelle entre ces trois personnages? Que l'hôtesse ne soit prise par les épaules, et jetée hors de la chambre par Jacques; que Jacques ne soit pris par les épaules et chassé par son maître; (...) Rassurez-vous, je n'en ferai rien. L'hôtesse reprit donc:”(19).

Grâce à sa fantaisie, le lecteur sera maintenu en “suspens” sur des dizaines de pages et sa curiosité jamais satisfaite. Le narrateur refuse, tout simplement, de répondre:

—“Qu'est-ce que c'est que cette conversation de Piron et de l'abbé Vatri?— Allez la demander à l'éditeur de ses ouvrages, qui n'a pas osé l'écrire; mais qui ne se fera pas tirer l'oreille pour vous la dire”(20).

Dans tous les cas, le narrataire deviendra une cause presque permanente d'irritation quand il se met à apostropher le narrateur, quand il l'accable de questions: des "qui", des "où", des "quand", des "pourquoi", des "comment":

"Mais, qui était le maître du maître de Jacques? — Bon, est-ce qu'on manque de maître dans ce monde? (...) Mais parmi tant de maîtres du maître de Jacques, il fallait qu'il n'y eût pas un bon, car d'un jour à l'autre il en changeait. Il était homme. — Homme passionné comme vous, lecteur; homme curieux comme vous lecteur; homme questionneur comme vous lecteur; homme importun comme vous lecteur. — Et pourquoi questionnait-il? — Belle question! Il questionnait pour apprendre et pour redire comme vous, lecteur ..." (21).

Autrement dit: le lecteur est, tantôt une figure positive, dans la mesure où on lui fait assumer certaines incartades, tantôt il apparaît comme un importun et le narrateur prendra alors plaisir à le martyriser.

Mais si le narrateur tourne son narrataire en ridicule celui-ci, à son tour, en une attitude pour le moins désinvolte, se permet des remarques critiques sur la désorganisation du récit. Censeur, sans complaisance, il accusera **Jacques Le Fataliste** de n'être "qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre" (22). Un peu plus tôt, dans un souci de moralité, le narrataire l'avait déjà accusé de céder au vulgaire et au licencieux:

"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?" (23)

A l'affût de la moindre faiblesse, de la moindre invraisemblance, le lecteur malmène, ainsi, à son tour, le narrateur qui s'en plaint:

"Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli" (24).

Nul doute, si le narrateur a du pouvoir sur son lecteur, il lui en prête autant.

Ce qui devait être présence légère et discrète (car il est normal que le narrateur imprime à son récit un ton et un éclairage propres ou même qu'il prenne à témoin celui à qui il se confie) se convertit avec Diderot en une véritable invasion: le narrateur et le lecteur sortent des coulisses et s'installent sur la scène avec les acteurs.

Ceci dit, on perçoit l'enjeu sous-jacent d'une telle démarche: au delà des aspects que ce procédé partage avec le récit parodique (refus de maîtrise, discontinuité, digressions, stratégies déceptives et jeu avec le lecteur), on voit se profiler dans **Jacques le Fataliste** une conscience réflexive d'une rare acuité. Tant d'interruptions ne sont donc pas l'effet du hasard ou d'une négligence de la part du créateur. Cela semble, au contraire, répondre à un parti pris conscient de s'attaquer aux structures narratives, particulièrement à la "dispositio" régulière, mais aussi à l'acte narratif lui-même. Ceci dit, en dépit des dénégations de maîtrise, le récit se construit sur une opposition permanente entre l'exigence de continuité (le "fil" diégétique nécessaire à l'intérêt romanesque) et le plaisir du discontinu.

Il reste que la dimension rhapsodique de *Jacques le Fataliste* doit, à notre avis, être replacée dans une modernité littéraire car elle n'est pas sans rappeler la revendication d'une liberté consubstantielle à l'écriture romanesque. Liberté de l'auteur et désir évident de "mélange des genres" que, quelques années plus tard, le romantisme formulera et érigera en critère.

Maria do Nascimento Oliveira Carneiro
Université de Porto

NOTES

1. Jean Rousset - **Forme et signification**, Paris, José Corti, 1979, p. 75.
2. Diderot - **Oeuvres esthétiques**, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1965, p. 1060.
3. *Ibid.*
4. Diderot - **Jacques Le Fataliste**, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 37. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
5. *Ibid.*, p. 61.
6. *Ibid.*, p. 26.
7. *Ibid.*, p. 27.
8. *Ibid.*, p.65.
9. *Ibid.*, p.206.
10. Gérard Genette - **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p.187.
11. Diderot - **Jacques Le Fataliste**, p. 47.
12. *Ibid.*, p.312.
13. *Ibid.*, p. 26.
14. *Ibid.*, p. 31.
15. *Ibid.*, p. 40.
16. *Ibid.*, p. 108.
17. *Ibid.*, p. 217.
18. *Ibid.*, p. 89.
19. *Ibid.*, p. 128.
20. *Ibid.*, p. 217/218.
21. *Ibid.*,
22. *Ibid.*, p. 248.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 85.