

## LE DIALOGISME DANS TOUS SES ÉTATS DANS *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE* : ENJEUX ET PERSPECTIVES

Benaïd MALKI

Université Ibn Khaldoun –Tiaret- Algérie

[mbelaid234@gmail.com](mailto:mbelaid234@gmail.com)

**Résumé :** La présente contribution a pour ambition de mettre en relief un aspect essentiel de *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot, son fonctionnement dialogique, corrélé aux enjeux idéologico-esthétiques qui en escomptés. En effet ce roman cible la subversion des genres littéraires monologiques obsolètes de son époque, la destitution de l’auteur démiurge, la mise à l’honneur des genres mineurs et ceux qui sont de tendances parodiques, et, la mise à mal d’une réception conformiste corsetée par des conventions anachroniques. Pour mettre en relief cet état de choses, d’abord un survol panoramique du roman sera effectué. Ensuite sera mise en corrélation la tension entre le dialogisme constitutif et le dialogisme montré. Enfin l’analyse se focalisera sur le dialogisme interdiscursif en vertu duquel Diderot effectue un dialogue aussi bien corrosif que décapant avec les autres genres littéraires, notamment romanesques, de son époque.

**Mots-clés :** Dialogisme ; genres obsolètes ; subversion ; éthique ; métalepse

### DIALOGISM IN ALL ITS STATES IN *JACQUES THE FATALIST AND HIS MASTER*: CHALLENGES AND PERSPECTIVES

**Abstract:** The present contribution aims to clarify an essential aspect of *Jacques the fatalist and his master* by Denis Diderot, his dialogical functioning, correlated with the ideological-aesthetic issues that are expected from. In deed this novel targets the subversion of obsolete monological literary genres, the dismissal of the demiurge author, the honoring of minor genres and those who are parodic tendencies, finally, the undermining of a conformist reception corseted by anachronistic conventions. To clarify this state of affairs first, a panoramic overview of the novel is made. Then the tension between constitutive dialogism and shown dialogism will be correlated. Finally the analysis will focus on the interdiscursive dialogism by virtue of which Diderot carries out a dialogue as corrosive as caustic with the other literary genres, in particular novels, of his time. These are the main axes that will be developed in our argument.

**Keywords :** Dialogism ; obsolètes genres ; subversion ; ethics ; metalepsis

### Introduction

*Jacques le fataliste et son maître* est un roman dialogique destiné à remettre en cause les genres littéraires monologiques obsolètes, appelés à disparaître au profit d’autres formes qui soient en adéquation avec les tendances artistiques et les exigences épistémologiques de leur époque. Du point de vue communicatif, ce roman est constitué d’un dialogue incessant dont la polyphonie énonciative vise à destituer l’auteur démiurge traditionnel, et à mettre à mal son ubiquité et son omniscience de dieu sondant les cœurs et les reins. Eu égard à l’esthétique de la réception, cette œuvre déstabilise les pratiques lectoriales convenues, encore en vigueur au Siècle des Lumières. Enfin dans son roman,

Diderot met à l'honneur aussi bien les genres mineurs, en raison des ductilités formelles et des libertés stylistiques qui les caractérisent, que les genres parodiques dont la vision du monde se recoupe avec la sienne. Pour ce faire nous avons conçu une problématique qui s'articule essentiellement autour de la question ci-après : pourquoi Diderot recourt-il au dialogisme ? Pour y répondre, nous avons émis l'hypothèse qu'issu d'un siècle matérialiste dont il est l'un des acteurs les plus influents, ce romancier encyclopédiste aurai rompu avec les pratiques philosophiques, et, partant, littéraires du passé, notamment celles du Grand-Siècle. Il aurait ainsi voulu mettre à mal les genres obsolètes, en recourant au dialogisme comme voie privilégiée de la subversion. A l'aune de ce qui vient d'être énoncé, il serait préférable d'effectuer une lecture cursive de notre roman, vu l'importance du contexte pour l'analyse du texte littéraire, qui ne se limite pas uniquement au principe structuraliste d'immanence. Ensuite le focus sera déplacé sur la tension interactive entre le dialogisme constitutif et le dialogisme montré, avant d'éclairer, en dernier lieu, les enjeux esthétiques et les perspectives artistiques qui sous-tendent le recours délibéré au dialogisme, notamment « interdiscursif » (Calas, 2007).

### 1. Contexte d'émergence de *Jacques le fataliste et son maître*

Au regard de la sociocritique, le contexte d'émergence a une valeur différentielle indéniable, car l'œuvre d'art inclut à la fois l'ici et l'ailleurs, au sein de l'hybridité constitutive de sa texture. De fait le discours romanesque n'a de valeur que par rapport aux autres discours sociaux et artistiques qui environnent l'œuvre, partant la conditionnent en interagissant avec elle. Selon Todorov (1968), le structuraliste désabusé ayant remis en cause l'insuffisance du principe d'immanence, chaque œuvre signifie par rapport à l'horizon socioculturel et artistique qui la sous-tend, détermine et spécifie à la fois, car « l'art ne se suffit à lui-même ; [il est] au contraire une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec les autres. » Conformément à cet éclairage, nous avons convenu de commencer notre exposé par une présentation panoramique de *Jacques le fataliste et son maître* pour deux raisons corrélatives. D'un côté, installer confortablement notre lecteur dans le sillage de son univers diégétique, au moyen d'une lecture liminaire se focalisant sur les points saillants de la fiction. De l'autre, mettre en relief le contexte d'émergence du roman, soucieux que nous sommes de sa fonction différentielle indéniablement structurante. *Jacques le fataliste et son maître* est un roman moderne destiné, à dessein, à la publication posthume (1797) à cause de son contenu subversif. Cette œuvre ne cesse d'attirer les exégètes du texte littéraire, car elle fascine encore par la conception labyrinthique de sa structure, ainsi que par l'audace de la thématique qui y évoquée. De la sorte en vertu de cette dernière, des sujets brûlants sont traités sur un ton cynique, à la veille de la *Révolution des Lumières*, époque où les pratiques inquisitoriales et féodales faisaient encore rage, dans la France de l'Ancien Régime. Au niveau littéraire ce roman fut rédigé dans une époque ayant vilipendé le roman, en tant que genre, qualifié de conte, c'est-à-dire de récit invraisemblable, indécis dans ses formes et suspicieux dans ses contenus. Il s'ensuit que ce qui nous intéresse en premier lieu dans le roman de Diderot, c'est sa dimension contestataire à l'égard des genres littéraires, notamment romanesques, anachroniques de son époque, par rapport à laquelle il était déjà très en avance.

Concernant le microcosme évoqué, le roman met en scène deux personnages principaux, Jacques et son maître, qui voyagent en dialoguant. Le premier est un valet qui avait passé sa vie à circuler entre les mains de plusieurs maîtres, après avoir quitté le foyer

familial. Pour avoir oublié, à cause du vin, de mener les chevaux à l'abreuvoir, Jacques est durement bastonné par son père. Par dépit, il s'engage dans l'armée où un capitaine lui apprend les principes de Spinoza, devenus l'abécédaire et le guide idéal de sa vie. Une blessure au genou sur le champ d'honneur de la bataille de Fontenoy en 1745, repère temporel référentiel, est à l'origine de ses amours qui feront, vingt après, l'objet principal de la curiosité de son maître, son confident direct, du lecteur fictif du récit et, bien évidemment, du lecteur potentiel, hypothétique du roman, placé, par effet de projection, dans la même perspective narrative que les deux auditeurs fictifs intrigués par la narration desdites amours.

Du point de vue communicatif, ce voyage est l'occasion d'un bavardage interminable, à fonds philosophico-littéraire, traitant des divers sujets précités. Aussi ce dialogue entre l'auteur-narrateur et son lecteur fictif, personnages éponymes du premier niveau narratif, et le dialogue symétrique du deuxième niveau narratif entre le maître et son valet, sont reflétés, en abyme, dans le reste des autres niveaux du récit, et servent de prétexte à la mise en question des conventions et convenances des genres littéraires obsolètes de l'époque et de leurs soubassements idéologiques. Nous avons convenu de mettre au clair la subversion de ces genres au diapason du fonctionnement dialogique de l'écriture diderotienne. En effet Diderot destitue et met à mal, ainsi qu'on va le voir, la rhétorique des genres littéraires dominants, pourtant obsolètes, de son époque, héritière d'un siècle classique, moniste, conservateur et rigoriste. En revanche, il célèbre de nouvelles formes capables d'exprimer les penchants de l'âme humaine, aussi versatiles qu'un nuage d'été, et d'instaurer un dialogue ponctuel entre la société et le monde, par le biais d'un texte littéraire qui ne souffre pas les frontières, portant étanches, entre les genres, ni les règles et les lois qui les sous-tendent.

## **2. Tension entre dialogisme constitué et dialogisme montré, comme le prétexte de la mise à mal de l'appréciation éthique du texte littéraire**

Par le biais du dialogue, le roman de Diderot affiche sa tendance interactive dès son ouverture, ainsi que le montre son début *in medias res*, qui met en scène un échange vivant entre deux personnages inconnus dont on apprendra rétrospectivement qu'ils sont un auteur-narrateur et son lecteur fictif dont il est obsessionnellement entiché: « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous 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 ? ... » (Diderot, 1990 :1) En effet par mise en abyme, cet auteur-narrateur/Diderot crée un double de lui-même, en l'occurrence un lecteur fictif, qui incarne le lecteur réel, en permanente interaction avec le texte dont il conteste sempiternellement les fondements théoriques et l'arrière-plan éthique, en référence à des prêts-à-penser idéologico-esthétiques dépassés. Or si Diderot avait choisi le dialogue c'est qu'il avait voulu inscrire sa problématique dialogique dans les exigences épistémologiques de son époque, le Siècle matérialiste des Lumières, caractérisé en l'occurrence par l'ouverture sur l'Autre, car « le dialogue rend l'exposé moins indigeste et autorise la confrontation des opinions » (Montandon, 1999 :39) Aussi le dialogue auquel recourt Diderot dans son œuvre tout entière et pas uniquement dans *Jacques le fataliste* est, selon Cammargue et Talon-Hugon (2007) « cette nécessité [qui] ne relève pas seulement d'un tempérament ; elle est philosophiquement fondée : l'homme est, pour Diderot, un être sociable qui existe dans la relation à autrui, relation cependant souvent faussée par les conventions » (Cammargue et Talon-Hugon, 2007, p. 31) auxquelles s'attaque Diderot sans

répét. Puisque notre problématique s'articule sur le dialogisme, il serait préférable d'effectuer une succincte mise au point théorique, afin de rappeler deux types de dialogisme, parmi les quatre recensés par Calas (2007)<sup>1</sup>:

On distingue [...] le dialogisme constitutif, qui est celui qui [...] se trouve présent, qu'on le sache ou non, dans les mots que nous utilisons, les proverbes, les citations intégrées ou implicites que nous utilisons. On peut le distinguer du dialogisme montré, qui donne des marques de la parole des autres ou de la parole autre dans notre discours, par des procédés linguistiques explicites comme la citation, les guillemets, l'italique, le soulignement par un changement intonatifs, ou par des marqueurs de glose.

Calas (2007 :71)

Sachant que le dialogue est la forme la plus naturellement dialogique (il est rare que l'on ne soit pas questionné, remis en cause, interrompu... lors d'une interaction verbale à bâtons rompus), dans ce point, nous avons focalisé l'attention sur les mécanismes et les modalités du fonctionnement dialogique du discours romanesque diderotien, mis sous la loupe de la tension entre le dialogisme constitutif et le dialogisme montré. De ce point de vue la lecture de *Jacques le fataliste* permet de mettre en exergue un récit qui se conteste en se déployant. Le narrateur y est souvent interrompu pour être questionné par le lecteur fictif à propos de mots polyvalents que ce dernier trouve déplacés, obscènes ou empruntés sans que leurs sources soient clairement indiquées. Symétriquement, au deuxième niveau narratif, un dialogue-contestation se produit entre Jacques et son maître, pour les mêmes raisons. En effet le dialogisme constitutif portant sur les mots intégrés au discours romanesque, sans hiatus syntaxique aucun précisant leur provenance, est particulièrement récurrent dans le roman de Diderot. Ce dernier est ponctué par plusieurs allusions à Rabelais, auteur parodique, célébré dans plusieurs digressions dans *Jacques le fataliste*. Ainsi la digression sur les vertus miraculeuses de la gourde, son oracle portatif à Jacques, est interrompue par une intrusion métalinguistique du lecteur fictif, demandant des précisions sur l'origine putative du terme soutenu *Engastrimute*, attribué par le narrateur à Jacques, le valet, personnage plébéien en principe: «Et Jacques s'est servi du terme *Engastrimute* ?... Pourquoi pas, lecteur, le capitaine de Jacques était Bacbucien ; il a pu connaître cette expression, et Jacques qui recueillait tout ce qu'il disait, se la rapportait. » (Diderot, 1990 :234) Cette question du lecteur, signe de sa curiosité excessive, nous détourne du discours vers les métadiscours narratifs, en contraignant le narrateur de justifier l'attribution du mot qui relève du registre philosophique *Engastrimute* à Jacques. C'est ainsi que, sous l'effet d'insistance de son interlocuteur, le narrateur avoue que ce terme n'appartient pas à ce valet, qui le détiendrait, de fait, de seconde main, en l'occurrence de son ex capitaine dans l'armée, un certain bacbucien imbibé de spinosisme. La réponse-mise au point du narrateur (« Pourquoi pas, lecteur, le capitaine de Jacques était Bacbucien... ») mérite qu'on s'y arrête, car elle recèle un sous-entendu d'une importance capitale. Puisque Jacques est un personnage roturier, il serait probable, selon le raisonnement hypothétique vraisemblable du narrateur, que ce valet s'est approprié, inconsciemment le terme *engastrimute*, à force de l'avoir trop entendu de la bouche de son ex capitaine. Dans ce cas Jacques, « qui se pique de philosophie », serait un simple imitateur ayant forcé son statut social, en s'appropriant, puis en utilisant un mot

<sup>1</sup> Les deux autres types seront rappelés dans le troisième point de notre exposé.

philosophique incompatible avec le registre de langue de la petite gens de son état. Il s'ensuit qu'une règle de vraisemblable générique est transgressée ici. Conformément aux codifications régissant la narration classique, l'action du personnage doit obéir au principe de non-contradiction, en ce sens qu'elle « doit être en conformité avec sa nature, [plébéienne en l'occurrence.] » (Montandon, 1999 :50)

Cependant sous la pression de la sévérité critique du lecteur fictif de l'histoire, et au nom de la vérité de cette dernière, le narrateur se rattrape par la suite, en sapant sa conjecture précédente, au moyen de la réplique mise au point ci-après : « mais la vérité, c'est que l'*Engastrimute* est de moi, et qu'on lit sur le texte original : *Ventriloque*. » (Diderot, 1990 :234) Cette dernière réplique doit être passée au crible d'une lecture minutieuse, car elle personnifie un débat séculaire qui a toujours accompagné la littérature, depuis ses origines antiques jusqu'à la période de l'extrême contemporain qui est la nôtre. C'est celui de la dimension mimétique, ses modalités et ses enjeux dans le texte littéraire. A cet égard, il est à signaler que le mot *vérité* traverse, de bout en bout, le texte, voire l'œuvre diderotienne tout entière. Cela s'explique par le fait qu'en se conformant, non sans ironie, au code de vraisemblable, le narrateur ne veut pas sacrifier la crédibilité de son histoire au profit d'une invraisemblance qui interpelle tout lecteur vigilant et incisif. Pour rappel, un mot soutenu, *Engastrimute*, surpris par le lecteur fictif, dans la bouche d'un personnage plébéien, Jacques. Or, du point de vue esthétique, si contradiction pareille était passée inaperçue, cela aurait sérieusement miné, selon le narrateur, la crédibilité de l'histoire et mis à mal le principe de vraisemblable générique, tel qu'il avait été codifié, d'après Christian (2007), au 18<sup>e</sup> siècle par la Harppe ou l'abbé Batteux<sup>2</sup>. Le récit du narrateur serait donc en flagrante contradiction avec ses propres normes scripturales. Cependant, en se faisant, le narrateur ne cesse de signifier à son lecteur fictif que la vérité dont il parle avec insistance dans son récit n'est pas celle du reflet fidèle du réel, mais celle de l'art, qui doit être en conformité avec ses propres prémisses. En d'autres termes, il faut que le registre de langue que détient un personnage, soit compatible avec sa nature, car chez Diderot, en matière d'appréciation esthétique, le beau et le vrai sont inclusifs. In fine la saynète suivante explique la raison littéraire stricto sensu, en l'occurrence dialogique, qui motive l'emploi des mots censurés par le lecteur, qui engendrent une réaction en chaîne contestataire à l'égard de ces derniers. De même la tension entre le dialogisme constitué auquel recourt souvent le narrateur et le dialogisme montré, exigé par l'instance réceptrice, est en plus manifeste par le biais du terme *hydrophobe*, également contesté par le lecteur fictif qui refuse obstinément que le principe aristotélicien de vraisemblable soit transgressé. Ce sont donc toujours les indicateurs de registres de langue sur lesquels s'appuie le lecteur conformiste, pour manifester son désagrément vis-à-vis des mots mis par le narrateur dans la bouche de Jacques, sans aucun marquage énonciatif censé mettre en relief leurs origines, ainsi que le montre le passage ci-dessous :

Ah ! *hydrophobe*? Jacques à dit *hydrophobe* ?... Non, lecteur, non; je confesse que le mot n'est pas de lui. Mais avec cette sévérité de critique-là, je vous défie de lire une scène de comédie ou de tragédie, un seul dialogue, quelque bien qu'il soit fait, sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son

<sup>2</sup> -Confère à ce sujet Christian, M. (2007, p. 21). *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne*. Publications des Universités de Rouen et du Havre.

personnage. Et Bien ? [...] en disant autrement que lui, j'ai été moins vrai, mais plus court.

Diderot, (1990 :181-182)

Dans la saynète ci-dessus, le lecteur censeur revient à la charge. Au niveau textuel de surface, l'exclamation, la double interrogation et le soulignement en italiques de distanciation du mot *hydrophobe* dénotent, stylistiquement parlant, son état d'ébahissement et expriment sa contestation réitérée des mots soutenus attribués, de façon désinvolte, à Jacques par le biais du discours diégétique. Cependant l'instance de réception oublie que ce mode discursif ôte son autonomie au discours mimétique qu'il reproduit. En fait ce qui échappe au lecteur c'est que le langage de l'auteur et celui de ses personnages sont diamétralement opposés, ainsi que le laisse explicitement entendre la réplique précédente du narrateur. Du point de vue littéraire, cette reprise-adaptation du mot objet de litige entre les deux personnages a quatre valeurs. *Primo*, elle consiste à transposer le dialogue, partant l'attention, du discours vers les métadiscours narratifs, et nous avons de la sorte affaire à un texte autoréflexif, qui se commente au fur et à mesure de son déploiement. *Secundo* elle souligne la déformation essentielle que subit tout discours mimétique transposé en discours diégétique, cela met en évidence le dialogisme irrévocable inhérent au langage humain, en l'occurrence au texte littéraire, ainsi que l'explique Genette (1972)<sup>3</sup>. dans son « discours du récit ». *Tertio* cette saynète, parmi plusieurs autres, stigmatise le dogmatisme de la critique traditionnelle de jugement, incarnée par un lecteur conformiste prêcheur, soucieux du respect rigoureux des lois et règles, en faisant tête à un narrateur malicieux, non conventionnel. En se faisant, disons pour emprunter sa formule à Todorov que Diderot fait « reconnaître la règle par l'exception qui l'abolit. » (Todorov, 1987 : 29)

En plus du dialogisme constitutif, objet de polémique récurrente entre les deux instances du premier niveau du récit, le dialogisme montré portant sur des énoncés ou des expressions est également présent, dans *Jacques le fataliste*. Dans l'intrusion ci-dessous, le narrateur se moque toujours du code des bienséances auquel s'attache scrupuleusement son récepteur. Aissi en continuant à se jouer des légitimes attentes de ce dernier, le premier prévoit le reproche éventuel du second, pour avoir utilisé une expression indécente, eu égard aux codes requis par une réception convenue, en s'en excusant par le biais d'une politesse feinte, teinte d'ironie grinçante: « Mon cher lecteur, pardonnez-moi la propriété de cette expression, [vous vous foutez de moi] » (Diderot, 1990, p. 201)

Pour mettre au clair le fonctionnement dialogique du discours narratif par le biais de l'ironie, tolérons la succincte mise au point ci-après. On sait que l'ironie est une forme dialogique par prédilection. Dans le langage de l'ironiste se superpose deux voix concurrentielles souvent antagonistes : celle, souveraine de l'ironisant, et celle, risible et dévalorisée, de l'ironisé. Illustrons : en faisant, après coup, à son maître le compte rendu du séjour de sa convalescence de fortune chez un couple de paysans misérables escrocs qui l'ont accueilli chez eux, après sa blessure au genou, Jacques s'indigne : « A mon réveil, j'entrouvris doucement mes rideaux, et je vis mon hôte, sa femme et le chirurgien en conférence secrète vers la fenêtre. » (Diderot, 1990 :33). Dans la réplique ci-dessus, la réitération de l'emploi de ce terme confirme sa visée. En effet le mot *conférence*, qui est une stylisation parodique du faire des trois personnages fripons, est ironique. Cela est dû

<sup>3</sup> - Confère à ce sujet le chapitre *Mode* in (Genette, 1972, pp. 184-224).

au fait que dans ce contexte diégétique, Jacques se moque de ses hôtes escrocs et du médecin de campagne, leur complice qu'ils avaient chargé de le soigner. Il qualifie ainsi la conversation-complot, dont il est l'objet, de ses trois personnages fripons, qui se concertaient pour épuiser sa bourse, de *conférence*. Le contenu effectif de cette combine se résume dans la réplique ci-après qui montre l'intention malsaine du trio maléfique, dans les griefs desquels est tombé Jacques : « Avez-vous, [demanda le médecin à l'hôte de Jacques], questionné cet homme ? Il n'est pas peut-être pas sans ressources. » (Diderot, 1990 :37). Or ce terme soutenu (conférence) renvoie à un domaine d'expérience qui relève du registre académique. Le sarcasme de situation s'explique ici par l'incompatibilité, la distorsion flagrante, entre le faire ignoble de ces personnages, et sa désignation déplacée par un terme noble.

Dans ce sens le terme *conférence*, surpris cette fois effectivement dans la bouche de Jacques, illustre à bien des égards l'ambivalence de la langue, mise au crible du fonctionnement dialogique du discours, à partir de l'orchestration verbale d'une parole autre soumise aux feux croisés de deux voix dont l'une est caricaturée. Le témoignage ci-après du valet consolide sa posture énonciative sarcastique: « [...] la conférence reprend entre le chirurgien, et l'hôtesse. » (Diderot, 1990 :36) Ainsi comme on peut aisément le constater, le décalage est flagrant entre le mot et son contexte d'emploi. Bakhtine (1978), pape du dialogisme, explique le fonctionnement contextuel polyvalent du mot, en résonance permanente entre la langue, système conventionnel abstrait, et la parole, caractérisée par son dynamisme créateur, en raison de l'infinité de ses emplois: « Une compréhension passive du sens linguistique n'en est pas une : c'est simplement l'un de ses éléments abstraits.... C'est pourquoi la compréhension passive, si le locuteur en tient compte, ne peut ajouter à ses paroles aucun élément neuf. » (Bakhtine, 1978 :104) Puisque *Jacques le fataliste* est, du point de vue générique, un roman moderne, la signification y est autoréférentielle. Le fonctionnement spéculaire de ce genre discursif corrobore la réaction dialogique régissant le texte diderotien tout entier. A cet égard le dialogue du deuxième niveau narratif entre Jacques et son maître à propos de l'objectivité en matière de représentation artistique corrobore la distorsion entre les mots et les choses, inhérente à tout langage, en l'occurrence littéraire. Ainsi dans le cas de la narration d'anecdotes dont les protagonistes sont connus de l'instance qui les rapporte, Jacques en l'occurrence, narrateur au second degré, le maître exige de son valet, en position d'orateur, l'impartialité et l'objectivité requises dans pareilles situations énonciatives. Cependant au mépris des attentes de l'instance réceptrice, la saynète-digression ci-dessous consolide la stratégie dialogique régissant l'œuvre de Diderot, en mettant l'accent sur la partialité de n'importe quel orateur, quelles que soient les prétentions vouées à exprimer son objectivité. C'est ainsi qu'en s'entretenant avec son capitaine au sujet du reportage *objectif* des événements de la vie quotidienne, Jacques souligne l'impossible reproduction fidèle du réel, à cause de l'interposition de celui qui l'interprète, comme corps sensible et foyer de l'acte de l'acte de sémiosis, filtrant l'information au crible de la subjectivité constitutive du langage humains, ainsi que le montre la saynète ci-dessous:

Le maître.- Ne sois ni fade panégyrique, ni censeur amer : dis la chose comme elle est.

Jacques.- 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 pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. (Diderot, 1990 :55)

Symétriquement, l'instance réceptrice est, selon Jacques/Diderot, également prédisposée à déformer l'information, pour les mêmes raisons dues à la partialité irréfutable de l'énonciateur. Et c'est bien la leçon que l'auteur-narrateur/Diderot, très attentif au rôle de la réception en littérature, veut inculquer aussi bien au lecteur fictif qu'au lecteur réel de son texte : « Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui vous 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. » (Diderot, 1990 :55) Ce que Diderot entend effectivement enseigner par le biais de la polyvalence de la langue et l'hybridité du discours c'est la mise à mal de l'artificialité et l'arbitraire des conventions sociales et politiques dont la censure dénaturent les mots et galvaudent les choses. Or en vertu de telle scénographie, l'écriture diderotienne affiche clairement sa rupture avec les codes convenus, déjà consommés de son époque, héritière du Grand Siècle, connu par son conservatisme social et son rigorisme critique, en conformité, voire en harmonie avec l'absolutisme monarchique, ainsi que l'explique J.-Abramovici, cité par Perrin, et Stewart (2004) :

On rappellera brièvement que la censure de l'obscénité langagière résulta de la conjonction d'un mouvement socioculturel (désir de distinction des nouvelles élites urbaines) et de la volonté politique de Louis XIV d'imposer comme langue européenne un français moderne, réformé, décrété *chaste jusqu'au scrupule* par les académiciens invités à célébrer son excellence. Pour les hommes de lettres, cette cause langagière et nationale se traduit par l'obligation, dans leurs écrits, d'*envelopper les ordures*.

Perrin, et Stewart (2004 :25)

Les scènes interactives qui ponctuent le texte diderotien, portant sur des mots obscènes ou déplacés compte tenu du code des bienséances peuvent se lire donc comme la tendance d'une écriture émancipée, non corsetée par les carcans de la décence qu'exige la soumission doxique aux valeurs qu'elle impose. Corolairement, conçu sous l'optique de l'esthétique de la réception, le roman interactif et provocateur, objet de notre étude, transgresse délibérément les habitudes de lecture convenues de son époque, voire de la nôtre, en remettant en cause tout horizon d'attente lénifiant, celui qui ne dérange pas les critères d'appréciations habituels du lecteur. Aussi en mettant en scène la tension/distorsion entre le dialogisme constitué, délibérément adopté par le narrateur, et le dialogisme montré, réclamé par le lecteur, Diderot pose stylistiquement parlant, d'après Duchet, et Launay (1967), le problème d'un langage écartelé entre « l'expression de la vérité et l'art d'écrire et de plaire. ». (Duchet, et Launay, 1967 :67). In fine en mettant en exergue, ainsi qu'on l'a vu, la différence essentielle qui distingue le langage de l'écrivain des langages de ses personnages, dont la stylisation parodique se raille du monologisme du romanesque traditionnel, Diderot, le critique d'art, stipule que le roman est l'art de la communication et non celui de la connaissance.



### 3. Le dialogisme interdiscursif comme stratégie de subversion des genres littéraires obsolètes

Cette partie ultime de notre exposé est sous-tendue par deux postulats. *Primo* il n'existe pas de création *ex nihilo* car *ex nihilo nihil*. En effet l'œuvre d'art est le produit d'une praxis énonciative, responsable de l'articulation des formes en une structure *sui generis*. De ce fait elle est plus ou moins conditionnée par les œuvres qui l'ont précédée, ou celles qui lui sont contemporaines. *Secundo* en matière d'art, il n'existe pas de technique en soi. De fait toute création artistique cible des buts à atteindre. En souscrivant à ces deux postulats de base, nous visons comme objectif ultime de mettre au clair la valeur, au sens saussurien du terme, du recours au dialogisme, notamment interdiscursif, dans *Jacques le fataliste*. Dans ce roman l'écriture ne se limite pas à la subversion de la langue, mais la dépasse largement, pour toucher aux genres narratifs et aux discours qui les caractérisent, ainsi que les idéologies qui les soutiennent. Il en découle qu'il va de soi que l'œuvre d'art littéraire n'a pas de signification en soi. Elle signifie toutefois dans un processus différentiel par rapport à son contexte d'émergence. Dans cet ordre d'idées une approche dialogique interdiscursive, appuyée sur le contexte, permet de souligner la valeur intertextuelle des stratégies narratives, discursives et métadiscursives déployées dans le récit-discours diderotien. En effet dans *Jacques le fataliste*, le dialogisme ne se limite pas aux mots et à leurs modes de circulation, controversée, dans les discours sociaux et esthétiques de l'époque, mais il sous-tend toutes les unités du discours. Il est de ce fait présent non seulement dans les expressions, les aphorismes, les maximes, les anecdotes..., mais aussi et surtout dans le discours, au sens où l'entend Barthes, en l'occurrence un ensemble de mots supérieur à la phrase. Aussi c'est au niveau de l'inter discours qu'il est le plus incisif. En vertu de cette mise en cause les genres littéraires encore à la mode au 18<sup>e</sup> siècle subissent les éreintements les plus acerbes d'un discours romanesque corrosif dont les stratégies subversives seront mises en relief, résumées dans les points ci-dessous. Pour ce faire rappelons d'abord les deux autres types de dialogismes selon Calas (2007) :

Le dialogisme interdiscursif est la rencontre d'un énoncé avec tous les énoncés qui ont été produits avant lui sur le même objet. Le dialogisme interlocutif est la rencontre d'un énoncé avec un autre dans le cadre d'une interaction verbale, d'un dialogue, lorsque le locuteur se trouve face à d'autres locuteurs potentiels.

Calas (2007 :71)

#### 3.1 La mise à mal du récit d'aventures classique

Dans le discours romanesque diderotien, le terme de *conte* est particulièrement récurrent. Avant de continuer notre analyse, permettons-nous cette mise au point liminaire. Diderot, en subvertissant les genres romanesques traditionnels, entend par *conte* tout récit fabuleux dont les faits et actions sont autant maniérés qu'hypertrophiés, et les personnages idéalisés à outrance. Ce genre discursif encore à la mode au Siècle des Lumières est un récit d'aventures, caractérisé, au plan formel, par l'artificialité de son style et la platitude de sa trame narrative, régie par la nécessité téléologique. Or en vertu de cette dernière, les unités constitutives de l'intrigue s'enchaînent pour aboutir à une fin conséquente, le plus souvent heureuse et attendue, en conformité avec la loi causaliste classique de motivation. Enfin au niveau thématique, le *conte* ciblé par Diderot se spécifie par son degré d'affabulation hyperbolique. Cependant dans son roman notre auteur s'attache à subvertir les trois principales dimensions, stylistique, thématique et structurelle constitutives de ce genre. Ainsi du point de vue stylistique, le langage vulgaire de la petite gens a, comme on

l'a vu, une place de choix dans le roman de Diderot, caractérisé par son hybridité discursive et son hétérogénéité énonciative. Sur le plan thématique, ce romancier oppose au *conte* le terme d'*histoire*, récit qui raconte une nature commune et domestique, en réduisant l'homme et son action à leur dimension proprement humaine. Au niveau structurel le récit diderotien est systématiquement régi par l'esthétique du décousu. Il met ainsi à mal le vraisemblable de continuité régissant le récit traditionnel et s'emploie à montrer que, dans leurs enchaînements, les actions humaines sont beaucoup plus complexes qu'on le pense, et échappent de ce fait à tout déterminisme réducteur, simplificateur. Cela va être illustré dans la suite de notre exposé.

Avant d'aborder ce point essentiel de notre parcours analytique, il est à signaler de prime abord que *Jacques le fataliste* est constitué de deux principales histoires enchâssées l'une dans l'autre. L'histoire du voyage des deux cheminots, Jacques et son maître, et celle des amours de Jacques. Le montage en parallèle de ces deux histoires entrelacées les prédestine automatiquement à la fragmentation, technique qui permet au narrateur de tenir en haleine son lecteur, en lui racontant tantôt la première histoire, tantôt la deuxième. Ainsi après avoir esquissé son récit, le narrateur l'interrompt ex abrupto au moyen d'une digression métafictionnelle qui détourne l'attention de la fiction vers le discours sur la fiction, en soulignant aussi bien « l'arbitraire de direction [que celui d']expansion » (Genette, 1969 :92-93), caractéristiques du « possible-à-chaque-instant » (Barthes) régissant texte narratif:

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 ! [...].

Diderot (1990 :2)

À l'aune de l'extrait ci-dessus, on constate qu'après avoir excité la curiosité de son lecteur, le narrateur se met à se jouer de ses légitimes attentes, en pratiquant la technique des récits enchâssés qui s'interrompent les uns les autres. Et, de la sorte, nous avons affaire, dans ce cas de figure, à un roman qui s'inaugure par la satire du récit d'aventure classique, notamment au moyen de l'expression-exclamation « Qu'il est facile de faire des contes ! » (Diderot, 1990 :2), dont l'intention parodique est expansive à tous les genres de récit traditionnels ciblés par Diderot. Cette expression souligne en contexte l'attitude ironique, voire cynique du narrateur/de Diderot à l'égard de ces genres dont il s'attache à subvertir les fondements stylistiques, thématiques, et structurels, ainsi que l'illustrent l'extrait ci-dessous et ceux qui suivront. En fait au cours de leur voyage, Jacques et son maître aperçurent un convoi funèbre. En abusant de la curiosité de son lecteur, le narrateur menace de faire ce que bon lui semble, s'il le veut, de ce convoi que le premier avait cru être celui des funérailles de son capitaine :

Vous voyez, lecteur, combien je suis obligeant; il ne tiendrait qu'à moi de donner un coup de fouet aux chevaux qui traînent le carrosse drapé de noir, d'assembler, à la porte du prochain gîte, Jacques, son maître, les gardes des Fermes ou les cavaliers de maréchaussée avec le reste de leur cortège, d'interrompre l'histoire du capitaine de Jacques et de vous impatienter à mon aise [...]

Diderot (1990 :63)

En reconsidérant tous les passages précités, on se rendra aisément compte que les deux formules autoritaires *Il ne tiendrait qu'à moi de...* et *Qu'est-ce qui m'empêcherait de...* ? sont foncièrement dialogiques, parce qu'elles remettent en cause le récit, en tant que genre, en général. Aussi elles recèlent trois lectures plausibles. *Primo* elles mettent l'accent sur l'arbitraire de tout récit, en l'occurrence le roman d'amours classique et le récit d'aventures. En effet en exhibant l'arborescence de son récit, le narrateur/Diderot dé motive l'histoire au profit du discours, mis au diapason de la dimension scripturale qui prime sur tout autre considération. In fine le roman de Diderot, ponctué par les deux expressions ritournelles précédentes, fait entendre qu'aucune praxis énonciative ne saurait parvenir à contenir, dans un schéma euristique fédérateur, l'imprévisibilité des actions humaines et des événements, qui obéissent en fait, dans leurs combinaisons, au principe quantique d'incertitude. Il souligne en contre partie l'arbitraire ainsi que la relativité des conventions qui sous-tendent l'écriture littéraire. *Secundo* ces formules évidemment parodiques mettent en exergue l'autorité qu'exerce le narrateur, dont la subjectivité est indéniable, sur l'univers diégétique, et, par voie de conséquence, sur son lecteur, réduit en marionnette agie. En troisième lieu, elles contraignent le lecteur fictif et le lecteur hypothétique du texte, placés dans la même perspective narrative, de réfléchir, de concert avec le narrateur, ou indépendamment de lui, sur les recettes consommées des récits traditionnels, régis par des invraisemblances hyperboliques, qui provoquent la dérision, que Diderot caractérise d'infantélisme.

La simulation de l'oubli est un autre stratagème par le biais duquel le narrateur met à mal aussi bien le don d'ubiquité et d'omniscience de l'auteur démiurge traditionnel que la continuité d'un récit bien structuré. Ainsi La manière dont il renseigne son questionneur au sujet des déplacements des deux voyageurs, Jacques et son maître, est ironique, voire ludique. L'ellipse ci-dessous, imputée aux défaillances mnémoniques, qui vient réparer après coup un détail de l'histoire oublié/faisant l'objet d'un oubli feint le corrobore « Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches, et qu'ils avaient logé chez M. le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas revenu plus tôt. » (Diderot, 1990 :28-29). Aussi, en inscrivant son récit dans un présent éternel, le narrateur feint l'ignorance qu'il partage avec son interlocuteur fictif : « Je vous entends, lecteur : vous me dites: *Et les amours de Jacques?...* Croyez-vous que je n'en sois pas aussi curieux que vous? » (Diderot, 1990 :185.)

Dans la neuvième et dernière journée du voyage, le lecteur veut s'informer, chose qu'il a faite d'ailleurs plusieurs fois auparavant, de la destination ultime des pérégrinations, mais son vœu n'est, à nouveau, pas immédiatement exaucé. C'est encore l'ignorance qui en est ainsi incriminée : « Le lendemain ils arrivèrent ...-Où ? D'honneur je n'en sais rien. » (Diderot, 1990 :287). L'ignorance est également simulée, compte tenu de la posture énonciative adoptée. C'est ainsi que l'auteur-narrateur diderotien rétrécit son zoom perceptif, en se limitant parfois à regarder énigmatiquement ses personnages de l'extérieur. Il use donc de la technique behaviouriste, mise en relief par le procédé de la focalisation externe : « Je ne sais où l'hôtesse, Jacques et son maître avaient mis leur esprit, pour n'avoir pas trouvé une seule fois des choses qu'il y avait à dire en faveur de Melle Duquënoi. » (Diderot, 1990 :166.) In fine les ingrédients du romanesque traditionnel son remis en cause dans l'écriture diderotienne, au moyen d'un dialogisme édifiant qui incite à la réflexion.

### 3.2. La parodie du roman d'amours classiques

Ainsi qu'on va le voir, les contes ou romans d'amours classiques font également l'objet d'une remise en cause radicale dans *Jacques le fataliste*. Dans ce sens le narrateur frustré son lecteur, avide de récits d'amours, en lui insinuant que l'histoire des amours de Jacques, à l'instar de celle du voyage, pourrait ne pas aboutir vers une fin conséquente. Reprenons, en guise d'illustration, un segment d'une digression-menace précédente: « 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. » (Diderot, 1990 :2) En effet conscient qu'il est de la séduction qu'exerce l'histoire des amours de Jacques et celle du maître sur le lecteur fictif, le narrateur interrompt effectivement la première histoire, la plus captivante de la diégèse, à plusieurs reprises, en continuant à abuser de la curiosité hyper excitée de son récepteur, après l'avoir tenu en haleine dès sa prise de contact avec le récit, par le biais d'une stratégie de captatio benevolentiae pertinemment concertée. De même le protocole de clôture de l'histoire des amours de Jacques est frappé de discrédit dans *Jacques le fataliste*, où la fin de cette histoire enchâssée est non seulement suspensive, partant ouverte, mais incite aussi le lecteur fictif/virtuel à la manipuler à sa guise. En effet à la suite du mal de gorge de Jacques, le récit devient aphasique, partant l'histoire des amours de ce dernier est subitement suspendue, comme le montre, au niveau figuratif de surface, l'aposiopèse signalant l'interruption brutale du discours mimétique de Jacques :

[...] enfin Jacques, après avoir protesté contre les malheurs qu'il en arriverait, reprenant l'histoire de ses amours, dit : Un jour de fête que le seigneur du château était à la chasse... Après ces mots, il s'arrêta tout court et dit : Je ne saurais, il m'est impossible d'avancer ; il me semble que j'aie derechef la main du destin à la gorge... pour Dieu, monsieur, permettez que je me taise.

Diderot (1990 :296)

Par conséquent dans l'épilogue, l'auteur-narrateur qui prétend détenir l'histoire des amours de Jacques de seconde main, devient, quelques lignes après, subitement une voix en sourdine, simulant de ce fait ses limites cognitives à l'égard de l'univers diégétique évoqué dont il est censé, pourtant, être l'organisateur, connaissant ses tenants et aboutissants. Ainsi il s'efface/fait semblant de s'effacer derrière son personnage éponyme du deuxième niveau narratif, Jacques : « Et moi je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. » (Diderot, 1990 :297), en mettant de ce fait à mal le pouvoir d'omniscience du narrateur-démiurge traditionnel. Intrigué, le lecteur conformiste riposte diligemment : « Et les amours de Jacques ? » (Diderot, 1990 :297). Mais la réponse du narrateur est franchement cynique. Cependant de façon cynique tout à fait désinvolte, le récepteur fictif est invité à s'enquérir lui-même de la chose, à enquêter auprès des deux cheminots, Jacques et son maître, pour connaître la fin vraisemblable de leur histoire, notamment celle de Jacques, personnage plaisant de première importance, ou, faute de quoi, à en imaginer, comble de l'ironie ! une fin plausible, qui lui paraît vraisemblable :

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 Melle Agathes, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné ; voyez Jacques, questionnez-le : il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire ; cela le désennuiera.

Diderot (1990 :297)

Comme on peut le constater, cette métalepse désinvoltée met à mal aussi bien la nécessité téléologique de la clôture du texte par une fin conséquente souvent attendue, qu'une réception conformiste, conditionnée de façon infantile à lire les textes et voir le monde avec les yeux de l'habitude. De plus elle sape les barrières traditionnelles infranchissables séparant réel et fiction dont les frontières sont indécises dans le roman de Diderot. Elle met également l'accent sur la dimension autoréflexive d'un texte, soucieux de sa littéarité, ainsi que le soutiennent les propos de Barthes : «[...] l'indécidabilité des déterminations prouve la spécificité littéraire d'une œuvre.» (Barthes, 1953 et 1972 : 159) Au niveau thématique, dans *Jacques le fataliste* la transgression éthique ne se limite pas à l'usage de mots licencieux circulant dans le récit, souvent contestés par l'instance réceptrice, ainsi qu'on l'a vu. Elle la dépasse néanmoins largement pour la narration de scènes plus obscènes et provocatrices encore. C'est ainsi que dans ce roman, la passion amoureuse n'est guère idéalisée. Cela est dû au fait que Diderot y effectue, quant à la représentation de la relation amoureuse, une transposition spatiale significative, des palais et des sérails exotiques vers les champs et les boutiques de la province champenoise du dix-huitième Siècle. En effet dans *Jacques le fataliste*, les personnages mis en scène/à l'honneur ne sont plus des princes ou des nobles en général, mais des provinciaux plébéiens, dont les amours ne sont plus des idylles, mais des relations charnelles des plus osées. Dans ce sens Jacques est le personnage le plus emblématique. Ses amours juvéniles dans la campagne champenoise ne sont que des débauches, racontées avec des détails quasi pornographiques, tantôt par lui-même à son maître, qui en raffole de plaisir, tantôt par le narrateur qui provoque le lecteur fictif, qui y riposte, non sans hypocrisie, en guise de désagrément : « Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? » (Diderot, 1990 :230). Conçues sous la loupe de la transgression éthique, les aventures amoureuses juvéniles de Jacques et la duplicité des comportements amoureux des personnages du récit illustrent la tendance du roman diderotien à mettre à mal les assises combien solides des idylles classiques. De la sorte, après avoir violé Justine, l'amante de son ami bigre, dans la soupente de la boutique du père de celui-ci, ce personnage rusé, joue le puceau qui ignore ce que c'est qu'une femme, et parvient en conséquence, par le biais de la naïveté simulée, à coucher successivement avec deux dames bourgeoises qui croyaient lui faire apprendre la relation charnelle pour la première fois. De même le père Hudson est un religieux englué dans ses plaisirs charnels, à l'instar du reste des autres personnages faux-monnayeurs du récit.

Sur un autre plan, l'amour-passion, objet de représentation idéalisée, platonique, dans les romans, ou contes selon Diderot, d'amour classiques, est mis au crible de la loi d'entropie relative au refroidissement progressif, tout à fait naturelle d'ailleurs, du sentiment amoureux en fonction du temps<sup>4</sup>. La digression ci-dessous met l'accent sur

<sup>4</sup> - Pour faire échapper leurs personnages au dilemme de cette fatalité, les grandes idylles classiques clôturent leurs récits par la mort tragique des deux amoureux ou de l'un d'eux, pour que ces derniers ne goûtent pas de l'amertume de cette aporie dévastatrice.

l'inconstance baroque de l'intensité des passions, métaphorisée par la versatilité des nuages, tout en stigmatisant la naïveté d'une réception mécaniste, habituée à voir la vertu récompensée et le vice réprimé :

Le premier serment que se firent deux êtres de chair ; ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière ; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même ; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs cœurs affranchis de vicissitudes. Ô enfants ! toujours enfants [...]

Diderot (1990 :118)

L'anecdote de la vengeance insolite de Madame de la Pommeraye, incrustée en abyme dans le roman, consolide cet état de choses. En effet se sentant délaissée progressivement par son amant, le marquis des Arcis, cet aristocrate décide de venger son amour propre vilainement bafoué. Elle met donc dans le chemin de son tortionnaire une catin, déguisée en religieuse, qu'elle avait louée pour faire aboutir son stratagème. Cependant la rencontre entre le marquis et la femme-appât ne profite pas à la marquise. Le premier tombe amoureux de la prostituée, qui fait de même et lui dévoile en conséquence les manigances de Mme de la Pommeraye à son égard. Au mépris des attentes de cette dernière, le marquis pardonne à la prostituée, et la prend pour épouse. Par contre les carnations fardées de la vengeresse blessée sont déjouées et ses armes se retournent contre elle. Ainsi nous avons ici l'exemple d'une issue imprévisible d'une histoire qui met à mal la dimension téléologique d'une idylle finissant mal, en l'occurrence la rupture définitive entre le marquis et la marquise. Symétriquement la relation affective s'y trouve réduite à des duperies vilaines.

### 3.3 La mise à l'honneur du fabliau médiéval et les genres littéraires parodiques

Si les formes de discours obsolètes sont appelées à disparaître, d'autres, bien qu'anciennes, sont remises au goût du jour, en raison des libertés qu'elles procurent. Dans ce sens les audaces narratives, discursives et stylistiques qui caractérisent non seulement *Jacques le fataliste et son maître*, mais l'œuvre du romancier philosophe tout entière, inscrivent la sensibilité diderotienne au carrefour de la lignée rabelaisienne, du roman humoristique anglais et de la tradition du fabliau médiéval, genre mineur, caractérisé cependant par ses libertés stylistiques et ses audaces thématique, ainsi que par ses ductilités formelles. C'est pour ces raisons que ce genre discursif avait été mis à l'honneur par Barbazon, dont s'inspire Diderot. Le témoignage des deux spécialistes des études diderotiennes, Proust et Undank (1981), corrobore cet état de choses, en soulignant que Barbazon: Insistait, [...], sur la liberté de langage qu'avaient les auteurs de fabliaux, au regard des contraintes imposées par l'âge classique : « L'usage où étaient nos anciens poètes de nommer toutes les choses naturelles par des termes que la politesse a bannis depuis du langage, les fait passer pour grossiers et obscènes »<sup>5</sup>. (Proust et Undank, 1981 :11) Dans le même sens, Le Grand soutient que le fabliau médiéval s'inscrit, en regard du critère thématique, aux antipodes de l'éthicisme classique, en affirmant que: « Le langage des fabliaux se fait sans vaine circonlocution où la nature s'y montre *en déshabillé*. » (Proust et Undank, 1981:11). L'orientation dialogique à visée parodique à l'égard des genres littéraires désuets se manifeste aussi par le métadiscours qui ponctue le

<sup>5</sup> L'italique est des auteurs de la citation

discours romanesque diderotien. C'est ainsi que le narrateur/Diderot interrompt l'histoire de la convalescence de Jacques chez les deux paysans escrocs, pour critiquer les genres anciens les plus meublés, notamment en matière de prolixité descriptive :

Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société. Lorsque j'entends l'hôte s'écrier de sa femme : Que diable faisait-elle à sa porte ! je me rappelai l'Harpagon de Molière, lorsqu'il dit de son fils : Qu'allait-il faire dans cette galère [...]

Diderot (1990 :15)

Il est à signaler que c'est le roman romanesque maniéré qui est ciblé par la diatribe de Diderot, sinon on dit de ce dernier qu'il avait critiqué le roman tout en le célébrant dans son *Jacques le fataliste*. La deuxième porte sur le dialogue explicite du roman diderotien avec les œuvres qui l'inspirent, en l'occurrence, *L'Avare* de Molière. Explicitons l'affinité, voire la complicité, sarcastique entre les deux œuvres en résonance dialogique : l'hôte est un avare comme Harpagon de Molière. L'expression *Que diable faisait-elle à sa porte !* est un discours indirect libre qui pastiche celle d'Harpagon de Molière s'indignant de son fils *Qu'allait-il faire dans cette galère.....* » :15). A la lumière de la mise au point ci-dessus, on peut dire que *Jacques le fataliste* est un roman qui s'emploie à entretenir un dialogue vif et percutent avec les œuvres littéraires, tous genres confondus, pour les parodier, les stigmatiser, les pasticher ou les citer en tant que source d'inspiration digne d'entrer avec elles dans une interaction dialogique édifiante. La mise au point suivante du narrateur/de Diderot met l'accent sur l'affinité discursive entre *Tristram Shandy*, roman de l'écrivain humoristique anglais Sterne dont s'inspire Diderot, et son *Jacques le fataliste*. Elle souligne, non sans ironie, le jeu/l'enjeu intertextuel reliant ces deux romans, tout en stigmatisant, le reste de la littérature anglaise, accusée de plagier sans scrupules les auteurs français de talents :

Voici le second paragraphe, copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de son maître, ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais une estime toute particulière de M. Sterne, que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation, dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous faire dire des injures.

Diderot (1990 :298)

## Conclusion

*Jacques le fataliste et son maître* est un roman dialogique à plusieurs égards. Diderot y crée un lecteur fictif conventionnel qui fasse le rôle du lecteur virtuel du texte, en contestant le récit-discours par rapport à des considérations esthétiques, éthiques et idéologiques périmées. En entrant en interaction constante avec le reste des genres littéraires, notamment romanesques, ce texte déploie le dialogisme dans tous ses états, montré, constitutif et interdiscursif. La raison de cette conception dialogique délibérée du discours romanesque consiste à subvertir les assises d'une littérature passéiste concertante appelée à disparaître, pour qu'elle laisse place à une littérature déconcertante, qui surprenne et fasse interagir une réception conformiste, peu ou pas du tout disposée à admettre une œuvre en rupture, totale ou partielle, avec ses critères d'appréciation habituels. In fine par le biais du dialogisme, Diderot abolit les frontières entre réel et

fiction, en créant l'illusion d'une écriture contemporaine de sa lecture, qui se conteste en se déployant dans tous les azimuts.

### Références bibliographiques :

- Bakhtine, M. (1978). Esthétique et théorie du roman. Editions Gallimard, Coll. Tell, Paris.
- Barthes, R. (1972). Le degré zéro de l'écriture. Edition du Seuil, Coll. Points, Paris.
- Calas, F. (2007). Introduction à la stylistique. Hachette Livre, Paris.
- Cammargue, G. & Talon-Hugon, C. (2007). Diderot, L'expérience de l'art. PUF, Paris.
- Chouillet, A. (1985). Diderot 1713-1784. Editions Aux amateurs du livre.
- Christian, M. (2007). Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Genette, G. (1969). Figures II. Editions du Seuil, Paris.
- Genette, G. (1972). Figures III. Editions du Seuil, Paris.
- Diderot, D. (1990). Jacques le fataliste et son maître. ENAG éditions, Alger
- Duchet, M. & Launay, M. (1967). Entretiens sur Le Neveu de Rameau. Librairie A.-G. Nizet ST Genouph.
- Montandon, A. (1999), Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe. P.U.F, Coll. littératures européennes, Paris.
- Perrin, J.-J. & Stewart, P. (2004). Du genre libertin au XVIII<sup>e</sup> siècle. Editions Desjonquères. Paris.
- Proust, J. et Undank J. (1981), Diderot, Jacques le fataliste. Fiction V. Editions Hermann, Paris.
- Todorov, T. (1987). La notion de littérature. Editions du Seuil, Coll. Points, Paris.
- Todorov, T. (1968). Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique. Editions du Seuil, Coll. Points, Paris