

Vers une poétique postmoderne dans Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître de Diderot

Bambrik Lineda

Maître de Conférences en Sciences des textes littéraires
Université Oran2 Mohamed Ben Ahmed
belyne2002@yahoo.fr

Notre problématique est liée à une réflexion sur l'incertitude générique de deux textes faisant partie de la littérature universelle; à savoir Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître. Cette question nous a ouvert la voie à une approche moins traditionnelle de la lecture narrative de notre corpus longtemps considéré comme les premiers romans modernes. Une remise en question de la généricité moderniste attribuée longtemps à nos deux textes semble nécessaire pour comprendre la dynamique textuelle à vocation postmoderniste chez Cervantès et Diderot. Les deux textes en tant que phénomènes complexes, ne se laissent pas aisément classifier par certains traits difficiles à cerner, puisque hantés par le démon de la contradiction, ils se sentiraient peut-être mieux sous la bannière du postmodernisme: indétermination, fragmentation, ironie, carnavalesque, série de distorsions, telles qu'on a du mal à repérer l'intrigue première et principale.

Our problem is related to a reflection on the generic uncertainty of two texts that are part of the universal literature; namely Don Quixote of Cervantes and Jacques the Fatalist and his master. This question has opened the way to a less traditional approach to the narrative reading of our corpus long regarded as the first modern novels. The two texts as complex phenomena, can not be easily classified by some traits difficult to define, since haunted by the demon of contradiction, they might feel better under the banner of postmodernism: indetermination, fragmentation, irony, carnivalesque, a series of distortions, such that it is difficult to spot the first and main plot.

Introduction

Dans l'histoire littéraire, les siècles dans lesquels s'inscrivent les deux textes : le XVIII^e, siècles des Lumières de Diderot et le XVII^e, l'Age d'Or siècle de

Cervantès, se rapprochent par l'idée de rayonnement culturel et d'évolution littéraire.

A partir de ce rapprochement et mise en parallèle nous allons essayer de cerner les points convergents et les points divergents. Il faut noter que la question de la postmodernité n'a pas été traitée auparavant dans les deux romans. Néanmoins, il faut admettre le risque de cette hypothèse qui propose de conjointre un corpus comme *Don Quichotte* et *Jacques le Fataliste et son maître* avec cette notion de postmodernité non moins problématique sachant que le terme « postmodernisme » a une signification et une référence vagues, plus proche de la désignation d'une « famille » (au sens de Wittgenstein) que d'un concept clairement délimité.

La question qui se pose après la lecture de *Don Quichotte* c'est cette intraduisible complexité du monde qui apparaît comme ambiguïté, d'une part, par rapport à la multitude de vérités relatives et paradoxales, d'autre part par la certitude de l'incertitude d'un lieu absolu. L'esprit du roman de Cervantès et de Diderot est l'esprit de complexité. Chaque roman fait comprendre d'une manière explicite au lecteur que ce qu'il va lire est loin d'être cohérent et homogène. D'ailleurs, les auteurs avertissent dès l'incipit l'ambivalence de la trame romanesque.

1. Modernité et tradition littéraire

Ce qui fait la modernité de *Don Quichotte* de Cervantès, c'est cette mise en parallèle de mondes possibles, l'épanchement du monde fictionnel dans le monde romanesque à prétention réaliste ainsi que la mise en place d'une polysémie indomptable, et rebelle qui appelle le lecteur à participer avec l'instance narrative, à l'exploration toujours inachevée, corrompue et réitérée, des éventuelles lectures de l'univers romanesque ; et aussi l'exploration de son propre univers mental, de son propre rapport au monde et aux autres.

« Pour moi, le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès » écrit Milan Kundera dans *L'Art du roman*¹.

Roman moderne, le texte de Cervantès est à considérer comme un roman de formation ; apprentissage qui concerne non seulement les personnages de la fiction mais aussi les lecteurs qui se retrouvent face à une stratégie qui instaure le doute, technique qui présuppose nécessairement la variabilité des constructions signifiantes qui changent d'un lecteur à un autre, mais aussi d'une époque à une autre. Ainsi, le lecteur apprend, par le biais de cette instabilité romanesque que la signification du roman est impossible à retrouver, de par le désordre et l'abolition des frontières entre la réalité et la fiction.

¹ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*. Paris : Éditions Gallimard. 1986. P29.

Normand Holland² dans son traité le définit ainsi : « *le modernisme traite le texte comme une fin en soi, alors que le postmodernisme met en question la relation qui unit le texte au lecteur* »

La naissance du roman moderne aux XVII et XVIII siècles serait exactement cela : une rupture dans la continuité de la tradition littéraire, le commencement de chaque roman devient le moment essentiel de la rupture/continuité. Le début du roman se pose donc comme un moment de rupture avec un passé qui offre la possibilité d'une reprise autoréflexive.

« *Dans un village de la Manche, dont je ne veux point me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un de ces gentilshommes qui ont lance au râtelier, bouclier à l'ancienne, roussin efflanqué, et lévrier de course. Du bouilli, où il entrait moins de mouton que de vache, de miroton presque tous les soirs, une omelette au lard le samedi, le vendredi, les lentilles, et un pigeonneau de supplément le dimanche lui mangeait les trois quarts de son revenu. Un justaucorps de drap fin et des chausses de panne pour les fêtes, avec des galoches de même, absorbaient le reste ; et les jours de la semaine il se contentait de bon gris* ». (*Don Quichotte* p15)

Dans ce passage faisant parti des premières pages du roman, le romancier métaphoriserait, à travers l'origine douteuse de ses protagonistes. *Don Quichotte* de Cervantès est l'exemple le plus frappant et la lecture de l'incipit sur *Don Quichotte* : les premières pages du roman apparaissent moins comme un « commencement » du roman que comme une « invention ». Elles construisent en effet une rupture consciente et explicite qui invente réflexivement ses règles ce qui justifie que le début met en scène « la métaphore essentielle de toute création » la genèse comme acte fondateur et séparation.

Le schéma moderniste du commencement associe rupture dialectique vis-à-vis du passé, saisie réflexive du sujet et auto-représentation réflexive du commencement. Cet élément autoréflexif peut ainsi se présenter comme la définition même du roman moderne ; *Don Quichotte* serait à la fois le « commencement de la tradition du roman moderne » et son « modèle le plus parfait », puisqu'il actualise une fois pour toutes ses potentialités autoréflexives.

« *Dans les siècles à venir, quand on publiera l'histoire de mes exploits (...) Heureux age, continua-t-il siècle torturé qui verra briller mes grandes et incomparables actions, dignes d'être gravées sur l'airain, taillées dans le marbre retracées sur la toile, pour établir ma mémoire dans l'avenir. O toi ! Sage enchanteur, qui que tu sois, à qui incombera le soin d'écrire cette étonnante histoire, n'oublie pas je te prie, mon beau Rossinante, perpétuel compagnon de tous mes voyages* » (TI P21).

Don Quichotte, imitant les grands chevaliers, en allant à la recherche des aventures pour réaliser des exploits, a pour ambition première de construire à son tour une œuvre dont il est le héros, espère à son tour influencer et pousser ceux qui vont le lire à reproduire son parcours et donc à être eux-mêmes les héros de d'autres œuvres. Par cette stratégie il assure la continuité de l'écriture des exploits et les romans de chevalerie même comiques qu'ils soient.

² *Postmodern Psychoanalysis*, dans I. Hassan et S. Hassan. Innovation, Renovation p 294. (Trad. Libre).

Cet aspect de ce personnage emblématique l'a parfaitement synthétisé Michel Foucault³ dans la partie consacrée à *Don Quichotte*. Selon lui les mots ont un pouvoir, ils disent le réel, leur besoin de compréhension et d'appréhension du réel passe par la nécessité de faire coïncider les mots et les choses.

« En ressemblant aux textes dont il est le témoin, le représentant, le réel analogue, Don Quichotte doit former la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai, qu'ils sont bien le langage du monde. Il lui incombe de remplir la promesse des livres,

à lui de refaire l'épopée, mais en sens inverse : celle-ci racontant (prétendait raconter) des exploits réels, promis à la mémoire ; Don Quichotte, lui, doit combler de réalité les signes sans contenu du récit. Son aventure sera un déchiffrement du monde ». « Ayant trouvé un si beau nom pour son cheval, notre gentilhomme voulut s'en donner un à lui-même et, après y avoir réfléchi pendant huit jours, décida de s'appeler Don Quichotte. » (TI P19)

Don Quichotte se construit à partir d'une tradition écrite et veut vivre comme personnage de roman en confrontant un idéal à la réalité. Son costume de chevalier participe au changement de statut et d'époque, il ne passe de personne à personnage de fiction du moyen-âge. *« Il m'a dit que votre histoire était déjà dans un livre qui a pour titre L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Il paraît qu'on y parle de moi sous mon vrai nom de Sancho Panza » (T II, p27)*. Ce qui provoque l'arrêt d'une vie, une vie réelle (réalité romanesque) qui s'annule et une existence de fiction commence. D'ailleurs dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, les deux personnages apprennent qu'ils sont devenus célèbres et que leur histoire a été publiée ce qui les pousse à vouloir vérifier si on a retranscrit leur exploits sans omissions ni modifications par peur pour leur réputation.

« Laisser aimable lecteur, le bon Sancho aller en paix et courir sa chance, et préparez-vous à vous payer une pinte de bon sang, quand vous saurez comment il s'est conduit dans son nouvel emploi. En attendant, écoutez, ce qui advint à son maître, cette nuit même. Si vous n'en riez pas du moins vos lèvres s'entrouvriront-elles comme d'un sourire de singe, car les hauts-faits de Don Quichotte doivent être accueillis par l'admiration, ou par le rire » (T2, P305)

Alors que dans *Don Quichotte* l'humour et l'ironie s'accordent avec un projet plus salutaire, l'auteur prend le lecteur comme complice ce qui crée une empathie du lecteur vis-à-vis du personnage.

« Il passait son temps à soupirer, à invoquer les faunes, et les sylvaains de ces bois, les nymphes des ruisseaux, l'humide et triste Écho, les conjurant de l'écouter, de lui rendre et de le consoler. Puis il cherchait des herbes pour se nourrir, jusqu'au retour de son écuyer, qui, s'il avait tardé trois semaines au lieu de trois jours, aurait retrouvé le chevalier à la Triste Mine si minable que la mère qui l'engendra dans ses soupirs ne l'eût pas reconnu. Il convient de laisser notre héros drapé dans ses soupirs et ses vers, pour raconter ce qui advint à Sancho, au cours de son ambassade » (Don Quichotte T II Ch. XXVI. P227)

³ Op.cit., p61.

Ces éléments participent d'une part, à la dissolution du récit et de l'intrigue qui reste insaisissable et disparate, et d'autre part, créent une tension entre la forme et l'histoire remettant en question la notion d'homogénéité et d'harmonie. Ceci nous amènent à nous interroger sur la possibilité que le roman de Cervantès et de Diderot échappe à une lecture moderne soit à lire du côté de la postmodernité.

2. Du refus du sens et de l'Un au postmodernisme

Franchissant l'enclos de la littérature moderne, notre corpus d'analyse semble répondre à l'appel postmoderniste et ce en répandant des éléments qui ont pour conséquences de perturber le fonctionnement du tissu moderniste. À cet effet, une remise en question de la généricité moderniste attribuée à nos deux textes, semble nécessaire pour comprendre la dynamique textuelle à vocation postmoderne chez Cervantès et Diderot.

Pour mieux appréhender la littérature postmoderne nous allons nous appuyer sur les travaux de Ingrid Bastard⁴ qui regroupe dans son étude un ensemble intéressant de définitions et des théories sur la postmodernité. En effet, « *Le rejet de l'illusion référentielle, de l'autonomie et de la pureté formelles, la recherche d'un modèle définitif du monde et d'une hiérarchie des valeurs par un sujet unique ont conduit la littérature moderne à la production d'œuvres hautement intellectuelles, souvent proche de l'illisibilité et, par conséquent, réservées à une élite. Autrement dit, au lieu de contribuer au mieux être du genre humain, comme le voulait le projet de la modernité, la littérature s'éloigne de plus en plus de celui-ci et l'excès de son esthétique la mène dans une impasse. Face à cet échec, l'esthétique postmoderne propose, dans une certaine mesure, la réconciliation entre l'illusion référentielle (...) et le jeu du langage, entre l'histoire et sa forme. L'interaction dynamique entre la répétition et le rejet des caractéristiques de la modernité a mené la littérature sur la voie de l'hétérogénéité ou, comme l'appelle Guy Scapetta sur la voie de l'impureté. Voie tout à fait consistante avec la philosophie postmoderne puisque, comme le remarque Janet M. Paterson, « en suivant la pensée du philosophe Jean –François Lyotard, on peut affirmer qu'une pratique littéraire est postmoderne lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie »⁵.*

De la genèse complexe de *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot se dégagent plusieurs remarques. D'abord, Diderot travaille beaucoup ses textes : si l'ébauche (argument, scénario) résulte d'un (jet de tête), l'exécution, toujours laborieuse, remanie, tend, complète, cette ébauche par un bricolage tenace, par

⁴ BASTARD, Ingrid, *Le Soupçon et le doute : de la postmodernité du fantastique*, Mémoire, Université Laval, 2000, 93 feuillets

⁵ Op.,cit. P74..

cette sorte de rapiéçage dont le texte (dialogue, récit) tient son aspect ajouré et disparate. Les raccords, diverses inconséquences, montrent bien que Diderot ne construit pas de plan d'ensemble préalable à la rédaction.

« Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre » (p285)

Jacques le Fataliste et son maître n'a pas été écrit dans l'ordre où il est maintenant disposé. Il possède une unité, il la tire d'un aménagement tardif, jamais vraiment achevé et qui n'efface pas cette prolifération de l'écriture que Diderot comparait à celle d'un polype (Lettre à Falconet, septembre 1766)⁶.

Cet entrecroisement de formes, de genres et d'œuvres provoque une fragmentation du texte et lui confère une dimension à proprement parler pluriel *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot et *Don Quichotte* de Cervantès sont deux exemples qui témoignent d'une telle pratique du métissage de genres et de l'intertextualité.

Au moment où Diderot compose la première ébauche de *Jacques le Fataliste et son maître* en 1771, sa pratique romanesque et proche de *Tristram Shandy*⁷ de Sterne, un récit réfléchi, odyssée du romancier et mise à nu des lois du récit. *Tristram* relate ce qui se passe dans la tête d'un écrivain en train d'écrire un livre sur lui-même et, pour servir de dessein, jongle avec l'écriture : digressions, éclatement du temps, jeu de masques entre auteur, narrateur, personnages et lecteur : autre façon de réinventer le roman. Et si on venait à définir le texte de Diderot on proposerait celle que Diderot donne de *Tristram Shandy* : « Il est impossible de vous en donner une autre idée que celle d'une satire universelle » (Lettre du 7/10/1762). *Jacques le Fataliste et son maître* comme *Tristram Shandy* est un « livre si fou, si sage et si gai », renvoie à d'immenses lectures et on n'en finira jamais d'en recenser les « sources » prétendues. Ce champ intertextuel est d'autant plus impossible à délimiter qu'il ne comprend pas seulement les auteurs et les titres cités explicitement car près d'une centaine, pour la plupart dans le discours de l'auteur. En outre ces références textuelles exercent des fonctions très diverses. Tantôt le rappel ironique des normes grammaticales « impasse » ou esthétique (règles dramatiques p190) que le texte viole allégrement, tantôt, la satire du discours romanesque et des romanciers à la mode (Crébillon, Prévost). Tantôt, l'aveu d'un plagiat (Sterne) ou d'un pastiche créateur (Goldoni). Tantôt, enfin, le recours aux textes qui stimulent ou cautionnent les audaces du livre : Molière et Richardson apportent le modèle de vérité dans l'art : « **S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine** » (p82). Les auteurs antiques, Rabelais, Montagne, La Fontaine autorisent le discours sur la sexualité ou l'apologie de la connaissance par l'ivresse. l'Antiquité qui a si fortement marqué

⁶ TROUSSON, Raymond. *Diderot*. Paris : Éditions Gallimard. 2007. P209.

⁷ STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*. 1760.

les siècles classiques, est bien présente : le maître raconte la mort de Socrate qui à partir du récit de Platon, a inspiré tant d'œuvres littéraires et picturales

Mais les textes avoués en cachent d'autres dont le travail sur *Jacques le Fataliste et son maître* est plus décisif. Par exemple on n'a pas vraiment mesuré l'importance de la relation, dialogique et polémique, que le texte de Diderot entretient avec *Tristram Shandy*, par-delà le pastiche explicite ou référence commune au pantagruélisme et à la sagesse de Montaigne. Rabelais et Montaigne sont, d'ailleurs, plus souvent actifs qu'ils ne sont cités. Lesage et Fielding, jamais nommés, ont peut-être autant d'importance que Richardson. La réécriture de Molière s'étend au-delà des références avouées. Le dialogue conflictuel avec Rousseau se poursuit en sourdine, et Voltaire, égratigné deux fois, est surtout visé par la réponse implicite de *Jacques à Candide*.

Enfin il est avéré que Diderot pense parfois Leibniz quand il écrit Spinoza.

En outre Diderot réécrit ses propres textes : certaines anecdotes de Jacques proviennent de cette série de lettres appelée *Chronique du Grandval* (1760- 1773), par exemple le chien amoureux, les pressentiments ; d'autres dérivent du *Salon de 1765* (le fiacre renversé) ou des livraisons de Diderot à la C.L. en 1766 et 1771-1773 (le poète de Pondichéry).

À ce rapiéçage évident s'ajoutent des analogies de sens et de structure entre « *Jacques le Fataliste et son maître* » et les textes les plus importants rédigés entre 1769 (*Le Rêve*) et 1778 (*Essai sur Sénèque*).

C'est sous l'influence de Richardson que Diderot est devenu ce romancier à part entière pour qui le roman est à réinventer. Diderot écrit *l'Éloge de Richardson* (septembre 1761) au moment où se dissout l'alliance entre la littérature romanesque et le mouvement philosophique (les chefs-d'œuvre du conte philosophique datent des années 1745- 1760), où s'amorce l'éclatement du discours romanesque qui oscillera désormais entre la tentation de l'expressionnisme pathétique (Marmontel), la mystification glacée des récits libertins

(Laclous, Louvet), les sommes informes, déstructurées d'un Restif ou d'un Sade. Avec *Candide* (1759) et *La Nouvelle Héloïse* (1761), le roman des Lumières avait atteint son apogée : *Candide* pousse à l'extrême la tension entre l'illusion narrative et le symbolisme idéologique ; le roman somme de Rousseau, rhapsodie de la durée, roman de la profondeur et de la totalité, entend instaurer, contre les philosophies, une fiction antifictive, un romanesque du vrai. La révolution richardsonienne, c'est un nouveau rapport entre le roman et ses lecteurs, de nouvelles relations du texte avec le réel.

On peut supposer que la lecture, pendant l'été 1765, du Livre 8 de *Tristram Shandy* de Sterne a fourni à Diderot le prétexte de ce qui deviendra le récit des amours de Jacques. L'épisode de la blessure, la scène du massage sont, de l'aveu même du plagiaire (Diderot) (p313), empruntés aux chapitres 19, 20 et 22 de ce

Livre 8 où le caporal Trim relate à son maître Toby à peu près la même histoire, à ceci près que sa réécriture dans Jacques aboutit à une double disjonction : la belle Béguine de Trim se dédouble entre la paysanne et Denis : l'histoire, écartelée, ouvre (la blessure) et ferme (le massage) les amours de Jacques.

3. Dialogue des textes et dialogisme

«*Tout a été écrit à la fois*». Cette formule de Jacques peut fort bien s'appliquer à ce récit rhapsodique qui réinvente le roman en même temps qu'il mime la simultanéité et la mobilité infinies de l'univers. Texte dialogique, *Jacques le Fataliste et son maître* valorise la coexistence et la réversibilité des contraires, juxtaposant le pour et le contre, sans exclusion ni dépassement : fatalité et liberté, mal et bien, ignorance et connaissance, roman et anti-roman, domination et servitude, bonté et méchanceté. Ambivalence généralisée que caricature le vain débat entre Jacques et son maître : «*Et ils avaient tous deux raison* » (p55). En fait, l'ambiguïté n'est pas la clef du texte : elle en est le produit ; elle résulte des conflits qui alimentent le fonctionnement de la fiction. D'abord l'écriture romanesque, jeu arbitraire sur le possible, s'avère incompatible avec le déterminisme matérialiste et athée : loin de répondre aux questions du philosophe, le récit fait de ces questions des formes- sens et des thèmes narratifs.

Ces voix sont scindées, dédoublées, fragmentées, comme dans *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, et sont carrément multiple comme dans *Don Quichotte* de Cervantès ; elles produisent rarement un discours unifié.

Ces voix refusent d'admettre une seule vision et une seule autorité et elles la subvertissent en renversant toute notion de contrôle, de domination et de vérité, quand la note d'un éditeur fictif contredit les commentaires d'un narrateur écrivain ou bien qu'une voix narrative en contredit carrément une autre, c'est la question de la légitimation du savoir, et par extension, de la légitimation du discours qui est explicitement posée. En d'autres termes, la multiplication de points de vue sur l'histoire ou sur les valeurs mises en place par le texte amène à remettre en question la véracité même du récit et rend difficile toute interprétation totalisante de celui-ci.

Dans les dernières pages de la première partie de *Don Quichotte* nous assistons à une distanciation dans la narration : le narrateur explique par le biais d'une avalanche de justifications interminables et absurdes, la découverte du manuscrit contenant les exploits et l'histoire de cette figure mythique que représente Don Quichotte. Le parchemin a été détérré comme un trésor difficile à trouver. Cette canonisation par le narrataire crée le simulacre. On constate que les fréquents appels au narrataire, participent à produire un refus de

linéarité et de vraisemblance. Une interprétation unique et globale de l'œuvre s'avère impossible, tout crédit accordé jusque-là au texte s'annule. La mise en scène du lecteur fictif par le narrateur, sous l'ombre duquel se profile la figure du lecteur réel, intensifie la remise en question de l'autorité de narrateur puisque l'adhésion de narrataire au discours de ce dernier n'est nullement assurée.

« L'AUTEUR de cette histoire, malgré toute sa curiosité et le zèle qu'il a déployé pour retrouver celle des exploits de don Quichotte lors de sa troisième sortie, n'en a pu découvrir aucune trace ; tout au moins en documents authentiques. On sait seulement, d'après les traditions orales de la Manche, que, quand il quitta sa maison pour la troisième fois, don Quichotte alla à Saragosse, où il assista à de fameuses joutes qui eurent lieu dans cette ville, choses dignes de sa valeur et de son génie. Mais de ses autres aventures et de sa fin, il n'aurait jamais rien pu savoir, si la chance ne l'avait fait tomber sur un vieux médecin possesseur d'une caisse de plomb, qu'il prétendait avoir déterré dans les fondations d'un ancien ermitage qu'on restaurait. Dans cette caisse, il avait trouvé un parchemin écrit en caractères gothiques, mais en vers castillans, qui contenaient plusieurs de ses hauts faits. On y parlait aussi de la beauté de Dulcinée du Toboso, de l'aspect de Rossinante, de la fidélité de Sancho, et de la sépulture de don Quichotte lui-même. Sans compter différentes épitaphes, et des éloges de sa vie et de ses mœurs. L'auteur, digne de foi, de cette histoire inédite et inouïe, rapporte ici ceux de ces vers qu'on a pu lire et déchiffrer. Pour prix de travail immense que lui ont coûté ses recherches et ses investigations dans toutes les archives de la Manche, il ne demande aux lecteurs que d'accorder à son récit la même créance que les personnes les plus sérieuses manifestent à l'égard des romans de chevalerie, si en vogue aujourd'hui ; s'il obtint, il s'estimera bien payé, et content, ce qu'il encouragera à rechercher d'autres aventures, sinon aussi véritables, tout au moins d'une fantaisie et d'un agrément égaux. »(Don Quichotte TI Ch.LII. P494.)

Dans *Jacques le Fataliste et son maître*, aux problèmes de la narration s'entremêlent une mise en cause, sinon du langage, du moins de la communication. On peut le vérifier en étudiant le statut du narrateur dans les grands récits enchâssés : nulle part la narration n'est innocente, ne va de soi. Par exemple, même si des Arcis est motivé comme narrateur par son admiration pour Hudson, libertin sublime, l'autonomie de son récit n'est pas entière : l'auteur le conclut et surtout l'introduit par la tirade sur les contes d'amour. Plus personnalisé, le récit de l'hôtesse nous confronte avec une narratrice déconcertante, clivée entre deux fonctions : l'aubergiste du village et la conteuse de bonne compagnie, « élevée à Saint-Cyr où j'ai peu lu l'Évangile et beaucoup de romans » (P150). Mais cette dualité de la narratrice est d'abord motivée par les exigences d'un langage narratif complexe où comme dans l'antiroman classique s'entrecroisent plusieurs types d'écriture. Après un prologue bouffon, la première partie, où l'hôtesse est sollicitée par la vie de l'auberge accuse le contraste entre la prose de la vie quotidienne et la syntaxe alambiquée du récit romanesque. Puis la narratrice, qui croit à son récit et le cautionne, se lance dans une narration raffinée qui réactive, au profit d'une histoire

diabolique, tous les procédés d'écriture du roman mondain (Duclos, Crébillon) : conditionnel, style indirect, jeu sur les personnes, phrases complexes à subordination et à antithèses.

« De ce fait, le récit postmoderne, par l'ensemble des procédés qu'il utilise _intertextualité, mise en abyme, multiplicité des voix narratives, appels au narrataire, refus de la clôture du texte, autoreprésentation, parodie_ se caractérise par la fragmentation, la pluralité et l'hétérogénéité. Ces procédés sont employés dans un esprit à la fois de jeu et de contestation »⁸.

L'incertitude sur le sens de l'œuvre est accentuée par l'impossibilité de le rattacher à une région déterminée du domaine romanesque. En même temps qu'il les pastiche, Jacques disqualifie tous les types de récits : Roman d'aventures, roman sentimental ou libertin, conte philosophique.

« Ils permettent au récit de montrer son fonctionnement, de briser l'illusion référentielle et de créer une distance _ distance qui s'instaure entre le texte et ce qu'il représente, entre le texte et la réalité, entre le texte et le lecteur. En subvertissant de l'intérieur ce qu'elle conteste, la fiction postmoderne sort de la logique de l'opposition pure et simple _ logique qui sous-tend la notion de Progrès_ pour se placer dans une logique de remise en question : elle instaure le doute sur, dans et par le texte ».

Roman-jeu, *Jacques le Fataliste et son maître* est d'abord un jeu avec le roman, un paradoxe narratif sur le roman et les limites de l'écriture romanesque. L'auteur transgresse une règle pour en démontrer l'arbitraire, exhibe un procédé pour en révéler l'artifice. Récit réfléchi, récit réflexif, Jacques nous enseigne à lire, à nous défier du roman comme pratique consacrée à l'illusion.

Pour rappel et comme le souligne Robert Major¹⁰ : « Le postmodernisme est une nouvelle poétique dont le fondement idéologique est la volonté de faire éclater les discours dominants et l'ordre des certitudes. Ainsi le roman postmoderne se caractérise par un certain nombre d'éléments précis : le roman postmoderne présente deux champs thématiques privilégiés : d'une part un discours inlassable sur l'écriture, la lecture, le travail critique, l'art et, d'autre part, une prédominance de tout ce qui peut indiquer la rupture, la pluralité, la fragmentation, l'ouverture indéfinie du sens. Le lecteur est ainsi devant un roman qui exhibe toujours son propre fonctionnement par l'autoreprésentation, l'auto réflexivité, la mise en abyme »

La récupération du thème du voyage et de l'errance de Don Quichotte dans *Jacques le Fataliste et son maître* participe de la dimension intertextuelle. Il y a dans *Jacques le fataliste et son maître* tant un jeu avec le livre de Cervantès. Les

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ MAJOR, Robert, *Le roman québécois sous le regard de Pautre* ». Article dans *Voix et Images*, vol, 16, n3, 1991. P526-532. <http://id.erudit.org/iderudit200927ar>.

points communs entre ces deux romans, c'est la collaboration du lecteur, et font de lui un personnage à part entière, jouissant d'une relation ambiguë et tendue avec l'auteur. Le mélange d'humour et d'ironie traduit dans le texte de Diderot, le sentiment de supériorité qu' éprouve le narrateur vis-à-vis du lecteur. Diderot, refuse de donner un sens à son histoire qui apparaît comme texte éclaté, hétérogène, composé d'éléments disparates.

Conclusion

Cette étude avait donc pour objectif de rapprocher deux textes dans une optique comparatiste basée sur une analyse de la postmodernité. Nous allons nous interroger sur la possibilité que *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot soient considérés comme postmodernes.

Par cette étude, ce n'est pas le postmodernisme qui se trouve ainsi à illustrer de manière avantageuse dans les récits *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, ce sont plutôt ces fictions qui peuvent nous dire quelque chose de précis sur le postmodernisme. Les textes de Cervantès et de Diderot, sont deux romans que nous pouvons qualifier de « postmodernes » en ce sens qu'ils dépassent à la fois le réalisme traditionnel et la modernité récente. Ni roman, ni antiroman, ces livres fragmentaires et totaux posent non seulement la question du récit et de ses ruptures, mais celle du livre dans le livre, de son avenir et de ses marges. On constate que ce sont justement des textes comme *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, qui montrent à quel point les conventions d'un genre peuvent être dépassées.

Références bibliographiques

- Bastard, Ingrid , *Le Soupçon et le doute : de la postmodernité du fantastique*, Mémoire, Université laval, 2000, 93 feuillets
- Compagnon (Antoine), *Les cinq paradoxes de la modernité*. Ed du Seuil. 1990.
- Holland, N. *Postmodern Psychoanalysis*, in I Hassan and S Hassan (eds) *Innovation/Renovation New Perspectives on the Humanities*, pp 291-309. Madison. University of Wisconsin Press, 1983.
- Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard . Préface de Jean Starobinski. Ed Tel Gallimard.
- Kundera (Milan), *l'art du roman*. Éd. Gallimard. Paris 1986.

Lyotard (Jean-François), *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Ed. Minuit, Paris 1979.

Major (Robert) , *Le roman québécois sous le regard de Pautre*. Article publié in Voix et Images, vol, 16, n3. 1991 : <http://id.erudit.org/iderudit/200927ar>.

Sterne (Laurence), *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Ruault, 1776

Trousseau (Raymond), *Diderot*. Éd. Gallimard . Paris 2007.