Journal of Translation and Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN : 1112-3974

Le recours à la stratégie d'interlocution comme prétexte à la subversion du romanesque traditionnel dans Jacques le Fataliste et son maître : Approche narratologique

Malki Benaid
University of Oran -Algeria
belaid01dz@yahoo.fr

Abstract: *Jacques le Fataliste et son maître, a modern novel intended for posthumous publication (1797) continues to attract exegetes because it fascinates with the labyrinthine design of its structure and the audacity of the themes evoked therein, in particular that of the novel conceived in a substantially meta-romantic subversive perspective: exhibition of the arbitrariness of the narrative, primacy given to the latter to the detriment of the story, amalgamation of temporal levels, integration of reception in creation, interferences between reality and fiction... Suddenly the writing is deceptive in what it tells. But in the aftermath the enunciation becomes enjoyable in the way of telling, thereby displacing the interest of a reading governed by a pact of belief, towards that governed by a contract of connivance where the role of the receiving body is undeniably structuring.*

The deployment of the interlocution and the discontinuity in the textual space shakes the foundations of the traditional novel which collapses as a result under the effect of formal games contributing to the outrageous complication of the story and its very clear inflection of a realism. of complacency towards a distanced realism of connivance.

Thus by means of the discontinuity, immediate consequence of the interlocution, the text buds, with incises, expansions, digressions, interpolations..., in the sense that the exaggerated intrusions seriously damage the credibility of the story, less supported by a causal logic that the unbridled intervention of the author correlates with the unexpected intrusions of the reader. Also the story exhibits its arbitrariness, overhanging history, reduced to a simple pretext for meta-romantic discourse.

Standing out from already established tastes, Jacques le Fataliste is a novel that deliberately contributes to shifting the criteria of appreciation of a readership put on the alert. As a result, the writing is deceptive in what it tells. The disconcerting opening, as we have seen, which nips in the bud the expectations of iconicity in a credulous reader, conditioned by soothing horizons of expectation, is proof of this. But in the aftermath the enunciation becomes enjoyable in the way of telling, thus shifting the interest of a reading governed by a pact of belief, towards a reading governed by complicity. It follows that the systematic inclusion of the Diderotian narrative-discourse in a perspective of interlocution has the function of opening a large breach in the traditional novel by staging the adventure of a writing that calls itself into question. as she searches for herself.

Keywords: *Interlocution, captatio benevolentiae, subversion, conveniences, metalepsis, aesthetics of reception, representative illusion, arbitrariness, connivance/belief, intradiegetic/extradiegetic, homodiegetic/heterodiegetic.*

Résumé: *Jacques le Fataliste et son maître, roman moderne destinée à la publication posthume (1797) ne cesse d'attirer les exégètes car il fascine par la conception labyrinthique de sa structure et*

l'audace de la thématique qui y évoquée , notamment celle du romanesque conçu dans une perspective subversive substantiellement méta-romanesque : exhibition de l'arbitraire du récit, primauté donnée à ce dernier au détriment de l'histoire, amalgame des niveaux temporels, intégration de la réception dans la création, interférences entre réel et fiction… Du coup l'écriture est déceptive dans ce qu'elle raconte. Mais dans l'après-coup l'énonciation se fait jouissive dans la manière de raconter, déplaçant de ce fait l'intérêt d'une lecture régie par un pacte de croyance, vers celle régie par un contrat de connivence où le rôle de l'instance réceptrice est incontestablement structurant.
Mots clés : *Interlocution, captatio benevolentiae, subversion, convenances, métalepse, esthétique de la réception, illusion représentative, arbitraire, connivence/croyance, intradiégétique/ extradiégétique, homodiégétique/hétérodiégétique.*

1. Introduction

Nous voulons montrer dans cet article l'affinité profonde entre la narratologie et le texte moderne. Pour faire le point sur cet état de fait, l'attention sera focalisée sur deux parmi les six fonctions du narrateur telles qu'elles sont définies par G. Genette, la fonction de communication et celle de régie.

Pour ce faire notre choix est tombé sur Jacques le Fataliste et son maître, roman moderne destinée à dessein à la publication posthume (1797), à cause de son contenu subversif. En effet ce roman ne cesse d'attirer les exégètes car il fascine par la conception labyrinthique de sa structure et l'audace de la thématique qui y évoquée : tolérance, libre-arbitre, essence et destinée de l'homme…, sujets brûlants traités sur un ton scénique, à la veille de la Révolution des Lumières, époque où les pratiques inquisitoriales faisaient encore rage. La leçon de l'emprisonnement de Diderot à Vincennes en 1743 a, semble-t- il, été bien apprise : « Si Jacques le Fataliste, explique F. Pruner, n'avait aucune signification explosive, pourquoi donc Diderot ne l'aurait pas publié ? » (Prunel, 1970, p. 13).

Cependant ce qui nous intéresse en premier lieu c'est la dimension substantiellement corrosive de cette œuvre, qui se prête mieux à une approche narratologique, à l'égard des conventions et convenances du romanesque traditionnel.

D'emblée la question qui se pose/s'impose est la suivante : quel rapport existe-t-il entre modernité et narratologie ?

En effet ayant acquis une autonome spécifique, cette dernière puise ses outils et méthodes dans d'autres disciplines, notamment la linguistique. Sa spécificité en tant que science consiste dans l'adaptation de sa méthode à l'essence verbale de son objet d'étude, le texte littéraire ou bien précisément le récit, en l'occurrence moderne, caractérisé par ses structures en abyme, ses anachronismes délibérés et surtout par l'intégration de la réception dans le corps de la production. En effet s'inspirant bien particulièrement de l'analyse structurale du récit initiée par les textes fondateurs de R. Barthes, Greimas, CL. Bremond, T. Todorov, Genette… entre autres, la narratologie s'est voulue être « un effort de rationalisation de la fiction narrative, [partant], le changement méthodologique introduit par [cette science] consiste à dénoncer la pertinence de la chronologie, à quitter l'histoire pour la structure. » (BERTRAND, 2000, pp. 167-168)

Or la structure de Jacques le Fataliste et son maître est régie au moyen de deux stratégies discursives solidement concertées : l'interlocution et la discontinuité qui en est sous- jacente. Ces deux procédés subversifs seront analysés, sous l'optique des deux fonctions du narrateur, la fonction de communication, et celle de régie. L'objectif de cette analyse consiste à mettre l'accent sur les retombées esthétiques escomptées de cette corrélation quadridimensionnelle.

Approche narratologique des effets esthétiques produits par la corrélation entre la fonction de communication et celle de régie du point de vue communicatif, on constate que l'écriture de notre roman recourt systématiquement au procédé d'intrusions (interpellatrices, digressives, méta-narratives, commentatives…) du narrateur à l'adresse du lecteur fictif. Symétriquement, le texte est également ponctué par les interventions inopinées de ce dernier dans la diégèse (« […] – Toujours des questions ! [lecteur], vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours ? Une bonne fois pour toutes, expliquez-vous ; cela vous fera-t-il plaisir ? », pp. 4-5). Or, l'approche structurale postule que la récurrence d'un procédé est significative c'est-à-dire fonctionnelle. Par conséquent nous analyserons la valeur de la stratégie d'interlocution sous une optique narratologique. En effet en partant du principe de base qu'il n'y a pas de technique en soi, nous tenterons de mettre l'accent sur les incidences esthétiques issues de tel procédé de structuration.

Sur un autre plan, la fonction de communication envisagée dans ses deux dimensions, conative et phatique, sera corrélée à la fonction de régie. Il s'ensuit que par le biais de l'analyse de la situation narrative (G. Genette) l'accent sera mis sur la portée subversive du roman.

Les signes de la communication dans le texte diderotien sont multiples et variés : l'incipit du roman met en scène les deux principaux dialogues qui constituent la trame narrative ; il s'inaugure, sans préliminaires, ex abrupto par un pseudo dialogue déconcertant entre deux inconnus dont l'identité n'est révélée qu'après coup, le narrateur-auteur, tenant un discours essentiellement méta-romanesque, et le lecteur fictif du roman qui s'y implique par des intrusions méta-diégétiques. Ces protagonistes du premier niveau du récit conversent à propos de deux autres personnages, Jacques, le valet, et son maître qui cheminent en dialoguant à leur tour. Du coup la dimension programmatique de la stratégie interlocutive s'affiche au seuil du texte. Nous nous intéresserons au pseudo dialogue régissant l'interaction entre le narrateur-auteur et son lecteur fictif, étant donné qu'il est directement lié à la situation narrative : « 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 ? » (Diderot, 1797/1990, p. 1)

En général la tension interactive régissant ces deux personnages extradiégétiques hétérodiégétiques est ponctuée d'invectives, de vocatifs, de provocations acerbes de part et d'autre, corrélées aux apostrophes ritournelles soulignées par le substantif « lecteur » (« Vous voyez lecteur, que je suis en beau

chemin… » p. 2, « Vous concevez, lecteur… » p. 7, « Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! » p. 22, « Je vous supplie, lecteur… » p. 25). Aussi toutes ces expressions soulignent la prise en compte du lecteur dans un processus narratif simulant une communication à bâtons rompus.

Voici, résumés, les principaux effets escomptés des deux stratégies discursives, l'interlocution et la discontinuité, mises au diapason des deux fonctions du narrateur retenu pour notre analyse.

2. Démotivation du récit par la désagrégation de l'intrigue

En partant du postulat structural selon lequel la systématicité d'un procédé n'est pas gratuite, nous essayerons de décrypter le sens du recours délibéré au procédé d'intrusions de l'auteur, corrélé à la discontinuité, à la structure en abyme et considéré dans ses rapports à la fonction de régie telle qu'elle est explicitement revendiquée par le narrateur. Du point de vue énonciatif, ceci nous conduit à l'étude de la subjectivité dans le langage (Benveniste) « c'est-à-dire [au passage] de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice. » (GENETTE, 1972, p.226).

Du point de vue structurel, ces intrusions leitmotive qui infléchissent sans cesse la ligne du discours, déconstruisent la trame de la fiction, en ce sens que, insérées entre ses moments les plus névralgiques, elles ne servent pas l'économie générale de l'histoire mais contribuent plutôt à la dissémination de l'intrigue et la dislocation du discours qui la prend en charge. Ce procédé étant systématique parce que le narrateur n'interrompt les récits-gigognes entrelacés que pour converser avec son lecteur fictif : souvent une histoire principale, le voyage ou les Amours de Jacques, par exemple, est interrompue subrepticement au profit d'une intrigue superfétatoire.

De son côté la fonction de régie par le biais de laquelle le narrateur interrompt sans cesse la diégèse au profit de la méta- diégèse et du métadiscours (nous y reviendrons ultérieurement) exagérément exhibée dans le récit au moyen des expressions ritournelles comme « il ne tiendrait qu'à moi de… » ou « qui m'empêcherait de… ») produit le même effet de déstabilisation de la forme.

Les expressions précédemment citées distordent l'histoire, ralentissent le récit et tiennent le lecteur en haleine en perturbant ses repères de lecture habituels. Du coup l'une des incidences majeures de la stratégie d'interlocution consiste dans la désagrégation de l'intrigue, partant, la remise en cause de la conception d'aventure. Aussi cette structure en abyme (La critique a « dénombré cent quatre-vingts cassures pour vingt et une histoires différentes ») démotive le récit en déplaçant l'intérêt d'une lecture référentielle vers une lecture littérale, intransitive, autoréférentielle ou autoréflexive.

Un argument d'autorité concernant la conception préalable du texte diderotien selon l'esthétique du décousu consiste dans l'enchâssement du récit du voyage de Jacques et de son maître dans celui des Amours du premier. Alors la narration adopte

un rythme déambulatoire dû inéluctablement aux pérégrinations du voyage. Aussi la loi causaliste de motivation est déjà remise en cause dans le prologue où se dessine un pacte romanesque se focalisant sur l'ambiguïté et l'indétermination par le brouillage systématique des repères spatio-temporels auxquels peut s'accrocher le lecteur. La célèbre ouverture pseudo théâtrale met le point sur le dessein déconcertant de l'œuvre. Ainsi à la diligente question de ce dernier :« Où allaient-ils (Jacques et son maître) ? » p. 1, la réponse, ironique et provocante à la fois, du narrateur remet en cause le code de bienséances relatif à l'esthétique classique : « Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (p.1). Cependant ce voyage apparemment sans adresse ne pourrait qu'intriguer et mettre à mal un lecteur conformiste car le prologue du récit classique livre sans ambigüité les trois isotopies de base constitutives de sa texture : spatiale, temporelle et actorielle, qui font exister un monde dans l'imagination du récepteur. Mais dans Jacques le Fataliste les principes de représentation sont déconcertants, partant, les repères de lecture déplacés.

Un autre signe textuel, non moins pertinent que les précédents, qui sous-tend le recours à la technique du décousu, génératrice à son tour de l'ambiguïté par le biais de l'interlocution, consiste dans la façon discordante, gratuite et ludique dont sont juxtaposées et encadrées les unités du discours narratif, chose qui nuit sérieusement à la crédibilité de l'histoire, partant, à la loi de vraisemblance caractéristique essentielle de la poétique classique, en l'occurrence réaliste.

Selon cette poétique, la séquence narrative présuppose une certaine motivation, conformément à la formule sophiste classique post hoc ergo propter hoc (après cela donc en raison de cela), mais dans notre récit, les séquences sont souvent encadrées de manière désinvolte. Pour éclairer ce point, faisons-en guise d'illustration un petit rappel théorique sur l'architecture discursive codifiée du roman réaliste –par opposition à Jacques le Fataliste qui s'impose par la force du style en tant que comme roman moderne. Denis Bertrand explique la structure de ce dernier et les effets qui en sont escomptés dans les propos ci- dessous :

> « Un [des traits de l'écriture dite réaliste] consiste à afficher, à articuler et à hiérarchiser la succession des opérations qui tout à la fois isolent et associent les unités de discours. Ainsi une description précédera un récit qui précédera un dialogue. […] Ce dispositif assure la cohésion de l'ensemble et engendre cette forme de crédibilité particulière pour le lecteur qu'on appelle "illusion référentielle » (Bertrand, 2000, p. 61).

En s'appuyant sur l'éclairage théorique ci-dessus, on se rend compte que cette architecture codifiée est, dans le texte diderotien, à dessein disloquée. Un extrait, entre autres, soutient cette thèse :

Dans une digression interlocutive, le narrateur diderotien simule l'oralité quant à ses défaillances mnémoniques, en s'excusant/feignant d'avoir oublié un détail

capital pour l'intelligence de l'histoire, afin de s'engager en fait à subvertir les fondements et assises de la structure du roman romanesque traditionnel. Une description détachée de son contexte car insérée de manière anachronique illustre ce stratagème discursif :

> Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici : Jacques, son maître et l'hôtesse ; faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus ; il vaut mieux tard que jamais. Le maître, à gauche, en bonnet de nuit, en robe de chambre, était étalé nonchalamment dans un grand fauteuil de tapisserie, son mouchoir jeté sur le bras du fauteuil, et sa tabatière à la main. L'hôtesse sur le fond, en face de la porte, proche de la table, son verre devant elle. Jacques, sans chapeau, à sa droite, les deux coudes appuyés sur la table, et la tête penchée entre deux bouteilles… deux autres étaient à terre à côté de lui… » (pp. 136-137)

Il s'ensuit que cet excursus descriptif a posteriori, après coup ne pourrait être que caricatural, moliéresque eu égard à la fonction de la description elle-même, à son rôle mimétique ou représentatif, vu bien sûr, son lieu d'insertion. En effet, signalons que décors et postures de ces trois personnages sont décrits à l'occasion de l'histoire d'amour du marquis des Arcis et de Mme de La Pommeraye annoncée dans la page 94 (et maintes fois interrompue) par l'hôtesse de l'auberge du Grand cerf, conteuse très bavarde : « Elle est plaisante, [dit-elle à Jacques et à son maître] et si vous n'étiez pas plus pressés de coucher que moi, je vous la raconterais tout comme leur domestique l'a dite à ma servante, qui s'est trouvée par hasard être sa payse, qui l'a redite à mon mari, qui me l'a redite. » (p. 94)

Il s'ensuit que cette intrusion du narrateur accomplit l'acte oblique de mettre en exergue la dimension subversive du texte : elle décrit certes, mais eu égard à son lieu d'insertion, il ne donne pas à voir, laissant de ce fait au verbe le privilège de représenter, au mépris de la traditionnelle hypotypose, sensée de faire voir ce qui n'est que leurre.

Un autre exemple souligne avec acuité la remise en cause de la loi causaliste de motivation, Il s'agit de la formule parodique méta-romanesque du narrateur/ Diderot qui dénonce la façon combien ironique d'enchaîner des contes : « qu'il est facile de faire des contes !», (p. 2), expression qui dévalorise toute linéarité chronologique simplificatrice et relègue par conséquent au second plan l'aspect anecdotique du roman traditionnel conçu selon la loi de nécessité téléologique. Or cette loi est satirisée, car abrutissante, au profit d'une lecture beaucoup plus édifiante, car partagée entre liberté et contraintes.

3. Brouillage des temporalités

Sur un autre plan, par le biais de la stratégie d'interlocution, il se produit une confusion entre quatre temporalités, à savoir les temps du récit, de l'histoire, de l'écriture et enfin celui de la lecture. Où se situe donc le lecteur par rapport à ce chassé-croisé ? Il s'installe à l'intersection de cette temporalité quadridimensionnelle où il occupe, selon les critiques, une dimension littéraire, stricto sensu. Le présent de la locution, étroitement lié à l'énonciation, est selon Barthes, par prédilection le temps abstrait permettant l'accès à cette temporalité littéraire : « […] il faut […] apprendre à distinguer le présent du locuteur, qui reste établi sur une plénitude psychologique, du présent de la locution, mobile comme elle et en quoi s'instaure une coïncidence absolue de l'événement et de l'écriture. » (BARTHES, 1984, p. 25).

La métalepse, très prisée dans le texte, est un procédé discursif par le biais duquel le narrateur mêle sa temporalité aux temporalités de ses personnages, partant, les frontières traditionnelles, considérées comme étanches, entre le niveau racontant et le niveau raconté sont brouillés.

Symétriquement, les interférences entre ces deux niveaux provoquent, par effet spéculaire, les délitions des frontières entre le niveau de la création et celui de la réception, ce qui donne l'impression d'un échange dans la proximité immédiate avec un destinataire pris à partie, bien qu'il s'agisse d'une communication, par essence et vocation, différée. Il s'ensuit que chez Diderot ces interpellations ritournelles qui ponctuent son récit-discours contribuent à créer un effet de mirage, de trompe-l'œil notamment chez le lecteur virtuel ou potentiel, mis de ce fait en alerte.

Selon l'analyse exhaustive de Simone Lecointre et Jean Le Galliot, la temporalité hybride de Jacques le Fataliste est faite de la mixture du temps de l'histoire et celui du discours par le biais du présent historique. Cette temporalité emmêlée se subdivise en « quatre temporalités différentes : le présent de l'auteur-narrateur intégré au présent supposé des êtres de fictions ; le présent des personnages principaux intégré à l'actualité d'un épisode évoqué par l'un d'entre eux ; le présent supposé réel de l'auteur entre les récits rapportés (« …lecteur; causons ensemble jusqu'à ce que [Jacques et son maître] se soient rejoints. » p. 65) ; présents de l'auteur, du lecteur et des protagonistes, juxtaposés ou confondus (« N'allez-vous pas, me direz-vous, [lecteur], tirer les bistouris à nos yeux, couper des chairs, faire couler du sang, et nous montrer une opération chirurgicale ?» p. 16) (LECOINTRE & LE GALLIOT, 1976, p. CXLIV

La dimension programmatique du brouillage des temporalités s'affiche ouvertement dans l'incipit. En effet si l'on reprend l'exemple de l'ouverture du texte, on constatera la contamination de la fiction par le réel en ce sens qu'à la question diligente du lecteur à l'adresse du narrateur à propos de la destination du voyage des deux cheminots, Jacques et son maître (« Où allaient-ils ? »), la réponse (« Est-ce que l'on sait où l'on va ? ») nous arrache de la fiction pour nous introduire par le biais d'un saut brutal dans le réel au moyen du pronom indéfini on qui désigne l'espèce humaine en général.

4. La primauté du récit sur l'histoire

L'exhibition permanente de la fonction de régie par le biais de l'interlocution qui caractérise en propre le texte diderotien attire l'attention sur la valeur réflexive de ce procédé. Ainsi outre la mise en relief de l'arbitraire du récit, cette stratégie discursive met le point sur la primauté de ce dernier sur l'histoire. En effet il est évident qu'il va de soi que la fonction de régie caractérise en propre le faire du narrateur. Mais dans Jacques le Fataliste l'organisation de la diégèse est fortement revendiquée par une subjectivité s'affirmant en tant que telle (le montreur de marionnettes ne se cache pas derrière ses créatures mais il descend de son piédestal pour partager avec elles l'arène de la fiction, et celle du discours avec son lecteur), ce qui représente un effet de soulignement. Deux paramètres corrélés, dont la pertinence est incontestable, mettent en exergue la pulsion narrative : la dévoration systématique de la fiction par le récit et les intrusions du narrateur-auteur (précédemment signalées) exhibant sa toute-puissance sur le microcosme évoqué et la sinuosité de l'écriture qui en est la conséquence immédiate. Ainsi dans la deuxième page du roman, le maître, intrigué, demande à son valet Jacques de commencer le récit de ses amours : « à tout hasard commence toujours … » p. 2.

Mais au lieu de s'attendre à ce que ce dernier prenne directement en charge l'histoire de ses amours, c'est plutôt le narrateur qui transpose le récit des Amours de Jacques en le prenant en charge sous forme du sommaire ci-dessous

> « Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après dîner. Il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs … » p. 2.

De l'examen minutieux de ce sommaire sous une optique narratologique se dégage le constat ci-dessous :

La substance du récit assumé en principe par Jacques narrateur second (extra/homo diégétique) est subordonnée par un « récit pur » (Platon) assumé par un narrateur-auteur extradiégétique hétérodiégétique en ce sens que ce dernier intègre le discours mimétique de Jacques à son discours narratif, la mimèsis a été mise sous l'égide et l'autorité de la diégésis. En termes narratologiques, la narration l'emporte sur l'histoire.

Aussi l'exhibition exagérée de l'autorité du narrateur sur la diégèse signale incontestablement la suprématie du niveau racontant sur le niveau raconté et déplace, ipso facto, l'intérêt d'un plaisir factuel vers un plaisir textuel (Selon G. Genette, le récit est à deux étages, et c'est au niveau racontant que se situe le plus passionnant du drame) Récit à deux étages de Genette). Aussi interrompant subrepticement le récit des amours de Jacques après l'avoir à peine ébauché, le narrateur menace :

> « 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 ! » (p.2)

Or cette intrusion méta-narrative qui attire l'attention sur sa valeur réflexive met non seulement en relief le pouvoir pseudo coercitif du narrateur sur le microcosme évoqué, mais projette également l'accent sur l'essence verbale de ce dernier en ce sens que l'univers évoqué dépend strictement du point de vue d'une subjectivité, bien consciente d'elle-même, qui le profère. C'est ce qui fait sa fonctionnalité, partant, sa littérarité. Confère à ce propos l'analyse de T. Todorov concernant les quatre catégories – du mode, du temps, de la vision et de la voix- qui permettent le passage du discours à la fiction mettant de ce fait l'accent sur l'aspect essentiellement verbal de la littérature (Todorov, 1968, p. 49).

Les exemples de l'autorité du narrateur sont multiples (« Vous voyez, lecteur, combien je suis obligeant il ne tiendrait qu'à moi de donner un coup de fouet aux chevaux qui traînent la carrosse… » p.63, « Telle fut à la lettre la conversation du chirurgien, de l'hôte et de l'hôtesse : mais quelle autre couleur n'aurais-je pas été le maître de lui donner, en introduisant un scélérat parmi ces bonnes gens ?' p. 37…), de ce fait Jacques est souvent qualifié par les critiques de récit en il ne tiendrait qu'à moi de….

La remise en question de la conception de réception traditionnelle en entraînant le lecteur dans les coulisses de la création

La déstabilisation de la forme par la discontinuité due aux interventions de l'auteur-narrateur qui ponctuent la narration vise inéluctablement à prendre à partie le lecteur, à l'impliquer dans le récit-discours. Symétriquement les intrusions inopinées et déconcertantes de ce dernier dans la diégèse remettent en cause le statut du narrateur démiurge traditionnel évoquant un microcosme préconstitué et clos devant lequel le lecteur n'est qu'un simple spectateur jouisseur.

Ce simulacre de dialogue met en évidence deux points d'une importance considérable : d'un côté, il focalise l'attention sur une coopération souhaitée de la part du lecteur, voire même imposée à ce dernier, de l'autre, il met le point sur ce simulacre même : il s'agit, semble insister le narrateur, d'un microcosme artificiel, qui ne saurait de la sorte être interprété indépendamment de sa dimension verbale conçue dans une perspective essentiellement interactive, où le rôle de l'instance réceptrice est prépondérant car foncièrement structurant.

Les propos de Michael Riffaterre, expliquant le foyer (au sens auctoriel du terme) ainsi que l'essence de la Référentialité, soutiennent cette thèse :« […] ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se

trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est dans une dialectique entre le texte et le lecteur. » (Riffaterre, 1982, p. 92).

Dans ce sens, la fonction de communication, corrélée à celle de régie, représente une stratégie de captatio benevolentiae. En effet, le dialogue, ou plutôt le pseudo- dialogue auteur-narrateur /lecteur fictif, dans Jacques le Fataliste, qui est extrêmement complexe, donne forme littéraire aux mécanismes de coopération entre les deux principaux pôles fondateurs de la Trichotomie narrative, à savoir, l'auteur, le lecteur et le texte. Comment se réalise donc l'intégration du lecteur dans la trame romanesque, produit d'un art qui se pratique en principe dans la solitude de la table du travail ? Par le biais de l'interlocution les frontières entre production et réception volent en éclats, le lecteur fictif se confond avec l'instance effective de réception (le lecteur virtuel ou potentiel)

Du coup s'impose la question suivante : quels sont les signes textuels permettant cette métamorphose ? Ils sont multiples et variés, nous en retiendrons, en guise d'illustration, les plus pertinents.

L'esthétique du décousu est un signe implicite de l'homodiégétisation –nous soulignons en italique- du lecteur parce que la discontinuité constitue un ressort dramatique non négligeable, en ce sens qu'anacoluthes et asyndètes qui brisent respectivement la linéarité linguistique et discursive assument une fonction conative stricto sensu ; elles ont pour visée d'impliquer davantage le lecteur dans le labyrinthe de la diégèse ; il est contraint de s'engager, bon gré mal gré, dans la reconstitution du puzzle soumis à son attention, devenant ainsi un partenaire à part entière dans l'aventure de la création, c'est- à-dire un co-créateur, par le biais de cette stratégie interactive.

La dimension interactive, essentiellement ludique, de l'œuvre s'affiche également et de manière explicite dans l'épilogue laissé à dessein béant, et soumis donc à la disposition du lecteur. Dans une métalepse désinvolte, le narrateur laisse ce dernier pour compte, égaré parmi les personnages de la diégèse, en quête de l'assouvissement de son désir de voir terminée l'intrigante histoire des amours de Jacques qui fait l'objet premier de la curiosité du lecteur. Ainsi le narrateur se joue des attentes légitimes de son lecteur dans les propos sarcastiques ci- dessous :« Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. – 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 ; et bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie… » (p. 297)

Cette intervention déconcertante du narrateur-auteur dans l'épilogue sous forme d'éditeur met le point sur deux effets cardinaux :

En premier lieu, la nécessité téléologique de clôture du texte est mise en question quant à ses modalités et son arbitraire. Ensuite, les trois dénouements («Des trois paragraphes [conclusifs] que j'y trouve de plus en plus dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux et celui du

milieu évidemment interpolé. » p. 297) qui sont offerts au choix du lecteur intègrent ce dernier dans la fable tout en mettant l'accent sur l'ouverture du texte par la lecture, partant, sur sa liberté d'exécution, musicalement parlant, et par conséquent sur sa structure éclatée. Or la signification est étroitement corrélée à la forme qui la prend en charge. Cependant la déstabilisation de celle-ci installe l'ambiguïté et l'indétermination, et projette par conséquent à au premier plan la littérarité du texte, car selon R. Barthes : « (…) l'indécidabilité des déterminations prouve la spécificité littéraire d'une œuvre. » (Barthes, 1953 et 1972, p. 159).

Le rejet systématique des conjectures émises par le lecteur à propos d'annonces laissées à dessein en suspens est une autre stratégie de captatio benevolentiae visant à impliquer, en un premier lieu, le lecteur dans la fable, pour l'intégrer ensuite dans le discours narratif afin d'approfondir son acuité critique, et le mettre par conséquent en garde contre une lecture paresseuse, c'est-à-dire moulée dans des prêts-à-penser culturels.

Rappelons à ce propos quelques pirouettes interlocutives systématiques ayant pour but de déjouer les anticipations du lecteur tout en remettant en cause ses crédo moulés dans une lecture facile : « Vous allez croire que c'étaient les gens de l'auberge […], Vous allez croire que le matin on avait enfoncé leur porte […], Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître… » (p. 12)
« Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez. » (p. 39).

Nous schématisons grossièrement les occurrences de cette structure systématiquement déceptive à l'égard de la crédulité du lecteur dans l'expression suivante : « Lecteur, vous allez croire que …et vous vous tromperez ».

Selon le théoricien de la réception, Hans Robert Jauss, l'originalité d'une œuvre consiste dans sa rupture délibérée avec les normes romanesques établies, chose qui à la fois déconcerte et édifie le lecteur. Les propos de N. Toursel et J. Vassevière corroborent ce point de vue : « Diderot, dans Jaques le Fataliste, soumet le lecteur pudibond et prisonnier des codes narratifs et moraux de son temps aux critiques d'un auteur malicieux et provoquant. » (TOURSEL & VASSEVIERE, 1994, p. 83).

Il s'ensuit que, par le biais de cette stratégie interactive ludique, deux trames se superposent, une trame événementielle et une trame intellectuelle. Cette dernière, essentiellement méta- romanesque, qui concerne l'interaction narrateur-lecteur fictif, prend le devant de la scène et prime sur la trame anecdotique, réduite de ce fait à un simple prétexte à la dimension autotélique de l'œuvre.

Cependant ces stratégies interactives remettent en cause l'autorité absolue, tant exhibée dans le texte, du narrateur. Ainsi des pirouettes narratives telles que (Qu'est-ce qui m'empêcherait… Vous voyez lecteur que je suis en beau chemin… » P. 2) seraient parodiques : elles pourraient mettre en relief une fausse liberté du narrateur, sinon une liberté relative car limitée par la présence contraignante du lecteur. Ceci

relève de l'esthétique moderne ayant décrété la mort de l'auteur (Barthes, Foucault), au profit de la nouvelle relation structurante : texte/lecteur.
Les citations ci-dessous illustrent la relativité de la liberté de l'instance de création par rapport à l'écriture, faite conjointement de contraintes set de libertés, et à l'instance de réception dont les répliques sont soulignées en italique, en ce sens que le récit est constamment menacé d'interruption par le lecteur :

> « L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. – Et où allaient- ils ? – Voilà la seconde fois que vous me faîtes cette question, et la seconde fois que je vous réponds : Qu'est-ce que cela vous fait ... » (p. 3) ; « [Jacques et son maître] furent accueillis par un orage qui les contraignait de s'acheminer… - Où ? Où ? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! » (p. 22)

Du point de vue narratologique ces contestations sempiternelles de la part du lecteur constituent un point de discorde entre deux perspectives narratives :

La perspective artistique moderne (qui a dominé avec Rabelais, Cervantès et Sterne, auteurs dont Diderot s'inspire explicitement), celle du narrateur dérogeant systématiquement aux normes d'une narration linéaire, chronologique dominant de bout en bout son objet, car préoccupé à produire un effet de réel, et la perspective esthétique classique, celle du lecteur, tenu en haleine, soumis à ses automatismes et dominé par une poétique de lecture crédule.

Or cette place prépondérante faite au lecteur dans le texte met à mal la communication romanesque traditionnelle ; bien spécifiquement, elle ouvre une brèche dans la conception classique de réception, chose qui ébranle la dichotomie hiérarchique traditionnelle auteur/lecteur où, selon Barthes,

> « L'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers ; [alors] cette économie implique évidemment un thème d'autorité : l'auteur, pense-t-on, a ses droits sur le lecteur, il le contraint à un certain sens de l'œuvre, et ce sens est naturellement le bon, le vrai sens : (…) on cherche à établir ce que l'auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend. » (Barthes, 1984, p. 34).

5. La remise en question de l'illusion représentative

Signalons, de prime à bord, que la dimension réaliste de l'œuvre n'est pas totalement évincée, mais elle est mise à caution pour les diverses raisons déjà citées (réel fonction d'une subjectivité, hypothéqué par le langage qui le profère, et soumis aux caprices de la contingence, du hasard et à la fatalité arborescente de l'écriture.

En effet l'exhibition de l'arbitraire du récit, au moyen des différents stratagèmes précédemment mis en relief, la primauté donnée à ce dernier au

détriment de l'histoire systématiquement déconstruite et perturbée, l'amalgame des niveaux temporels et l'intégration de la réception dans la fiction sont des stratégies discursives qui mettent en relief l'aspect verbal du récit diderotien, partant, sa littérarité, d'un côté ; de l'autre, au moyen de ses stratagèmes appuyés par l'exhibition permanente d'une subjectivité qui s'énonce, Diderot cherche manifestement à éviter l'unité extérieure et toute faite d'une histoire qui préexiste déjà, au mépris et indépendamment de toute énonciation : le réel ne précède pas l'écriture, mais il est engendré par cette énonciation même qui le profère. Il s'agit donc d'une écriture diathésique, c'est-à-dire intransitive, au sens où l'entend Barthes.

Par conséquent au moyen de telles stratégies, la traditionnelle représentation / expression vole en éclats et l'initiative est donnée aux mots. Ainsi les interruptions des récits outrageusement entrelacés, notamment au moment crucial où l'interlocuteur fictif/potentiel se trouve pris dans le vertige des effets de l'illusion représentative, entraîne ce dernier dans un terrain proprement littéraire, et l'invite à entreprendre, avec le narrateur une réflexion, à la fois profonde et distanciée , sur les mécanismes de la narration, sur sa véracité improbable et sur les conditions de l'émergence de l'illusion qui ne devait pas quichottiser le lecteur, c'est-à-dire l'induire dans le crédulité naïve.

Une fois ce lector intégré in fabula, en suspendant momentanément l'incrédulité dans un jeu de faire semblant, il occupe une position strictement littéraire où « création et critique ne sauraient être séparées » (Sollers, 1968, p. 29) pour reprendre les propos de P. Sollers.

Quant au brouillage des temporalités, la séparation entre le niveau racontant et le niveau raconté, « première condition pour que l'illusion (du vrai) soit-elle-même respectée » (Lecointre & Le Galliot, 1976, pp. CXXVI-CXXVII), se désintègre, partant, les frontières entre réel et fiction sont transgressées, chose qui provoque un effet de déréalisation de la diégèse, responsable à son tour à avertir le lecteur conformiste, en ce sens que ses critères d'appréciation sont à dessein déplacés.

De son côté, la prise en charge de l'énoncé par une subjectivité qui s'énonce traque également l'illusion référentielle, qui est à l'origine de l'éclipse du signifié, au profit du référent, du procès de signification. Simone Le Cointe et Jean le Galliot expliquent ce point :

> « En ne cessant de rappeler que dans Jacques le Fataliste la réalité n'est que l'objet d'un point de vue et d'un langage, Diderot retire inévitablement à l'objet littéraire son statut de pure représentation. » (Lecointre & Le Galliot, 1976, p. LXXXVII)
>
> C'est pour les raisons évoquées ci-dessus qu'on dit souvent de Jacques le Fataliste qu'il est l'un des livres les plus antinomiques à la phraséologie réaliste (D. Bertrand)

6. Conclusion

Le déploiement de l'interlocution et la discontinuité dans l'espace textuel ébranle les assises du romanesque traditionnel qui s'effondrent de ce fait sous l'effet de jeux formels contribuant à la complication outrageuse du récit et son inflexion très nette d'un réalisme de complaisance vers un réalisme distancié de connivence.

Ainsi au moyen de la discontinuité, conséquence immédiate de l'interlocution, le texte bourgeonne, avec des incises, des expansions, des digressions, des interpolations…, en ce sens que les intrusions exagérées nuisent sérieusement à la crédibilité de l'histoire, moins soutenue par une logique causale que l'intervention débridée de l'auteur corrélée aux intrusions inopinées du lecteur. Aussi le récit exhibe son arbitraire, surplombant de se fait l'histoire, réduite à un simple prétexte au discours méta-romanesque.

Se démarquant des goûts déjà constitués, Jacques le Fataliste est un roman qui contribue délibérément à déplacer les critères d'appréciation d'un lectorat mis de ce fait en alerte.

Du coup l'écriture est déceptive dans ce qu'elle raconte. L'ouverture déconcertante, on l'a vu, qui tue dans l'œuf les attentes d'iconicité chez un lecteur crédule, conditionné par des horizons d'attente lénifiants, en est la preuve. Mais dans l'après- coup l'énonciation se fait jouissive dans la manière de raconter, déplaçant ainsi l'intérêt d'une lecture régie par un pacte de croyance, vers une lecture régie par la connivence. Il s'ensuit que l'inscription systématique du récit-discours diderotien dans une perspective de l'interlocution a pour fonction d'ouvrir une grande brèche dans le romanesque traditionnel en mettant en scène l'aventure d'une écriture qui se remet en question au fur et à mesure qu'elle se cherche.

Références

[1] DIDEROT D. (1796). *Jacques le Fataliste et sonmaître*. Alger: ENAG Editions: 1990.
[2] BARTHES R. (1984). *Le bruissement de la langue*.Paris : Seuil. (Coll. Points)
[3] BARTHES R. (1953). *Le degré zéro del'écriture.* Paris : Seuil. (Coll. Points).
[4] BARTHES R, BERSANI L, HAMON P, RIFFATERRE Michael, WATT Ian. (1982). *Littérature et réalité.* Paris : Seuil (Coll. Points).
[5] BERTRAND D. (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire.* Paris: Nathan HER. GENETTE G. (1972). Figures III. Paris: Seuil. (Coll. Poétique).
[6] LECOINTRE S & LE GALLIOT J. (1976). *Denis Diderot, Jacques le Fataliste et son maître.* Genève: Librairie Droz.
[7] PRUNEL F. (1970). *L'unité secrète de Jacques le Fataliste.* Paris : Lettres Modernes, Minard.
[8] TODOROV T. (1968). *Qu'est-ce que lestructuralisme ?* 2. Poétique. Paris : Seuil. (Coll. Points).
[9] TOURSEL N & VASSEVIERE J. (1994). *Littérature : Textes théoriques et critiques.* Paris: Nathan.
[10] SOLLERS P. (1968). *L'Ecriture et L'expériencedes limites.* Paris : Seuil. (Coll. Tel Quel).