

Pratique du récit interactif dans *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot¹

Dr. MALKI Benaïd

Univ-Oran 02 AHMED Benhmed

Résumé

La problématique de la création corrélée à la réception de l'œuvre d'art verbale relève des préoccupations modernes et contemporaines. Dans ce sens, Diderot, romancier-philosophe iconoclaste du siècle des Lumières avait développé une œuvre où la place de la réception est considérable. Son roman *Jacques le Fataliste et son maître* est un exemple pertinent qui illustre la tendance interactionniste de son écriture. En fait, en déployant des stratégies narratives et discursives interactives telles que le contrôle systématique de l'écoute chez l'instance réceptrice, la simulation de l'oubli, corrélée à la structure dystaxique du récit, la remise en cause des conjectures impertinentes de l'instance réceptrice ou le recours à la provocation sont autant de stratégies qui provoquent la réaction de l'instance réceptrice, fictive, et, partant, réelle, et contribuent de ce fait à la production d'un message polygéré où le rôle du lecteur est prépondérant.

Mots clés : lecteur fictif ; dystaxie ; provocation ; *captation benevolentiae* ; Interactivité.

ملخص العربية :

قبل أن نوضح موضوع البحث المشار إليه في العنوان يجدر بنا أن نعطي نظرة مقتضبة عن الحكمة المشكلة أو البانية لهذه الرواية محل الدراسة؛ فهذه الأخيرة للكاتب وفيلسوف الأنوار الفرنسي دونيس ديدرو والتي ظهرت سنة 1787 م؛ أي بعد رحيله، وذلك بسبب محتواها الانتقادي الحاد. أما فيما يخص الأحداث فالرواية تسرد قصة شخصين أحدهما يسمى جاك والآخر هو سيد هذا الأخير، فهما يسافران متجاذبين أطراف الحديث. فمن الوجهة النظر التواصلية هذا السفر ما هو إلا ذريعة لثرثرة لا متناهية لسلسلة من المواضيع المتعددة، وخاصة موضوع الكتابة الذي يربط بين الراوي والقارئ المتخيل على المستوى السردي القصصي الأول وبين جاك المستسلم للقدر في تصرفاته وسيدته على المستوى الثاني.

الكلمات المفتاحية : القارئ المتخيل؛ التكسير؛ التجاذب؛ شد الانتباه.

Avant de mettre en relief la problématique annoncée dans l'intitulé de l'article, il serait préférable d'effectuer un survol panoramique de l'intrigue développée dans le roman diderotien. En fait *Jacques le Fataliste et son maître* est une œuvre du romancier-philosophe des Lumières Denis Diderot, prue en 1787, à titre posthume à cause de son contenu subversif. En matière de diégèse, le récit raconte l'histoire de deux personnages, l'un appelé Jacques, l'autre est le maître de celui-ci, qui voyagent en dialoguant. Aussi du point de vue communicatif, ce voyage est le prétexte d'un bavardage interminable à propos de divers sujets, notamment celui de l'écriture, au premier niveau narratif, entre le narrateur et son lecteur fictif, corrélé à au dialogue du deuxième niveau narratif entre Jacques et son maître.

Après avoir mis le point, de façon panoramique, sur le contenu diégétique du roman, à présent, il est à signaler que cette communication vise comme objectif de montrer que, dans *Jacques le Fataliste et son maître*, le double dialogue en question, qui perturbe les habitudes lectorales traditionnelles, tout en focalisant le message sur le récepteur, est une stratégie narrative et discursive interactive mise en relief au moyen d'une narration se nourrissant de la situation de contact direct entre les protagonistes d'un récit adoptant une structure théâtrale et dont l'interactivité sera montrée dans ce qui suit.

Pour mettre en exergue cet état de choses, il serait préférable de passer par un détour théorique, en vue d'éclaircir davantage notre problématique.

En matière d'interactivité, les critiques, moderne et contemporaine, ont consacré un statut et un rôle considérables au lecteur du texte romanesque. Ainsi la critique moderne d'obédience immanentiste a décrété, depuis Mallarmé, la mort de l'auteur au profit du texte soumis au lecteur. Mais la critique contemporaine considère l'instance réceptrice comme une partie intégrante d'un système cybernétique tridimensionnel : auteur, lecteur, texte. Selon le théoricien de la réception Wolfgang Iser :

« Le rôle du lecteur est essentiel dans la production de l'effet esthétique : l'œuvre n'est pas le texte seul, elle se constitue par un processus dynamique, un rapport d'interaction entre lecteur et texte. »¹

Ainsi en vue de mettre en relief ce rôle, nous avons sélectionné la fonction de *communication*, parmi les autres *fonctions du narrateur*², en

¹ - TOURSEL Nadine et VASSEVIÈRE Jacques, *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Editions Nathan, Coll. fac. , 1994, p. 17.

² Cf à cet égard, Gérard Genette, Figures III.

focalisant l'attention, en un premier lieu, sur le repérage puis l'analyse des signes qui projettent la lumière sur «l'orientation du message vers son destinataire»^[1] ou disons plutôt son co-énonciateur, pour mettre, ensuite, l'accent sur les mécanismes de coopération et d'interaction entre les protagonistes de la scène narrative, à l'échelle des premiers et deuxième niveau narratifs.

Dans le même ordre d'idées, Todorov explique la nature de l'interaction dialogique entre le texte et son lecteur:

«Tout énoncé exige, pour qu'il se réalise, à la fois la présence d'un locuteur et d'un auditeur [...] Toute expression linguistique, donc, est toujours orientée vers l'autre, vers l'auditeur, même si cet autre est physiquement absent »^[2].

Or dans *Jacques le Fataliste*, cette absence est compensée par la mise en place d'un personnage atypique, lecteur fictif en l'occurrence, figure emblématique du lecteur effectif ou virtuel du texte dont il est la projection.

Dans ce sens, profondément imprégné de la sensibilité littéraire et artistique de son époque, notamment de la tradition des Salons au XVIII^e siècle, Diderot est très convaincu qu'il ne saurait y avoir de phénomène littéraire ou artistique sans la coopération effective du destinataire. Sa conception du *Beau* envisagé sous une perspective sensualiste, subjective et intersubjective, qui étaye cette thèse, est expliquée par Tatin-Gourier

«[...] issue des thèses sensualistes, l'idée s'impose que le sentiment de la beauté résulte de l'expérience sensorielle du sujet. Il n'est pas l'idée innée du Beau mais une connaissance sensible déclenchant des plaisirs variés et modulables : *Les notions les plus viles, et ce ne sont que des abstractions de notre esprit* »³

Diderot, dans son *Jacques le Fataliste*, en s'inspirant de la structure théâtrale, de la technique du conte, ou, voire même, de celle du fabliau médiéval, réserve, une place considérable à l'instance de la réception. Dans ce sens, l'orientation du message vers le destinataire, sa centration sur lui y est très manifeste. En vue de réaliser cette stratégie discursive interactive, ce romancier met en scène des personnages d'oralité engagés dans une communication percutante qui s'effectue dans un espace-temps réel, articulé sur le référentiel tridimensionnel *je-ici-maintenant*, en vertu de laquelle tous les bavards, les orateurs ou les conteurs centrent leurs messages sur l'instance de la réception.

¹- Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*. Edition Nathan, Paris, 2000, p. 217.

²- Ibidem.

³- Diderot, *Traité du Beau*, 1775, in Jean-Jacques Tatin-Gourier. *Lire les Lumières*. Editions Dunod, Paris, 1996, p. 44.

Or conçu selon cette perspective, ce projet novateur de Diderot est en avance par rapport à son temps. En effet en matière de communication narrative, la conception du « destinataire du récit » (G. Genette) ^[1] a catégoriquement évolué en fonction des apports théoriques, modernes, post modernes et contemporains, par rapport à son acception traditionnelle qui cantonnait le lecteur dans un rôle de récepteur passif. Dans sa conception renouvelée, l'instance réceptrice est, au contraire, une partie prenante et décisive car structurante en matière du processus de production ou plutôt de co-production des œuvres d'art verbales. Genette précise la différence substantielle entre les deux conceptions :

« [Il ne faut pas penser] que le rôle du destinataire est [...] purement passif, qu'il se borne à recevoir un message à prendre ou à laisser, à *consommer* après coup une œuvre achevée loin de lui et sans lui » ^[2]

En effet dans le roman de Diderot, la dimension pragmatique de l'échange est manifeste à tous les niveaux de structuration du récit: les personnages mis en scène sont d'excellents conteurs ou orateurs qui savent d'abord intéresser indépendamment ou au détriment de la teneur anecdotique des messages qu'ils transmettent. Dans ce qui suit, nous montrerons que ces personnages, en position d'émetteurs, usent de différentes pirouettes et stratégies narratives et discursives afin de capter et maintenir l'attention de l'instance réceptrice éveillée, pour provoquer ensuite sa réaction qui en est l'objectif ultime. Cela contribue à la production d'un message polygéré dont l'interactivité manifeste à tous les niveaux narratifs est incontestable, ainsi qu'on va le montrer.

A présent passons en revue les stratégies narratives, linguistiques et discursives déployées dans le récit diderotien. Pour ce faire, il est à rappeler que la narration diderotienne s'inspire des techniques du théâtre, du conte ou du fabliau médiéval, vu les libertés stylistiques et l'interactivité qu'ils permettent, étant basés sur une communication située très percutante. Ainsi pour mettre en scène une écoute qui soit active, partant, interactive, dans *Jacques le Fataliste*, divers stratégies et procédés pertinemment concertés sont déployés par les personnages en position d'émetteur, afin d'accrocher leur récepteur à la matière de leurs récits : la mise en scène d'une réception systématiquement contrôlée par l'instance émettrice, la simulation de l'oubli corrélée à la déconstruction de la linéarité du récit, l'obligation de l'instance réceptrice à écouter activement et à remettre l'instance émettrice sur le fil conducteur des récits qu'elles raconte, à chaque fois qu'elle est fourvoyée,

¹ - GENETTE Gérard, *Figures III*. Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1972, p. 227.

² - Ibidem, p. 256.

ou qu'elle simule le fourvoisement, et, enfin, le recours à la provocation de la part des personnages en position d'émetteur pour s'assurer de la coopération requise de la part de leur récepteur.

1.- La mise en scène d'une réception systématiquement contrôlée par l'instance émettrice.

Dans *Jacques le Fataliste et son maître*, parler/écouter sont deux actions étroitement corrélées. Dans ce sens, le roman de Diderot, conçu selon une structure dystaxique et intersubjective, ainsi qu'on va le montrer, se focalise sur une écoute vivement sollicitée, voire strictement contrôlée et constamment *excitée*, au sens sensuel du terme, comme canal favorisant une communication interactive. Pour ce faire, Diderot met en scène des personnages éponymes qui sont souvent des conteurs, des raconteurs, des orateurs ou simplement des diseurs intéressés à émouvoir ou à provoquer leurs auditoires. Ainsi au premier niveau narratif, l'échange entre le narrateur et le lecteur fictif, et, symétriquement, l'échange du deuxième niveau narratif entre Jacques et son maître, ou entre l'hôtesse de l'hôtellerie du Grand-Serf et ces deux voyageurs illustrent la tendance de Diderot à inscrire sa narration dans un récit oral, où l'ouïe est vivement sollicitée comme canal privilégié de transmission, pour des raisons essentiellement subversives.

Dans *Jacques le Fataliste*, le contrôle de l'écoute s'effectue de façon systématique. A cet égard et en vertu d'une mise en abyme bien concertée, la communication du premier niveau narratif est symétrique à celle du deuxième niveau entre Jacques et son maître. Ainsi à l'instar de la communication régissant l'échange entre le narrateur et son lecteur fictif, parler et écouter sont deux actions étroitement corrélées caractérisant l'interaction des personnages du deuxième niveau narratif. Les répliques ci-dessous mettent en relief le contrat explicite qui lie les deux protagonistes principaux de ce niveau de récit, Jacques et son maître, qui communiquent tout en se contrôlant, mutuellement, l'écoute:

« Le maître.- Tu aimes mieux parler mal que te taire.

Jacques.- Il est vrai.

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

Jacques.- Cela nous met tous deux fort à notre aise. » p. 166.

Aussi pour vérifier le degré d'attention de son maître à l'égard des histoires qu'il lui raconte, Jacques interrompt souvent, et de façon abrupte, la narration d'une histoire, celle de la mésaventure de son frère Jean et de l'ami de celui-ci, pris dans les griefs de religieux coquins, en reprochant au maître sa dispersion:

« Ces vieux moines tinrent conseil entre eux et résolurent à quelque prix et par quelque voie que ce fût, de se défaire d'une jeune barbe qui les humiliait. Savez-vous ce qu'ils firent ?... Mon maître, vous ne m'écoutez pas.

Le maître.- Je t'écoute, je t'écoute : continue. » p. 44.

Dans une autre situation similaire, Jacques interrompt l'un des épisodes savoureux de l'histoire de ses amours, en reprochant à son maître, également, sa distraction:

« Voilà ce qui s'appelle parler, cela...

Mais monsieur, je crois que vous ne m'écoutez pas. » p. 52

A la suite d'une autre scène, la situation s'inverse de façon baroque ; Jacques devient auditeur passionné de son maître qui monopolise la parole dans une digression à propos de l'affranchissement par le valet des codes rigoureux édictés par les bienséances, après la mort du capitaine de celui-ci. Le contrôle de l'écoute du valet par le maître est mis en relief par le biais de la réplique ci-dessous :

« Le maître.- Jacques, il m'a paru que vous ne m'écoutez pas tandis que je disais. » p. 51.

Or cette réplique du maître peut être considérée comme la métaphore d'un récit qui boite, sans l'apport réparateur et fondamentalement structurant de l'instance réceptrice.

Généralement dans les passages ci-dessus, le recours systématique à l'aposiopèse, au niveau figuratif de surface, est une stratégie narrative interactive qui souligne la progression syncopée d'une narration préoccupée à contrôler systématiquement l'écoute de l'instance réceptrice, notamment dans les moments de son relâchement. Autrement dit, au fur et à mesure du déroulement de la fiction, on peut aisément constater que celui qui détient la parole assujettit son auditeur, voire même en fait sa *marionnette*, ainsi que le laisse entendre Jacques, à l'instar du narrateur, dans plusieurs endroits du récit, ainsi qu'on l'a précédemment montré.

2.- la simulation de l'oubli corrélée à la déconstruction de la linéarité du récit

En plus du contrôle explicite de l'écoute, celle-ci est également excitée par la simulation de l'oubli, systématiquement corrélée à l'interruption du récit, dans les moments les plus palpitants de l'intrigue, par le narrateur ou, généralement, par les personnages assumant le rôle de conteurs ou d'orateurs. Ainsi le contrôle de l'écoute est non seulement une stratégie de *captatio benevolentiae*, mais il est également une pirouette narrative visant à faire interagir le récepteur ; il a donc pour fonction de maintenir la curiosité du lecteur excitée- tout en l'alimentant de temps à

autre par de nouveaux éléments susceptibles de pimenter davantage l'intrigue.

Or du point de vue de sa conception syntagmatique, *Jacques le Fataliste* est prédestiné à la fragmentation, car écrit selon le parti pris de l'interruption délibérée. Le montage en parallèle des deux principales histoires du roman, l'histoire du voyage et celle des amours de Jacques qui se produisent simultanément, en est la cause principale, telle que le corrobore la menace du narrateur, adressée au lecteur fictif, qui souligne sans ambiguïté aucune la programmation dystaxique de ce roman :

« Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques. » p. 13

Les propos de Barbara K.- Toumarkine corroborent la prédestination de *Jacques le Fataliste* à la fragmentation délibérée:

«La progression de *Jacques le Fataliste* s'effectue selon le parti pris de la rupture systématique. On a ainsi dénombré cent quatre-vingts cassures pour vingt et une histoires différentes»¹

D'un autre côté, les dire et les faire des personnages illustrent la tendance du récit diderotien à la centration du message sur l'instance réceptrice par le biais de la discontinuité. Dans ce qui suit il sera montré que la fragmentation de l'intrigue est un embrayeur d'une écoute aussi active qu'interactive.

En fait, les exemples ci-dessous, parmi tant d'autres, prouvent de façon indéniable que la fonction d'écoute et la structure dystaxique de l'œuvre sont en étroite corrélation ; bien précisément, elles sont proportionnellement inverses : quand le degré de connexité du récit diminue, l'écoute augmente (voire doit augmenter), devient vivement excitée, se manifeste, ou se fait, à son insu, manifester. En d'autres termes, l'entropie disséminatrice du récit est compensée par une écoute qui soit aussi active que réactive. Dans ce sens Diderot exploite une caractéristique de la communication en situation issue de la communication orale car :

« les langages transitant par l'ouïe privilégient une syntaxe linéaire (où l'on ne traite en principe les informations que les unes après les autres) et [...] ceux qui transitent par la vue [font] un usage de syntaxes tabulaires (ou spatiales), où l'on traite simultanément un grand nombre d'informations. »²

Au premier niveau narratif, la communication entre le narrateur et le lecteur fictif est régie par la mécanique action/réaction. Dans ce sens, il est à rappeler que l'action en question est soit une interruption délibérée du récit,

¹ - Barbara K.- Toumarkine, Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Edition Flammarion, Paris, 1997; 2006 pour cette édition, p. 23.

² - KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*. Editions De Boeck et Larcier S.A., 1996, p. 48.

soit une simulation de l'oubli de la part de l'instance émettrice, le narrateur en l'occurrence.

Dans ce sens, la pratique du récit à titoirs, délibérément adoptée par le narrateur diderotien, est une stratégie narrative qui tient constamment les lecteurs, fictif et virtuel, en haleine. Ainsi en interrompant, comme à l'accoutumée, l'une de ses histoires enchâssées les unes dans les autres, celle de Gousse, le narrateur allait reprendre, au moyen d'une narration simultanée, l'histoire du voyage de Jacques et de son maître, lorsqu'il fut brutalement interrompu par le lecteur fictif, demandant une autre histoire, ébauchée mais laissée inachevée. Il s'agit donc d'une interruption qui provoque l'intrusion inopinée du lecteur :

« Tandis que je vous faisais cette histoire, que vous prendrez pour un conte...-*Et celle de l'homme à la livrée qui raclait de la basse ?*¹ – Lecteur, je vous la promets ; d'honneur, vous ne la perdrez pas ; mais permettez que je revienne à Jacques et à son maître. » p. 89.

Dans la réplique ci-dessus, par le biais de l'énoncé assertif à valeur impérative «vous ne la perdrez pas», le lecteur est assuré par le narrateur : sa curiosité d'auditeur avide de contes serait satisfaite, c'est ce qui en fait un récepteur constamment attaché au récit par l'interruption délibérée. De ce fait la valeur illocutoire du procédé n'est pas à montrer.

La pratique du récit interactif se manifeste également par une mise en scène systématique d'auditeurs chargés eux-mêmes de remettre leur interlocuteur sur le fil conducteur de ses récits, quand cette instance émettrice est effectivement fourvoyée, trahie par la mémoire - à cause de la situation de communication à bâtons rompus qui favorise, voire même impose, le cheminement digressif du discours, au détriment de l'écoulement linéaire de la fiction - ou quand cette instance simule l'oubli et le fourvoiement qu'elle attribue aux micro-récits enchevêtrés qu'elle raconte, ou aux contingences imprévisibles du voyage ou à ce qu'on appelle *les incidents de la route*. Dans les deux cas l'instance réceptrice est obligée d'écouter activement et d'agir en conséquence.

Dans ce sens, le maître, à l'instar de tous les personnages en position de récepteur, assume une fonction d'écoute qui ne se limite pas à un auditeur passif qui écoute pour écouter ; il s'agit plutôt d'une écoute qui joue un rôle déterminant quant à la cohésion et à la stabilité des récits qu'il entend. Le maître et les auditeurs de son état doivent se remémorer, ainsi qu'on va le voir, pour remettre leurs interlocuteurs sur le fil conducteur de

¹ - Il est à rappeler que nous soulignons toujours en italiques les répliques du lecteur pour mettre au clair la structure binaire de l'échange.

leurs récits. Il s'ensuit que l'entropie disséminatrice du récit est compensée par une écoute vivement active.

Pour mettre en exergue ce point, il est à rappeler que l'histoire des amours du valet Jacques retient particulièrement l'attention du maître qui est un questionneur forcené dont la curiosité souvent intempestive est à l'origine de l'interruption de cette même histoire. Ainsi ayant été suspendue par une question impertinente du maître, dans la page 6 (« Ah malheureux ! ah ! coquin... Infâme, je te vois arriver [à la femme objet de tes amours]») l'histoire en question est redemandée, après une rupture approximative de six pages, par le biais de l'expression-refrain :

« Et bien ! Jacques, l'histoire de tes amours ? » p. 13.

Mais au lieu de reprendre sa narration, Jacques proteste en accusant la défaillance de sa mémoire, perturbée par les interruptions incessantes :

« Je ne sais où j'en étais. J'ai été si souvent interrompu, que je ferais tout aussi de recommencer. » p.13.

La réplique du maître confirme son rôle de force cohésive qui raccommode les segments diégétiques distordus par l'effet d'une narration-centrifuge :

« Non, non. Revenu de ta défaillance à la porte de la chaumière, tu te trouvas dans un lit, entouré des gens qui l'habitaient » p. 13.

La même situation se répète, mais Jacques se disculpe en simulant l'oubli, ainsi que le montre la saynète ci-dessous :

« Le maître.- [...] En attendant, reprends l'histoire de tes amours.

Jacques.- Où en étais-je ? Je vous prie, mon maître, pour cette fois-ci, et pour toutes les autres, de me remettre sur la voie. » p. 93.

La réaction du maître manifeste explicitement l'état d'un auditeur jouant le rôle de *souffleur*, selon sa propre expression :

« Je m'en charge, et, pour entrer en ma fonction de souffleur ; tu étais dans ton lit, sans argent, fort empêché de ta personne, tandis que la doctoresse et ses enfants mangeaient ta rôtie au sucre. » p. 93.

Dans cette dernière réplique, le lexème *souffleur* met au clair l'affinité discursive reliant le théâtre et les récits pris en charge par Jacques. D'après le *Petit Robert*, au théâtre, *souffleur*, signifie la personne qui est chargée de souffler leur texte aux acteurs en cas de défaillance.

Aussi, la rétrospection-réminiscence du maître effectue un retour en arrière de sept pages, exactement vers la page 86, où l'appétit avait quitté Jacques qui avait été totalement spolié par des hôtes vauriens dont il fait le portrait de personnages arrogants à son maître :

«-Je ne peux manger.

-Tant mieux ! ce sera pour mes enfants et pour moi. »

Et cela dit, elle referme les rideaux, appelle ses enfants et les voilà qui se mettent à dépêcher ma rôtie au sucre. » pp. 86-87.

Un quatrième exemple met en relief le rôle de force cohésive joué par le maître. Ainsi, après avoir fait halte, sur l'épisode de sa rencontre avec Jeanne, mère de Denise et commissionnaire du château de Desgland, le valet reprend le récit de ses amours, en s'assurant de la bonne écoute de son maître, car il s'agissait, de l'introduction du moment le plus savoureux de l'histoire de ses amours : la révélation de l'identité de la femme de ses amours, Denise, une vieille connaissance du maître :

« Jacques.-...Vous rappelleriez-vous une certaine femme à la cruche d'huile.

Le maître.- Fort bien ! » p. 171.

En fait, très séduit par l'histoire de son valet, le maître se rappelle tout, mêmes les détails les plus futiles ; le modalisateur adverbial *fort* associé à *bien* corrobore cet état de chose. Aussi la réplique ci-dessus souligne le fait que la bonne mémoire du maître est vivement sollicitée, pour une progression cohésive de l'intrigue : nous sommes dans un récit non ordinaire, où l'instance réceptrice doit elle-même anticiper, se souvenir et rétroagir en conséquence, pour colmater les brèches du récit et en rétablir la cohérence

De même le contrôle systématique du fonctionnement idéal de la mémoire est colinéaire à la narration des récits pris en charges par l'hôtesse. Cet exemple illustre la systémativité du procédé narratif déployé dans le récit diderotien. Ainsi dans l'auberge du Grand-Cerf, l'hôtesse du lieu trouve des difficultés à enchaîner d'une seule traite l'anecdote de Mme de La Pommeraye ; souvent, elle est interrompue par ses valets au moyen de l'expression ritournelle « Madame ! », à laquelle elle répond par « Qu'est-ce ? ». Par conséquent cette narratrice accule le maître, avide de contes d'amour, et victime d'un traumatisme lié à l'infidélité des femmes, à la remettre sur le fil conducteur de l'histoire qu'elle raconte, en l'occurrence la vengeance de Mme de la Pomeraye de son amant le marquis des arcs. C'est ainsi qu'en demandant la suite de cette captivante et insolite histoire, interrompue par une autre histoire intercalée, le maître n'est pas tout de suite satisfait; la reprise et la continuation de l'histoire en question exige sa coopération au moyen de la sollicitation de sa mémoire. De ce fait au lieu de continuer son histoire, l'hôtesse demande au maître :

« Vous vous rappelez où nous en étions ? » p.15.

Par conséquent en remplissant, comme à son habitude, son rôle de *souffleur* passionné de contes d'amour, le maître met l'hôtesse-narratrice sur le fil conducteur de son récit :

« Oui, à la conclusion de la plus perfide des confidences. » p. 127.

Or cette réplique mérite qu'on s'y attarde ; en fait par son biais, le maître accomplit deux actes : non seulement il remet l'hôtesse sur le fil conducteur de son histoire, en effectuant une telle rétrospection, mais s'y implique également par un jugement dépréciatif au moyen de l'expression : *la plus perfide des confidences* : il s'agit en fait de la confiance invraisemblable, faite par le marquis des Arcis à son amante, Mme de La Pommeraye, à propos de son coup de foudre pour une autre femme, Mlle d'Aisnon.

Quand l'hôtesse raconte, Jacques simule l'indifférence ou la distraction vis-à-vis des histoires qu'elle raconte, mais en réalité il a une écoute aussi attentive que son maître :

« -Nanon, voyez donc à cette pauvre bête... Cela me trouble, je ne sais où j'en étais. » p. 110.

La réponse pertinente de Jacques- auditeur tout attentif simulant l'indifférence- est ironique :

« Vous n'avez encore rien dit » p. 110

3.- La remise en cause des codes narratifs et éthiques de l'instance réceptrice

Enfin, en plus de l'interruption du récit corrélée à la simulation de l'oubli, provocatrices des intrusions de l'instance réceptrice, les personnages-émetteurs du récit diderotien tendent également à une prise de la parole, caractérisée par les acrobaties et les cachoteries. Le narrateur ne déroge pas à cette règle ; il procède à une narration-palimpseste qui a tendance à revenir perpétuellement sur ses traces, pour combler après coup des lacunes, laissées en brèche pour des raisons imputées à l'oubli. Les extraits ci-dessous corroborent la systématisation du procédé, et mettent l'accent sur un lecteur, marionnette du narrateur.

En fait, dans *Jacques le Fataliste* le fonctionnement du récit s'effectue systématiquement selon le principe de l'information différée, comme stratégie de *captatio benevolentiae*. C'est ainsi que l'espace traversé par les deux voyageurs est délibérément frappé d'indétermination référentielle.

Un exemple pertinent, parmi d'autres, illustre la tendance ludique de la narration diderotienne, centrée sur la mise en haleine ainsi que la provocation de la réaction de l'instance réceptrice.

Au cours de leurs pérégrinations, Jacques avait oublié la bourse du voyage, restée accrochée à la cheminée, le maître sa montre sous le chevet de son lit, dans une auberge qu'ils venaient de quitter après la troisième nuit

de leur périple; le valet fut contraint à y retourner à leur recherche. En réaction à cet épisode, le lecteur veut être renseigné sur le lieu, délibérément frappé d'indétermination, où avaient couché les deux voyageurs. Cependant au lieu d'étancher la soif de son interlocuteur, le narrateur l'attise en continuant ses manigances à son égard. L'ironie devient grinçante quand celui-ci énumère plusieurs gîtes à son questionneur, puis il lui laisse la liberté de choisir parmi ces gîtes celui qui convient à la situation narrative. Il s'ensuit que par impatience narrative, le lecteur anticipe en conjecturant :

«...- *Le château immense ?* –Non, non. Entre les différents gîtes possibles dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente. » p. 24.

De même le nom de la ville de Conches, où avait séjourné Jacques et son maître durant cette nuit, qui avait fait l'objet de la curiosité du lecteur, n'était pas révélé en son temps :

« Comme il approchait, au petit pas... du château ? non, du lieu de leur dernière couchée... » p. 26.

Dans cette réplique, la réponse-périphrase *non, du lieu de leur dernière couchée...* est une stratégie évasive mise en œuvre par le narrateur, pour maintenir et consolider le contact, par le recours au principe l'information différée.

Or en fonctionnant systématiquement selon la stratégie du diffèrent, le récit nous fait apprendre, après coup, que le gîte ayant fait l'objet de la curiosité excessive du lecteur est le château immense du lieutenant général de la ville de Conche. C'est ainsi qu'après la rétention délibérée de l'information, le narrateur décide de révéler, de but en blanc et après coup, ce lieu au lecteur fictif, en simulant qu'une défaillance mnémonique est à l'origine de cette lacune. Cependant la manière dont il renseigne son questionneur à ce sujet est non moins ironique que celle de la réplique précédente:

« 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. » p. 28-29.

Cette ellipse est donc ironiquement imputée aux défaillances mnémoniques du narrateur.

Dans une autre intrusion, le narrateur fait à son lecteur fictif une description strictement déplacée par rapport à son contexte d'insertion dans le récit¹ :

« Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site de ces trois personnages... » p. 136.

Dans le roman de Diderot, les amorces non immédiatement suivies d'effets, conformément à la narration à intonit énigmatique (Barthes), font également interagir l'instance réceptrice. Deux exemples pertinents illustrent la tendance du récit diderotien à tenir en haleine cette instance, aussi longtemps que possible, pour provoquer ensuite sa réaction.

En tant que récepteur classique, le lecteur fictif est importuné par les digressions qu'il considère comme superflues pour l'avancée de l'histoire principale. De ce fait il exprime ouvertement son désagrément à l'égard du narrateur, son interlocuteur au premier niveau narratif, en lui reprochant l'insipidité et l'inutilité des détails qui alourdissent la fiction au nom d'une prétendue vérité, notamment romanesque :

« La vérité, la vérité ! La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate ; par exemple, votre récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien. » p. 37.

Le narrateur y réplique, en interrompant comme à son habitude, une histoire laissée béante, par un exemple concret d'un poète, qu'il avait connu, qui écrit mal, mais qui avait su quand même gagner sa vie. Mais il s'agit d'une pirouette narrative provocatrice de la digression et donc de la dérive du discours narratif :

« Et si par malheur, on ressemblait à un certain poète que j'envoyai à Pondichéry ? » p. 37.

Grugé par l'annonce-appât ci-dessous, le lecteur a, comme à l'accoutumé, hâte de connaître l'histoire de ce personnage intrigant :

« *Qu'est-ce que ce poète*, [questionna-t-il diligemment] ? – Ce poète... » p. 37.

Ici le narrateur coupe court à son discours en reprochant, non sans ironie, à son lecteur d'avoir interrompu le récit des amours de Jacques, d'ailleurs destiné, à dessein, au cheminement digressif d'une narration aléatoire ainsi qu'on l'a précédemment signalé :

« Mais si vous m'interrompez lecteur, et si je m'interromps moi-même à tout coup, que deviendront les amours de Jacques ? Croyez-moi, laissons là le poète... » 37-38.

¹- La valeur caricaturale de cette description postposée, tout à fait détachée par rapport à son contexte d'insertion sera analysée dans la dernière partie. Ici on se contentera de souligner sa visée ludique.

Mais le lecteur insiste en continuant l'histoire qu'il était en train de raconter, avant d'être interrompu de nouveau par le lecteur fictif dont les répliques sont mises en italiques :

« L'hôte et l'hôtesse s'éloignèrent ...-*Non, non, l'histoire du poète de Pondichéry.*- Le chirurgien s'approcha du lit de Jacques...- *L'histoire du poète de Pondichéry* » pp. 37-38. »

Or dans les répliques ci-dessus, on remarque que le narrateur a triplement été interrompu par son lecteur, insistant et curieux de connaître l'anecdote du poète de Pondichéry. Cependant, faisant fi de l'intérêt obsessionnel de son interlocuteur, le premier poursuit le récit des amours de Jacques, mais le lecteur en a eu raison : cette anecdote est entamée au détriment de ce récit, éternellement repris puis interrompu, comme prévu.

Par conséquent, sous l'effet irrésistible de l'exigence du lecteur, le narrateur cède momentanément aux caprices de son interlocuteur, en commençant *l'histoire du poète de Pondichéry* de la manière suivante :

« Un jour, il me vint un poète, comme il m'en vient tous les jours... » p. 38.

Cependant, à peine commencé, ce récit s'interrompt à son tour *ex abrupto*. L'aposiopèse signale au niveau de surface un débrayage brutal, par rapport à un récit mené *apparemment*¹ à contrecœur par le narrateur qui reproche à son lecteur le fait que cette anecdote, hors propos, le détourne de son sujet principal. Ainsi importuné qu'il est par ses interruptions successives, qui ne dépendent pas de lui, le narrateur proteste en répliquant par une question rhétorique afin de montrer au lecteur que sa demande est tout à fait déplacée par rapport au contexte narratif du récit interrompu, celui des amours de Jacques :

« Mais, lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le fataliste et de son maître?...-*l'histoire du poète de Pondichéry, [reprend le lecteur].* » p. 38.

La remise en cause des codes narratifs établis est une stratégie qui ne laisse pas impassible le lecteur. Ainsi dans le paragraphe qui s'inaugure par la reprise du récit du voyage, le narrateur provoque le lecteur fictif par une inverctive, au lieu d'attiser sa soif à propos de précisions spatiales :

« 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 faites cette

¹- Nous soulignons ici en italiques pour attirer l'attention sur le fait que tout, dans un récit de fiction, est le produit d'un système d'artifices concertés. Ici, le narrateur explicite à la première personne feint de se soumettre à contrecœur à la volonté de son lecteur, mais il ne s'agit en fait que d'une ruse, un stratagème narratif, savamment réfléchi, qui sera expliqué ultérieurement.

question, et la seconde fois que je vous répons : Qu'est-ce que cela vous vous fait ? » p. 3. C'est ainsi que fonctionne *ad libitum* la cellule embrayonnaire du récit interactif.

Au point de vue narratologique, les intrusions délibérées, inopinées et répétées du lecteur dans la diégèse, la métadiégèse, le discours et le métadiscours, son entrée en contact direct et conflictuel avec le narrateur mettent en relief l'interactivité du récit diderotien.

Au deuxième niveau narratif, la même stratégie interactive est déployée par l'hôtesse du Grand Cerf dont la narration est la réfraction en abyme de celle du premier niveau narratif. En fait cette conteuse assume deux fonctions : elle tient une auberge, depuis sa tendre jeunesse, où elle joue un second rôle, celui de régaler, bénévolement, ses hôtes par ses histoires caractérisées par leurs circonvolutions et leurs bizarreries.

Une oreille bien attentive est exigée par cette hôtesse, pour commencer l'histoire de La Pommeraye ou *le mariage saugrenu* car, d'après le narrateur :

« plus on avait de plaisir et de patience à l'écouter, plus on avait de mérite ; aussi ne se fit-elle pas prier pour reprendre l'histoire interrompue du mariage singulier ; elle y mit seulement pour condition que Jacques se tairait. » p. 110.

Après une digression sur le quiproquo de Nicole, la chienne de l'aubergiste, prise tantôt pour la servante de celle-ci, tantôt pour sa fille, par Jacques et par son maître, l'hôtesse réitère l'annonce de l'histoire du marquis des Arcis et celle de son secrétaire :

« ... Mais voilà que, sans m'en apercevoir, j'enfile leur histoire. » p.95.

L'hôtesse-conteuse alla ensuite au lit, après avoir intrigué ses deux hôtes, devenus ainsi des auditeurs effectifs de ses récits, notamment le récit qui relate l'histoire des deux inconnus qui ont maltraité sa chienne. Précédemment nous avons vu que le maître ne cesse de demander l'écoute de cette intrigante histoire.

Aussi la provocation *stricto sensu* en tant que stratégie narrative et discursive interactive est également omniprésente dans *Jacques le Fataliste*.

En effet dans ce roman, Diderot s'attaque, sans répit, à l'idéalisme hypertrophié du roman romanesque. En fait sachant que l'amour est un thème romanesque de prédilection, cet auteur met en scène des aventures amoureuses qui n'ont rien d'idéal ni de platonique : les histoires d'amour n'y sont plus des idylles qui se produisent dans les palais ou les sérails de l'orient exotique. Or, en procédant à une narration qui se fait sans circonlocution aucune, l'auteur-narrateur diderotien heurte la sensibilité d'un lecteur conservateur. En effet, le premier ne cesse de reprocher au

second son goût pour les contes d'amour, mais quand il les lui raconte, c'est pour le décevoir en choquant sa sensibilité de lecteur hypocrite, naïvement pudique.

A ce sujet, la transgression des tabous et la provocation sont systématiques dans le récit. Ainsi quand Jacques raconte à son maître une scène érotique, celle de son dépuçelage, ainsi que ses amours juvéniles et les épisodes sexuels qui s'ensuivent, dans les champs de sa province, c'est le lecteur fictif qui manifeste son mécontentement en se plaçant dans la perspective d'un interprète-commentateur autant indigné que choqué. Dans la saynète ci-dessous les interventions de l'instance réceptrice prennent l'aspect d'un commentaire éthique de l'action. En fait en tant que lecteur censeur, grognon et pudibond, le lecteur est provoqué par Jacques dont le narrateur rapporte, sans réserve, les débauches dans la campagne champenoise :

Pour mettre l'accent sur l'aspect dialogal et dialogique de l'échange entre ce dernier et le narrateur sur ce sujet, nous avons souligné, dans les interactions ci-dessous, ces répliques en italiques :

« 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 ? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. » p. 230.

Ainsi, les grossièretés du personnage sont avouées et revendiquées par l'auteur qui se disculpe, car il avoue raconter des vérités sans les voiler, sans les embellir. Il refuse de ce fait de représenter la Belle au détriment de la nature à l'état brut, sans embellissement aucun.

Généralement l'écriture diderotienne s'effectue sans censure aucune. Ainsi, à l'instar de la narration de l'histoire des amours de Jacques, la narration de l'histoire des amours du maître et celle du chevalier de Saint-Ouin est réduite à la focalisation de l'anecdote sur des scènes obscènes, licencieuses. Pour rappel, les deux hommes se partagent, à tour de rôle, l'alcôve de Mlle Agathe. Enfin, en recourant au langage des obscénités, notamment celui de la sexualité, dans une société qui préfère la représentation du déshabillé et rejette celle du nu, Diderot veut libérer la littérature des tabous sociaux. Selon M. Duchet et M. Launay, il existe dans le style de ce romancier une cohabitation du langage de « la Halle et du

langage des gens du monde et des lettres, opérée au sein même des phrases. »¹

Dans une autre intrusion, l'auteur-narrateur interrompt par le biais d'une digression méta-discursive (« Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société... » p. 15.), l'épisode de l'opération chirurgicale du genou de Jacques, à la suite de sa blessure dans la bataille de Fontenoy, pour prévenir le reproche éventuel de son lecteur classique, conformiste, qui s'opposerait à ce que sa sensibilité et son *bon goût* ne soient heurtés, au *vu* d'une scène percutante:

« N'allez-vous pas, me direz-vous, tirer les bistouris à nos yeux, couper des chairs, faire couler du sang, et nous montrer une opération chirurgicale ? A votre avis, cela ne sera-t-il pas de bon goût ? ... Allons, passons encore l'opération chirurgicale... » p. 16.

En plus de la transgression des codes éthiques, le lecteur est également provoqué pour interagir par le biais de la transgression du code narratif. Dans ce sens la structure embrouillée du récit est autre procédé interactif. Pour rappel, les deux principales histoires de la diégèse, le récit-cadre du voyage et celui des amours de Jacques qui y est enchâssé, retiennent particulièrement l'attention des deux principales instances réceptrices : le lecteur fictif et le maître. Les deux histoires sont perpétuellement contestées, à cause de leur enchevêtrement, de leur disposition pêle-mêle. Dans ce qui suit nous montrerons les effets décapants de la structure dystaxique du récit, et sa répercussion sur l'instance réceptrice.

Pour ce faire, il est à signaler qu'en vertu d'une mise en abyme bien concertée, le l'auteur narrateur diderotien écrit un roman appelé également *Jacques le Fataliste*. Or c'est la structure embrouillée de ce roman dans le roman qui est justement contestée par le lecteur fictif qui adresse à cet auteur fictif le reproche ci-dessous :

« -Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. ... » p. 231.

Dans le reproche ci-dessus, Diderot met en scène un lecteur conformiste, dérangé par une narration non conforme à la classique progression téléologique du récit. Or dans son roman, le narrateur diderotien invite le lecteur l'ordre secret qui régit l'œuvre tout en entière.

L'esthétique du décousu est donc un autre procédé narratif impliquant le lecteur dans la fiction et la métfiction, en ce sens qu'il est,

¹ - DUCHET Michèle et LAUNAY Michel, *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*. Librairie A.-G. Nizet ST Genouph, 1967, p. 73.

d'un côté, acculé à reconstruire lui-même les chaînons enchevêtrés des histoires qu'il entend, de l'autre à s'engager dans leur commentaire méta diégétique. Or ces différentes réactions du lecteur fictif ne sont que la manifestation pragmatique de cette stratégie interactive sous-tendant un message centré sur sa propre réception.

A cet égard, les propos de George Daniel illustrent la perspective discursive intersubjective qui provoque le cheminement délibérément digressif du récit diderotien:

« L'intrusion du questionneur ou le surgissement spontané de la question jouent le même rôle dans la construction, ou, si l'on préfère, la déconstruction du texte que "la première impulsion" dont dépend tout le cours ultérieur des événements, ou le choc infini qui déclenche un mouvement perpétuel. Toute question possède donc aux yeux de Diderot ce pouvoir redoutable de susciter d'autres questions, et par là, de provoquer la dérive du discours. ».¹

Conclusion

Dans son *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot traite d'une problématique percutante, celle de la création d'un personnage de type nouveau, le lecteur fictif en l'occurrence. Ce dernier joue exactement le rôle du lecteur hypothétique du texte dont il est une parfaite simulation

En construisant une intrigue préalablement destinée au cheminement digressif et qui traite des sujets tabous traités selon de grandes libertés stylistiques, Diderot supprime, par les artifices de l'art bien évidemment, la distance temporelle qui sépare en principe l'écriture et la lecture du texte. Or dans le roman diderotien nous avons l'exemple pertinent d'une simulation d'une écriture devenue contemporaine de sa lecture.

Dans ce sens, influencé par l'art de Sterne et celui de Richardson, Diderot moule sa trame narrative dans une structure théâtrale parce qu'il est conscient, selon ses dires mêmes, du rôle dynamique de l'énonciation embrayée, en tant que technique d'intégration du lecteur dans la création romanesque. B. K.- Toumarkine nous livre les secrets de l'art diderotien visant essentiellement l'interactivité du récit, voire de l'écriture:

« Cette structure théâtrale, reproduit la conception que se forme Diderot de l'activité de lecture. Loin de se limiter à une occupation individuelle et privée, qui isole le lecteur dans la sphère de son intimité, celle-ci apparaît comme l'un des ferments de la sociabilité."²

¹- George Daniel, *Le style de Diderot, Légende et structure*. Librairie DROZ, Genève-Paris, 1986. p. 55.

²- Barbara K.- Toumarkine, Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Edition Flammarion, Paris, 1997; 2006 pour cette édition, p. 319.

Du point de vue thématique, la transgression délibérée du code des bienséances auquel s'attache le lecteur est la devise principale de l'écriture Diderotienne qui vise à faire interagir le lecteur en bouleversant ses habitudes lectorales la remise en cause des codes narratifs et éthiques et idéologiques qui sous-tendent son écriture, car selon le théoricien de la réception Hans Robert Jauss, l'originalité d'une œuvre consiste dans sa rupture délibérée avec les normes romanesques établies, convenues, 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 *Jacques le Fataliste*, soumet le lecteur pudibond et prisonnier des codes narratifs et moraux de son temps aux critiques d'un auteur malicieux et provocant. »¹

Références bibliographiques

- ¹ - BARBARA K.- Toumarkine, Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Edition Flammarion, Paris, 1997; 2006 pour cette édition.
- ¹ - DANIEL George, *Le style de Diderot, Légende et structure*. Librairie DROZ, Genève-Paris, 1986.
- ¹ - DIDEROT Denis, *Traité du Beau, 1775*, in Jean-Jacques Tatin-Gourier. *Lire les Lumières*. Editions Dunod, Paris, 1996.
- ¹ - DUCHET Michèle et LAUNAY Michel, *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*. Librairie A.-G. Nizet ST Genouph, 1967 .
- ¹ - GENETTE Gérard, *Figures III*. Editions du Seuil, *Coll. Poétique*, Paris, 1972.
- ¹ - KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*. Editions De Boeck et Larcier S.A., 1996.
- ¹ - TOURSEL Nadine et VASSEVIÈRE Jacques, *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Editions Nathan, *Coll. fac.* , 1994.
- ¹ - VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*. Edition Nathan, Paris, 2000.

¹ - TOURSEL Nadine et VASSEVIÈRE Jacques, *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Editions Nathan, *Coll. fac.* , 1994, p. 83.