



Faculté des Lettres, Langues et des Arts
Ecole Doctorale Algéro-Française de Français- Pôle Ouest
Département des Langues Latines- Section de français

Thèse de doctorat

Discipline : Sciences des textes littéraires

**Postmodernisme et structure théâtrale dans
Don Quichotte de Cervantès & *Jacques le Fataliste
et son maître* de Diderot**

LINEDA **BAMBRIK** épouse **BENSEBIA**

Co-directeurs de thèse :

Mme. *Fewzia* **SARI**, Professeur, Université d'Oran (Co-directeur algérien)
M. *Bruno* **GELAS**, Professeur, Université Lumières Lyon II (co-directeur français)

Jury composé de:

M. Belkacem **MEBARKI**, Maître de conférences, Université d'Oran (Président du jury)
M. El Hadj **MILIANI**, Professeur, Université de Mostaganem (Examinateur)
Mme. Nadia **OUHIBI**, Maître de conférences, Université d'Oran (Examinateur)
M. Philippe **GOUDET**, Maître de conférences, Université LyonII (Examinateur)

JE DEDIE CETTE THESE DE DOCTORAT

***A TOUTE MA FAMILLE EN PARTICULIER, A MON
PAPA BAMBRIK CHAIB, A MA MAMAN ET A MON
TRES CHER MARI ABDELHAK.***

MERCI POUR VOTRE AIDE ET VOTRE SOUTIEN.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous mes professeurs, plus particulièrement :

MES CO-DIRECTEURS

Madame le Professeur Sari Mostefa Kara Fewzia :

Je vous exprime toute ma gratitude pour avoir suivi pas à pas l'élaboration de ce travail, pour votre aide et vos encouragements si précieux.

Monsieur le Professeur Bruno Gelas :

Je tiens à vous remercier pour avoir accepté spontanément de diriger cette thèse de doctorat. J'ai pu apprécier votre disponibilité, les précieux conseils prodigués et votre souci de la précision.

LES MEMBRES DU JURY

Madame Ouhibi Nadia Bahia, Monsieur le Professeur Hadj Miliani, Monsieur Mebarki Belkacem et Monsieur Philippe Goudet :

Je vous adresse mes vifs remerciements pour l'intérêt porté à ce travail, pour avoir accepté l'examen de cette thèse de doctorat ainsi que pour vos orientations et votre extrême amabilité.

Veillez croire, mesdames et messieurs les professeurs, à ma gratitude, à mon estime pour l'étendu de vos connaissances et à mon éternelle reconnaissance.

PROBLEMATIQUE

L'objet du présent travail qui s'inscrit dans le cadre du comparatisme est de confronter deux textes appartenant d'une part à deux époques et cultures différentes, d'autre part à une littérature dite universelle à savoir Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître de Diderot.

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 de développement littéraire.

En effet, le Siècle d'Or espagnol correspond à la période de rayonnement culturel de l'Espagne, période de grande vitalité littéraire. Don Quichotte est l'un des premiers romans publiés en Europe. Ce roman, tout comme le monde dans lequel vit son auteur, est à la frontière du Moyen Age et de l'époque moderne. Il est à la fois un roman médiéval, un roman de chevalerie et un roman de l'époque moderne alors naissante. Don Quichotte de Cervantès est un jalon important de l'histoire littéraire. Longtemps considéré comme roman faisant partie de la littérature baroque qui a marquée le XVII^e siècle, Don Quichotte de Cervantès est un texte admis par la critique aujourd'hui comme porteur d'une essence moderne mais dont la généricité échappe à toute classification. Ce texte, qui constitue le premier corpus de notre étude paraît comme une pure fiction explorant toutes possibilités romanesques, et semble être une écriture, considérée souvent comme moderne de par ses structures et sa capacité à plonger le lecteur dans le vague de la fiction : une écriture d'errance, une fiction éclatée chargée d'une autoréflexivité généralisée.

Par ailleurs, le siècle de Diderot est une période de mouvement aboutissant à une crise violente qui anéantit un système politique et social séculaire et instaure un ordre nouveau ; même la littérature est généralement militante, elle est d'ailleurs étroitement liée aux revendications qui aboutissent à la Révolution et même à la révolution littéraire. Ce siècle a eu la passion des idées. Le XVIII^e siècle des Lumières prétend rénover le roman, le théâtre et la critique. La littérature de ce siècle est marquée par un

renouvellement au niveau de ses structures narratives, de ses contenus, le roman philosophique connaît un essor particulier, il devient le moyen favori d'expression des idées et des visions philosophiques. L'influence anglaise est prépondérante dans les romans, on traduit et on imite Shakespeare, Pope et Richardson, on se met à l'école d'ironistes comme Swift et Sterne que Diderot appelait le Rabelais des Anglais. Le roman au XVIII^e siècle jette les premiers jalons d'un genre nouveau, ce qu'on appelle aujourd'hui le roman moderne.

Franchissant les frontières géographiques l'œuvre du fondateur de l'Encyclopédie devient universel. La plupart des ouvrages de Diderot que nous admirons aujourd'hui sont posthumes : plusieurs d'entre eux, dont le Neveu de Rameau, furent, en fait, publiés en allemand avant de l'être en français. Ce n'est qu'en 1947 qu'un professeur américain a finalement réussi à découvrir la plus importante mine de manuscrits et de documents de Diderot que l'on connaisse. Chose exceptionnelle pour un grand écrivain français, les premiers lecteurs à reconnaître son génie furent des étrangers : Goethe, Schiller, Hegel, Marx, les premiers ouvrages d'ensemble consacrés à son œuvre virent le jour en Allemagne et en Angleterre signe de l'universalité et de l'ambiguïté de son génie.

Le roman de Diderot qui constitue le second corpus de cette thèse Jacques le Fataliste et son maître est un texte représentatif de son siècle et de l'universalité de son auteur : un texte sensible qui reflète une société en mouvement sur un plan culturel et surtout sur le plan de la création littéraire, cependant la problématique de ce roman réside dans sa généricité. Entre le conte philosophique, la nouvelle et le roman réaliste, Diderot se fraie un chemin bien à lui. En effet, Diderot se moque des romans d'aventure ; il affecte d'arrêter l'action au moment pathétique, de montrer que les choses auraient tourné autrement dans une histoire inventée à plaisir. En fait, ces constantes interventions du meneur de jeu nous rappellent sans cesse qu'il s'agit d'une fiction, et l'illusion qui fait le charme d'un vrai roman ne peut pas naître. Dans Jacques le Fataliste et son maître, seuls les héros des récits secondaires sont de vrais héros de romans. On sent trop la présence ironique de Diderot qui dialogue avec lui-même jouant tous les rôles à la fois en se défendant d'écrire un roman.

La question qui se pose à nous après la lecture de ces deux textes, 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 texte de Cervantès et de Diderot est l'esprit de la 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.

Le choix du corpus est liée à l'incertitude générique, à un désir de rapprocher deux textes éloignés dans le temps mais qui se rattachent par un certain nombre de thèmes : *les histoires d'amour, la destinée, le fatalisme, la liberté*, mais aussi par les multiples allusions à des œuvres antérieures, à toute une tradition littéraire.

- Le caractère informatif *de l'incipit* : tout en remettant en question les ouvertures romanesques traditionnelles, Le début de Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître répond, au moins partiellement, aux exigences d'un chapitre d'exposition : nous sont présentés les personnages (Don Quichotte), (Jacques et son maître), (un élément d'intrigue (la folie de Don Quichotte), (les amours de Jacques et un des thèmes du livre : le déterminisme)).
- La virtuosité du récit : les deux textes font alterner, par des jeux d'imbrications, deux dialogues, deux narrateurs, deux intrigues (le narrateur et le traducteur arabe de l'histoire de Don Quichotte) (le voyage, les amours de Jacques). Ils mêlent le hasard romanesque à la théorie déterministe, la liberté d'invention du narrateur à la fatalité invoquée par Jacques.
- Le comique du récit : ce comique tient à la désinvolture plaisante du narrateur ainsi qu'à la forme et au contenu des propos de Don Quichotte et de Jacques (suite des idées apparemment décousue, idée fixe traduite de façon toujours très imagée et concrète).
- Le caractère moderne de la narration : mise en péril de l'illusion romanesque, dénudation des procédés du romancier.

Notre problématique est liée donc à une réflexion sur l'incertitude générique des deux textes, 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.

Cette étude a donc pour objectif de rapprocher deux textes dans une optique comparatiste basée sur une analyse de la postmodernité et de la structure théâtrale qui nous semble un élément déterminant dans la mouvance postmoderne. Nous allons nous interroger sur la possibilité que Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître de Diderot soient à lire sous la bannière de la postmodernité.

Les deux textes en tant que phénomènes complexes, ne se laissent pas aisément classer 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.

À partir de ce rapprochement 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 deux notions théâtralité et postmodernité non moins problématique l'une que l'autre 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.

Pour aboutir aux buts assignés à cette recherche, nous avons opté pour un cadre méthodologique axé sur une analyse générique. Cette étude est structurée en trois parties, pour soutenir notre hypothèse concernant la lecture postmoderne de Don Quichotte et de Jacques le Fataliste et son maître nous proposons d'examiner la réflexion sur la généricité et les codes narratifs et la théâtralité. Notre étude suit un cadre méthodologique répondant à une démarche descriptive et analytique.

Première partie : le désarroi du lecteur : le vertige de la diversité

Deuxième partie : la théâtralité et le discours de la mise en scène

Troisième partie : *vers une lecture de l'esthétique postmoderne*

L'enjeu de la première partie est de voir comment les deux textes contraignent à une lecture distanciée (mise à distance). elle est structurée en trois chapitres:

Dans le premier chapitre, nous allons procéder d'une part, à la présentation de notre corpus, à partir d'une étude séparée des deux textes, en vue de dégager quelques points et aspects convergents et divergents, d'autre part nous allons essayer d'aborder la problématique du genre, en rapprochant les deux textes, pour envisager une perspective commune.

Nous allons remarquer que les deux textes Jacques le Fataliste et son maître de Diderot et Don Quichotte de Cervantès, sont des textes hybrides dont l'incertitude générique constitue un des points communs.

Dans le deuxième chapitre, nous allons essayer de mettre la lumière sur la déceptivité de l'intrigue, qui donnera d'abord lieu à une présentation d'ensemble de l'organisation des deux œuvres, ensuite, à l'enchâssement et la déceptivité de l'intrigue « principale ».

Enfin, le troisième chapitre concerne le jeu sur les codes narratifs ; à cet effet, nous allons opter pour une étude axée sur tout ce qui concerne le dispositif narratif.

Dans La deuxième partie de notre travail, l'objectif est de constater que les deux textes contraignent à une lecture autoréflexive, mise en parallèle entre la création et la critique et mise de l'énonciation.

Le premier chapitre a pour objectif d'étudier la partie théâtrale au sein de l'énoncé, et ce par le biais des références insistantes au théâtre, à la scène et au narrateur-lecteur-spectateur. Nous allons essayer de faire une analyse axée sur la structure théâtrale dans les deux textes ; décrypter le visuel sous l'écriture, extraire le théâtral de l'épaisseur littéraire

Le deuxième chapitre est une analyse axée sur la mise en scène de l'énonciation, par le biais d'une réflexivité généralisée, retour du genre sur lui-même, au narrateur sur lui-même, de l'œuvre sur la littérature et mise en abîme de la fiction.

Dans la troisième partie, 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'il dépasse 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.

PRESENTATION DU CORPUS

I- MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA : (Alcala de Hénarès 1547 – Madrid 1616)

La production de Cervantès se caractérise par une grande variété, c'est d'abord un poète qui bien que considéré comme de second ordre, a écrit quelques sonnets réussis, des romances. Cervantès excelle surtout dans les intermèdes courtes pièces où il fait éclater toute son humeur, tout en maintenant la richesse de son expression et son art du dialogue.

a- Don Quichotte de la Manche

Don Quichotte est l'œuvre qui a assuré à Cervantès l'essentiel de sa gloire. Le roman se présente en deux tomes, deux parties publiées à 10 ans d'intervalle en 1605 et 1615.

b- Résumé

C'est l'histoire d'un vieux gentilhomme Alonso Quijano originaire d'un village de la Manche, en Espagne, qui part sauver le monde. Naïf, bercé par les illusions qu'il a lues dans des romans de chevaleries, il réinvente le monde et sa propre vie et se fait lui-même baptisé Don Quichotte, un nom sensé être plus chevaleresque et plus noble et vit reclus dans ses rêves.

Entre sa nièce et sa gouvernante, intoxiqué par ses lectures, il décide de devenir chevalier errant et fait d'une paysanne la dame de ses pensées, Dulcinée de Toboso. Accompagné de Sancho Pança, son fidèle écuyer, il lutte contre des troupeaux de moutons qu'il prend pour une armée ennemie, se bat contre des moulins en les

prenant pour des géants, Don Quichotte transforme tout en chevalerie. Pris pour fou, il est raillé par tous, mais il continuera jusqu'au bout sa recherche de la perfection.

c- La narration

Cervantès introduit des ruptures dans la trame narrative en présentant l'œuvre comme une traduction fictive de l'arabe d'un historien nommé Sidi Hamet Ben Engeli . Cervantès affirme ne pas être un auteur mais seulement un passeur qui reproduit quelque chose qui a été traduit et la prétendue traduction ne serait elle-même que le récit d'une tierce personne : nous avons donc une juxtaposition de plusieurs strates narrative, le récit commence simplement, puis on introduit brusquement cet imaginaire historien arabe :

*« Mais il est bien dommage que l'auteur de cette histoire
interroge ici la suite du combat . Il s'en excuse sur ce qu'il
n'a rien appris davantage de hauts faits de Don Quichotte.
Il est vrai que le second auteur de cet ouvrage ... »P.67*

*« On pourrait objecter contre l'exactitude de celle-ci que
l'auteur est arabe. »P.71*

Le roman est en fait un dialogue entre deux personnages : le maître Don Quichotte et son écuyer Sancho Pança, qui chevauchent côte à côte et évoluent de manière différente au fil des évènements, ils s'influencent mutuellement.

II- DENIS DIDEROT : (Langres 1713- Paris 1789)

C'est l'écrivain le plus représentatif du siècle des Lumières. Il a touché à de nombreux genres (roman, théâtre, essais philosophiques, critique d'art...). Il a été en contact avec tous les auteurs scientifiques et philosophiques de son temps, à qui il demandait des articles pour l'Encyclopédie (1745) devenu directeur de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.

Il est connu pour son matérialisme proche de l'athéisme. Pour lui, il y a continuité entre les différents règnes de la nature (minéral, végétal, animal, humain). Il évoque même, le premier, l'hypothèse d'une évolution des espèces.

a- Jacques le fataliste et son maître

Jacques le fataliste et son maître a été publié en quinze livraisons s'échelonnant de mois en mois entre novembre 1778 et Juin 1780.

L'origine probable de Jacques le fataliste, son idée ou son germe, est la lecture qu'a pu faire Diderot, à partir de 1765 du livre VIII de Tristram Shandy de Laurence Sterne.

b- Résumé

C'est l'histoire de Jacques et de son maître qui voyagent côte à côte sans objectif ni destination précise. Tout au long de leur errance, leurs discussions tournent autour des amours de Jacques, ce dernier n'arrive jamais à aller jusqu'au bout de son histoire, car toujours interrompu d'une part par son maître, d'autre part par le narrateur qui introduit à chaque fois des récits secondaires.

Ce parcours est animé par des discussions souvent métaphysiques, le maître se sent libre et croit à la liberté, Jacques qui suit les leçons de son capitaine, lequel avait lu Spinoza pense que la liberté est une illusion, et que tout ce qui nous arrive était marqué sur le grand rouleau. Il y a également invocation d'un certain nombre de questions philosophiques : le bien et le mal, la sagesse et la folie, la douleur, la vie et la vertu.

c- La narration

Diderot ne construit pas son récit sur l'unité d'action, principe considéré automatiquement comme inhérent à la notion même du roman, le texte est comparable à un grand jeu avec des personnages inventés, c'est la liberté illimitée d'invention formelle.

Le texte est fondé sur un double dialogue entre les personnages d'un côté, le lecteur et le narrateur de l'autre, il est donc question de deux couples de narration. La structure du roman est faite d'un entrecroisement entre les propos du narrateur et le dialogue des deux personnages : une vraie polyphonie marque ainsi le ton du texte.

Le texte est fait de ruptures, de provocations et du rebond où le lecteur est constamment sollicité et mis au premier plan comme acteur dans l'histoire.

Le texte fait alterner par des jeux d'imbrications, deux dialogues, deux intrigues : le voyage et les amours de Jacques.

Le narrateur titille l'impatience du lecteur et en même temps, brise l'illusion romanesque en rappelant que le lecteur est en train de lire un roman, en montrant que l'histoire racontée ne correspond à aucune réalité puisque le romancier peut maintenant inventer n'importe quoi, et allonger son récit comme il l'entend.

« *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 on va ? .* » P.44

Le début du roman est marqué par la volonté du narrateur de rester supérieur à son lecteur. De ce fait, il refuse de lui livrer les informations nécessaires pour la compréhension de l'histoire. Une scène sans décor est ainsi présentée.

Il s'agit d'un commencement qui ne correspond pas au type de début romanesque, c'est-à-dire renseignement sur le cadre, les personnages, l'époque et l'intrigue. Le roman ne songe pas à assurer son ancrage dans le réel : pas de nom, pas de lieu, pas de destination, pas de point de départ et pas d'itinéraire.

En fait, au fil des événements et de l'errance, nous constatons que l'échange entre les deux personnages est très révélateur, il semble que véritablement les informations qui manquent sur les deux personnages ne sont pas importantes, n'ont aucun intérêt quant à la progression du récit, on s'en passe volontiers, car on se focalise beaucoup plus sur les dialogues que sur le décor ou le cadre spatio-temporelle.

PREMIERE PARTIE

Le désarroi du lecteur : Le vertige de la diversité

L'enjeu de cette première partie est de voir comment les deux textes contraignent à une lecture distanciée (mise à distance). La présente partie est structurée en trois chapitres:

Dans le premier chapitre, nous allons procéder d'une part, à la présentation de notre corpus, à partir d'une étude séparée des deux textes, en vue de dégager quelques points et aspects convergents et divergents d'autre part, nous allons essayer d'aborder la problématique du genre, en rapprochant les deux textes, pour envisager une perspective commune. Nous allons remarquer que les deux textes Jacques le Fataliste et son maître de Diderot et Don Quichotte de Cervantès, sont des textes hybrides dont l'incertitude générique constitue un des points communs.

Dans le deuxième chapitre, nous allons essayer de mettre la lumière sur la déceptivité de l'intrigue, qui donnera d'abord lieu à une présentation d'ensemble de l'organisation des deux œuvres, ensuite, à l'enchâssement et la déceptivité de l'intrigue « principale ».

Enfin, le troisième chapitre concerne le jeu sur les codes narratifs. À cet effet, nous allons opter pour une étude axée sur tout ce qui concerne le dispositif narratif.

CHAPITRE I

I- VERS UNE THEORIE DES GENRES

Les genres littéraires sont des produits artistiques dont l'origine historique et des plus obscures.

Selon Gérard Genette¹, l'évolution de la littérature et de la conscience littéraire a eu pour conséquence d'attirer notre attention sur l'aspect singulier et problématique de l'acte narratif. Ainsi, les procédés classificatoires traditionnels de l'acte narratif, n'obéissent plus aux mêmes critères actuels. De ce fait, des reconsidérations génériques permettent de mieux appréhender un texte littéraire, en prenant en compte l'existence de divers facteurs jusque-là inexploités, entre autres, la place du lecteur dans le processus interprétatif de l'acte narratif.

La remise en question des frontières entre les genres, trouve son origine dans l'effondrement, au cours du XVIII^e siècle, du formalisme classique d'inspiration aristotélicienne au profit d'un thématisme qui rendait inutiles les traits formels pour la définition des genres. Le système des genres, fondé sur une stricte séparation des matériaux, des tons et des formes, n'avait plus guère de sens. Le fait littéraire et la question du système des genres font l'objet depuis Platon de recherches et de théories très variées. Comme le cas pour cette présente étude, qui réunit dans cette partie des acceptions de la notion de genre sous divers aspects : typologique, historique et dynamique.

¹GENETTE, Gérard. Figures II. Paris : Éditions du Seuil, 1969. P.49.

Afin de mieux comprendre la problématique développée dans ce chapitre, il est nécessaire de retracer la théorie du genre littéraire et ce, depuis Platon. Nous allons nous référer pour aborder ce point, aux travaux de Antoine Compagnon² :

« Chez Aristote, à la différence de Platon, le terme désignant « l'art poétique », est celui de mimésis, traditionnellement par imitation, plus récemment par représentation, par R. Dupont-Roc et J. Lallot, ou par fiction, par Kate Hamburger, Gérard Genette et Jean Schaeffer.

Dans la mimésis Aristote introduit trois sortes de distinctions. Ces critères permettent de distinguer des espèces de l'art poétique :

- Les moyens de la représentation
- Les objets de la représentation : les personnages en actions sont soit nobles soit bas, ou encore soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblable.
- Les modes de la représentation : *on peut représenter l'objet des personnages en action, soit comme narrateur, soit en faisant agir les personnages qui sont alors les auteurs de la représentation.*

Aristote semble reprendre ici la typologie proposée par Platon dans La République : le poète peut représenter comme narrateur (c'est le récit simple platonicien, diègèsis), soit parler comme s'il était un autre (c'est la mimésis platonicienne). Mais, à la différence de Platon, Aristote classe ces deux possibilités sous mimésis : elles sont toutes deux des représentations. Le partage s'est donc déplacé, et l'accent n'est plus le même. Chez Platon, la narration recouvre le tout (le récit, diègèsis), que le narrateur parle en son nom ou délègue les dialogues. Chez Aristote, l'instance unifiante est la représentation, la mise en acte du texte, l'action dramatique ».

² Fabula, la recherche en littérature (cours) . La notion de genre :4. Poétique des genres : Aristote. Cours de A. Compagnon. <http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php>.

Le système aristotélicien des genres littéraires est présenté sous forme de tableau par G. Genette³ :

Objet / Mode	Dramatique	Narratif
SUPERIEUR	TRAGEDIE	EPOPEE
INFERIEUR	COMEDIE	Parodie (narration comique)

Genette constate que : « Chez Platon, et encore chez Aristote, la division fondamentale avait un statut bien déterminé, puisqu'elle portait explicitement sur le *mode d'énonciation* des textes. Dans la mesure où ils étaient pris en considération, les genres proprement dits venaient se répartir entre les modes en tant qu'ils relevaient de telle attitude d'énonciation : le dithyrambe, de la narration pure ; l'épopée, de la narration mixte ; la tragédie et la comédie, de l'imitation dramatique. Mais cette relation d'inclusion n'empêchait pas le critère générique et le critère modal d'être absolument hétérogènes et de statut radicalement différent : chaque genre se définissait essentiellement par une spécification de contenu, que rien ne prescrivait dans la définition du mode dont- il relevait »

Selon Jean-Marie Schaeffer⁴, toute théorie générique, apparemment, embraye sur une question définitoire, ayant à peu près la forme suivante : Qu'est ce qu'un genre ?

Cette question a donné lieu aux réponses les plus diverses : le genre serait soit une norme, soit une essence idéale, soit une matrice de compétence, soit un simple terme de classification.

³GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie et al, Théorie des genres. Paris : Éditions du Seuil, 1986. P100- 140.

⁴ Ibid., p179.

Le genre appartient au champ des catégories de la lecture. Il structure un certain type de lecture, alors que la généricité est un facteur productif de la constitution de la textualité.

Dans la mesure où le genre est une catégorie de la lecture, il contient bien entendu une composante perspective, il est donc bien une norme, mais une norme de lecture.

Toutes les ressemblances textuelles ne sont pas bien entendu pertinentes du point de vue générique, sinon la généricité s'identifierait à la totalité des études littéraires, si on définit celles-ci comme l'étude des caractères généraux des textes littéraires. Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, le problème se pose donc au niveau des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique.

Ainsi, l'activité de transformation générique exercée par *Don Quichotte* par rapport aux romans de chevalerie, ne porte pas sur le modèle complet mais plutôt sur des traits isolés choisis à des niveaux différents : le roman de Cervantès n'est ni un pastiche ni un roman de chevalerie pris négativement, mais « tout autre chose », qui se constitue entre autres à travers une transformation générique.

Selon Maria Cichocka⁵ : « Le régime de la transformation générique est évidemment *le meilleur terrain d'étude pour la généricité. Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes ne seraient jamais génériques.*

L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême. Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire, fait surgir en filigrane. Cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit ».

⁵ Maria Cichocka (Synergies Pologne, n° 1, 2005) : <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint>

Comme le souligne W.D. Stempel⁶: « *Dans la théorie de l'esthétique littéraire, telle qu'elle a été développée par J.Mukarovsky et ses disciples, l'œuvre littéraire n'est pas vue comme une unité, mais se trouve divisée en deux états : c'est d'abord, le « texte-- chose » ou « l'artefact », représentant l'œuvre dans son aspect exclusivement matériel et virtuel, c'est ensuite « l'objet-- esthétique », produit de la « concrétisation » de l'œuvre par le lecteur qui, en conformité avec les normes (ou « codes ») de son époque, a donné à celle-ci un sens. »*

Pour Wolf Dieter Stempel, le genre est une instance qui assure la compréhension du texte du point de vue de sa composition et de son contenu.

Remarquons d'abord que, toute étude d'un problème de genre, implique en principe une réflexion sur quelques questions fondamentales, comme le rapport entre l'universel (ou le général) et l'historique (de la définition duquel dépend le jugement sur toute une série de questions plus spéciales), le statut du genre.

Le texte est supposé déclencher du côté du lecteur une série d'opérations visant à fixer son message, à le rendre plus précis, plus complet, plus vivant enfin.

L'œuvre d'art, même en tant que pure expression de l'individuel, est cependant conditionnée par l'« altérité », c'est-à-dire par la relation avec l'autre comme conscience compréhensive. Même là où, pure création de langage, elle nie ou dépasse toutes les attentes, elle suppose des informations préalables ou une orientation de l'attente, à laquelle se mesurent l'originalité et la nouveauté. Cet horizon de l'attente qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues et par l'état d'esprit spécifique attisé.

⁶ GENETTE, Gérard et al, *Théorie des genres*. Paris : Éditions du Seuil, 1986. p161- 164.

W.D. Stempel⁷ considère que : « Tout *comme il n'existe pas de communication par le langage qui ne peut être ramenée à une norme ou une convention générale, sociale ou conditionnée par une situation* », Jauss⁸, *souligne donc, qu'on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistantes pour orienter la compréhension du lecteur* ».

Même l'œuvre peut également se laisser saisir sous les aspects de divers genres. Ainsi *Don Quichotte* de Cervantès, où se croisent, des formes de la parodie, du traité philosophique et des scènes de comédie. Une telle composition ne dispense d'ailleurs pas la critique de poser la question de la dominante qui gouverne le système du texte.

L'introduction de la notion de dominante, comme le souligne Jauss⁹, qui organise le système d'une œuvre complexe permet de transformer en catégorie méthodiquement productive ce qu'on appelait le « mélange des genres », et qui n'était, dans la théorie classique, que le pendant négatif des « genres purs ».

Lorsqu'un texte se contente de reproduire les éléments typiques d'un genre, d'introduire une autre matière dans des modèles déjà éprouvés, il naît une littérature stéréotypée. La forme d'un genre nouveau peut également sortir des modifications structurelles, qui font qu'un groupe de genre simple déjà existant, s'insère dans un principe d'organisation supérieur.

Comme les traits caractéristiques d'un genre ne suffisent pas par eux-mêmes à fonder la qualité artistique d'un texte littéraire, l'idée que la perfection d'une œuvre est égale à la pureté avec laquelle, elle reproduit le modèle du genre, est un préjugé spécifiquement classique.

⁷ GENETTE, Gérard et al, *Théorie des genres*. Paris : Éditions du Seuil, 1986. P42.

⁸ Op.cit. P42.

⁹ Op.cit. P44.

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.

Une œuvre que l'on arrache au contexte d'un système littéraire pour la transporter dans une autre, reçoit une coloration différente, acquiert d'autres caractéristiques, s'intègre dans un autre genre et, quitte celui d'où elle venait. En d'autres mots, sa fonction est soumise à un déplacement.

Robert Scholes¹⁰ considère que « *le procès d'écriture est générique, en ce sens que tout écrivain conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire. Tout écrivain inscrit son travail dans une tradition donnée.*

L'artiste de génie, pour sa part, enrichit la tradition d'une contribution nouvelle, parce qu'il prend conscience de possibilités qu'elle contenait, mais qui étaient restées jusque-là inaperçues, ou parce qu'il découvre de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures, ou d'adapter une tradition à la situation changeante du monde qui l'entoure ».

À partir de ces indications et le schéma ci-dessous nous allons essayer de voir comment se traduit le mélange des genres dans notre corpus d'étude :



Comme le constate R. Scholes¹¹, grâce à ce schéma, on peut indiquer des mélanges fictionnels plus complexes, tel que celui opéré par Cervantès dans Don Quichotte qui semble regrouper tous les attributs ici mentionnés.

¹⁰ GENETTE, Gérard et al. Op.cit, p.78.

¹¹ GENETTE, Gérard et al. Op.cit., p84.

Avant l'apparition du roman, en tant que type fictionnel, les formes de fiction romantique et satirique étaient toutes deux florissantes. On peut voir en fait dans l'apparition du roman, le résultat d'un courant d'impulsions fictionnelles en provenance, aussi bien de la romance que de la satire. Et qui subirent l'attraction de l'histoire, sous l'effet d'une conscience historique accrue à la fin de la Renaissance, et pendant le siècle des Lumières.

D'autre part, selon L.J. Petro¹², un objet présente toujours une unité de caractéristiques donc à partir de ce moment, on peut lui reconnaître un nombre infini d'identités spécifiques.

La relation d'un texte à son « genre » dépend de l'auteur et du lecteur, généricité autoriale et lectoriale. L'horizon d'attente qui est une expression que nous empruntons à Jauss¹³ s'avère essentielle, car la reconstruction de l'œuvre implique toujours selon Schaeffer¹⁴, d'abord la reconnaissance des conventions discursives générales dont elle relève, ensuite son individualisme sur le fond plus ou moins étendu, plus ou moins contraignant. L'horizon d'attente générique, qui accueille l'œuvre, a le pouvoir de la déplacer et de la réorganiser.

La généricité d'un texte dépend aussi de sa réception. Dans Jacques le Fataliste et son maître, le narrateur donne une précision à son lecteur : « **Je vous supplie, lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie, parce que je la trouve précise et que je m'en servirai souvent** » (p71).

Le roman est en outre, un genre mixte, un organisme vivant. Le roman selon Gérard Genette est celui qui incarne le mieux le jeu intertextuel et donne ainsi à l'hétérogénéité la plus grande place. Alors que, Friedrich Schlegel¹⁵ souligne que :

« Chaque roman est un genre pour soi, chaque roman est un individu pour lui-même, et en cela *que réside l'essence du roman.* »

¹² Op.cit.,p108.

¹³ Op.cit.,p49.

¹⁴ Op.cit., p188.

¹⁵ Op.cit., p182.

Les textes de Diderot et de Cervantès sont au carrefour de plusieurs genres romanesques. Don Quichotte est le héros d'une œuvre ouverte à la multiplicité des lectures, parfois contradictoires.

Bakhtine¹⁶ affirme que le roman résulte d'un mélange de tous les autres genres qui ont existé avant lui.

a- Hybridation générique

La notion de genre littéraire a joué de tout temps un rôle important dans la description des faits littéraires, explique Jean Marie Schaeffer dans le Dictionnaire des genres et notions littéraires.

Pierre Brunel¹⁷ explique que « cette question a été très nettement posée dans l'essai de Jean-Marie Schaeffer « *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* ». Rompant avec une tradition qu'on peut superficiellement qualifier d'aristotélicienne, il est persuadé que la recherche d'une classification des genres correspond à une quête de « *L'introuvable spécificité* » (P10). Il s'est donc plutôt intéressé aux « impasses », auxquelles une telle enquête conduit » :

« Je voudrais bien savoir ce que vous en penseriez ?_ Que je me suis fourré dans une impasse, à la Voltaire, ou vulgairement, dans un cul-de-sac d'où je ne sais comment sortir, et que je me jette dans un conte fait à plaisir pour gagner du temps et chercher quelque moyen de sortir de celui que j'ai commencé.» (Jacques le Fataliste et son maître p135).

« La question des genres est pour Schaeffer « une question piégée ». De fait, les genres sont beaucoup moins cloisonnés que ne le laissent croire des classifications

¹⁶ TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil. 1981.P49.

¹⁷ Copies des Éléments de cours de Pierre Brunel (17 avril 2005) :<<http://www.e-cursus.paris4.sorbonne.fr/texte/CEC/Pbrunel/OUTRES%20A%20VIN.htm>>

scolaires. Si le « système des genres » offre une apparente cohérence, ce n'est, comme l'a souligné Gérard Genette¹⁸ qu'une cohérence approximative.

Le Dictionnaire du Littéraire¹⁹ indique de manière sensée que

« La définition la plus globale considère que les genres
sont des codes sociaux, historiquement évolutifs. »

À l'époque moderne, les genres sont parfois subvertis et il arrive que le roman éclate. Comme le souligne Schaeffer, nombre d'œuvres importantes manifestent une pratique subversive des genres. Mais bien avant le XX^e et le XIX^e siècles, on assiste à ce qu'on pourrait appeler une « pré-- subversion des genres » ainsi que Rabelais-- Cervantès et Sterne, prouvant l'existence d'une telle mise en question qui paradoxalement aboutit à un nouveau type de création. »

b- Les modes de la subversion générique

P. Brunel²⁰ propose ainsi trois modes de la subversion générique :

- 1- Le mélange
- 2- La parodie : *elle est l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial, une transformation de textes à des fins généralement complexes et satiriques.*
- 3- La négation : ce dernier terme est négatif précisément, bien avant que Sartre ne parle d'*antiroman* en 1947 à propos de *Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, le terme, comme le signale Genette, a été utilisé par Charles Sorel, l'auteur de « Francion », l'un des premiers romans français, dans son *Berger extravagant (1627)* : *il raconte les mésaventures d'un jeune bourgeois à qui la lecture des romans pastoraux a tourné la tête, au point qu'il prend leurs fictions pour vérité et décidé de se faire berger de pastoral, se baptisant Lysis, et Charité la servante dont il s'est épris*²¹. *Non seulement c'est, transposé dans le domaine pastoral, l'aventure de Don Quichotte, mais Don Quichotte lui-même*

¹⁸ GENETTE, Gérard et al, *Théorie des genres*. Op.cit.,p143.

¹⁹ Le Dictionnaire du Littéraire. Ed. Presses Universitaires de France, 2002, P249.

²⁰ BRUNEL, Pierre. Op.cit.

a connu cette tentation pastorale et évolue vers une semblable existence, celle de berger Quijotiz, au terme de sa troisième Sorti²².

Il constate que : « Le livre de Cervantès, carrefour et point de départ à la fois, imite et subvertit plusieurs genres, à la limite tous les genres ».

Appréhender un texte littéraire comme un être singulier hors de toute catégorie est impossible. Aucun texte littéraire ne saurait se situer en dehors de toute norme générique. Un message n'existe que dans le cadre des conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique. Un genre se définit par la cohésion d'un faisceau de critères, tant au plan du signifié qu'à celui du signifiant. Le texte littéraire se présente à travers certaines caractéristiques de genre.

L'œuvre la plus incommensurable ne saurait établir sa singularité qu'en se rapportant à l'horizon d'attente dont elle s'écarte, qu'elle rejette, qu'elle subvertit, *l'altérité n'est jamais que relative*. Les genres sont des catégories permettant de réunir, selon certains critères un certain nombre de textes présentant des « airs de familles », selon l'expression de Wittgenstein²³. Toute activité de catégorisation et de classification se fait par l'établissement de traits distinctifs.

²¹ GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris : Éditions du Seuil. 1992. P202.

²² (Chapitre 73, TII, P591).

II- TEXTES AU CARREFOUR DES GENRES

Le texte de Diderot est considéré comme un roman peu conventionnel, qui dérouta ses contemporains, tant il multiplie ruptures aussi bien dans la trame romanesque que sémantique, parodie, digressions, anecdotes, récits enchâssés, retours en arrière. Deux personnages, Jacques et son Maître, voyagent, mais combien de temps et dans quelle région au juste ? Le lecteur est désorienté par un incipit désinvolte qui est peut-être une allégorie de la vie et de la condition humaine, à moins qu'il ne s'agisse, d'entrée de jeu, d'une charge ironique contre le romancier omniscient : « **Comment s'étaient-ils rencontrés ?** » (**Jacques le Fataliste et son maître p43**). La formule narrative est à peu près celle du récit de voyage et du roman picaresque, ou de Don Quichotte . Diderot se souvient des procédés de Sterne, mais aussi de Rabelais, de Voltaire dans « Zadig » ou « Candide »: « **Je me suis fourré dans une impasse, à la Voltaire** » (**Jacques le Fataliste et son maître p135**)..

Deux hommes cheminent, bavardent, font halte dans des auberges, rencontrent des gens, font et entendent des récits. Un agaçant narrateur intervient à tout bout de champ « *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* » (**p45**), interrompt le fil, interpelle le lecteur, le prend à témoin ou fait mine de répondre à ses questions, parfois l'envoie tout simplement promener.

Jacques a entrepris le récit de ses amours, mais on n'en connaîtra jamais la fin, les aventures narrées s'interrompant pour faire place à d'autres récits, comme la fameuse histoire du marquis des Arcis et de Mme de la Pommeraye, ou celle du père Hudson.

Jacques le Fataliste et son maître se présente ainsi comme une parodie des procédés romanesques traditionnels : « **J'aurai pu inventer ceci ou cela, à ma guise** » (**p200**) . Diderot s'accorde le droit d'accommoder les faits à sa convenance, en

²³ GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Op.,cit. P69.

soulignant l'infinité des possibles : « **Si je voulais, qui m'empêcherait d'expédier Jacques où bon me semble et de l'en faire revenir quand cela me chanterait ? Qu'il est facile de faire des contes** ». (p45)

Ce roman, par quel bout le prendre ? Réalisme ? Jacques est au moins un roman où la réalité extérieure est présente. Reste que son sens n'est pas dans une peinture des mœurs ni dans la représentation des conditions sociales, les personnages relevant d'ailleurs, de types littéraires plutôt que de l'individualisation.

Roman expérimental sur les limites et les possibilités du romanesque. La forme est en soi porteuse de sens, la tâche du romancier dans le texte est alors de reproduire la vie dans ce qu'elle a précisément d'inconnaissable et de morcelé .

« **Notre existence se passe en quiproquos** » (J.FP89). Le texte lui-même repose tout entier sur un quiproquo entre l'écrit et l'oralité, entre le « réel » et le fictif, entre le rôle du narrateur et celui du lecteur. Quiproquos qui proviennent de la difficulté d'interpréter les signes dans cet univers d'incertitude. D'où l'importance de l'énigme qui sert d'inscription au château : « **Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez** » (J.F P56).

En 1796²⁴, critiques et lecteurs sont déconcertés par un récit apparemment sans queue ni tête, mais ils s'interrogent aussi sur un titre qui semble annoncer des réflexions sur le déterminisme, la liberté, la providence et autres sujets métaphysiques, alors qu'on se perd dans les « bavardages » de Jacques. Or, le sens de l'œuvre était dans son déroulement même, dans sa démarche heuristique et son essentielle ambiguïté.

²⁴ Première publication de Jacques le Fataliste et son maître à Paris, chez l'éditeur Buisson, en l'an V de la République, la critique apparaît vivement partagée. Deux clans s'opposent sur la question du fatalisme, c'est-à-dire du matérialisme, mais sans cacher pourtant, le plus souvent, une commune réprobation morale. Ainsi, les Annales patriotiques et littéraires du 15 octobre 1796 louent en Jacques le « miroir pur de la sévère vérité ». Le Censeur des journaux du 8 octobre vomit au contraire Jacques comme instrument de la propagande matérialiste du Système de la nature, attribué alors à Diderot. L'Historien du 18 octobre déprécie cet « ouvrage élémentaire pour les écoles communales » pour rendre ensuite Diderot responsable de tous les malheurs de la France.

L'incertitude de la destination finale suppose un trajet à découvrir : « **Ces messieurs vont-ils loin ? _ Nous n'en savons rien** » (J.F P68). Si le récit est initiatique, les étapes du voyage constituent autant d'épreuves. De quelle initiation s'agit-il puisque, dans un univers sans transcendance, l'homme ignore vers quel avenir se dirige ? À moins qu'il ne s'agisse d'une parodie du récit initiatique, puisqu'il n'y a rien à atteindre sinon, peut-être, une certaine sagesse dans la conduite de la vie. Du moins le roman posait-il la question du fatalisme, le déterminisme que Diderot traite avec quelque ironie. Jacques est matérialiste et déterministe, mais il agit. Le maître est spiritualiste, croit au libre arbitre, mais demeure passif.

C'est que le déterminisme n'est pas prédestination : « **Oui, tout est écrit sur le grand rouleau** » (J.F P59), mais le destin se fait au fur et à mesure, chaque acte modifiant un tracé qu'on ne peut connaître d'avance.

Parler de hasard, signifie seulement que nous ignorons tout de la nécessité que nous découvrons au contraire a posteriori, lorsque nous considérons le passé où elle nous devient intelligible.

L'apparent désordre d'un roman, où le romancier se refuse à jouer les démiurges et prétend ignorer ce que feront ses personnages, reproduit celui du monde réel : « **Mais pour Dieu, lecteur, me dites-vous, où allaient-ils ?Mais pour Dieu, lecteur, vous répondrai-je, est-ce qu'on sait où l'on va ?** » (Jacques le Fataliste et son maître P95).

Diderot peut donc dire et répéter qu'il ne fait pas un roman, puisqu'il dédaigne les procédés qu'un romancier ne manquerait pas d'employer, tout ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il faut accepter la nécessité universelle.

a- La dimension picaresque

La lecture de Don Quichotte de Cervantès et de Jacques le Fataliste et son maître de Diderot nous plonge, par le biais des aventures et de l'ambiance générale, dans le récit picaresque, caractérisé par le ton facétieux.

Aventures, rencontres, renversement de fortune, se succèdent plus ou moins arbitrairement, à la faveur d'une quête ou d'un voyage. Le narrateur de « Jacques le Fataliste et son maître » compare le couple Jacques et son maître à Don Quichotte et Sancho du roman de Cervantès. « *Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho* » (Jacques le Fataliste et son maître p 110).

Tel que le présente Elisabeth Kennel²⁵ : « Le roman picaresque est né en Espagne, au seizième siècle, avec Lazarillo de Tormes (1554), d'un auteur inconnu. Un roman qui fait le récit des aventures d'un « picaro », un aventurier, rusé, rebelle, à la société mais, sachant aussi profiter d'elle et qui, à travers les différentes étapes de son errance, va rencontrer des gens de tous les milieux, va être confronté à toutes sortes de situations, va développer son esprit critique et se forger un caractère. En ce sens, le roman picaresque appartient déjà à ce que l'on appelle plus tard le roman de formation ».

On peut encore interpréter ce voyage des personnages de Diderot, comme une traversée de la société française du XVIIIe siècle. Grâce à la variété des rencontres qu'autorise la tradition picaresque, Diderot présente une palette complète des divers ordres : noblesse représentée par le maître, par le marquis des Arcis, par Mme de La Pommeraye, Clergé surreprésenté, mais est encore très nombreux au XVIIIe siècle. Enfin, le « tiers état », cette classe multiforme où l'on englobe les marchands, les paysans, les bourgeois, les domestiques, les Jacques.

b- Du picaresque au comique, entre le romanesque et le burlesque

Du récit picaresque, Jacques le Fataliste et son maître, roman de la route, reprend certains traits : un héros issu du peuple, des aventures farcesques et des scènes truculentes, un univers de la duperie et du secret. Mais Diderot casse la complicité traditionnelle entre le récit comique²⁶ et la vie populaire. Les piteuses amours du maître relèvent du registre burlesque.

On pourrait définir le roman comique par son refus du romanesque, ce qui explique que les auteurs du XVIIe et XVIIIe siècles aient préféré appeler « histoires comiques » leurs romans. Cette question de terminologie prouve combien les romans comiques se voulaient des anti-romans. Les auteurs refusaient les conventions qui fondaient l'usage des ingrédients habituels de la fiction héroïque ou pastorale. À cet égard, la tradition espagnole joue un rôle capital. Don Quichotte de Cervantès est un roman des romans qui nous apprend à rire du romanesque. Dans le cadre du roman, nous appellerons burlesque le côté plutôt extravagant du roman comique Don Quichotte, alors que nous considérons comme romanesque le côté le plus modéré. De point de vue étymologique, le romanesque appartient au roman, la présence du burlesque dans le roman peut alors surprendre le lecteur. Furetière définit le romanesque par tout ce qui « tient du Roman. ». Quant au roman, il le définit ainsi : « Maintenant il ne signifie que les Livres fabuleux qui contiennent des Histoires d'amour et de Chevaleries, inventées pour divertir et occuper des fainéants ».²⁷

Si nous définissons les éléments contenus dans les romans, c'est-à-dire, des « Histoires d'amour & de Chevaleries. » Le Roman comique tient donc de la tradition du grand roman comme *L'Astrée* de d'Urfé, *Le Grand Cyrus* et *La Clélie* de

²⁵ ÉLISABETH KENNEL (<http://elisabeth.kennel.perso.neuf.fr/un_texte_proteiforme.htm>)

²⁶ **Le Roman comique** est un roman de Paul Scarron dont la première partie fut publiée en 1651 et la seconde en 1657. Scarron mourut alors qu'il travaillait à la troisième partie du roman, qui reste donc inachevé. Aux différentes histoires d'amour des histoires enchâssées, Scarron a mêlé les épisodes les plus comiques, autour d'un personnage nain et niais, Ragotin, sorte de miroir dérisoire de Scarron lui-même, dont le corps malade était atrophié et contrefait.

²⁷ FURETIÈRE, Antoine. *Le Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière*. The Hague. Paris : : S.N.L.-Le Robert, 1978.

Georges et Madeleine de Scudéry parce qu'il contient des histoires romanesques. Mais le Roman comique a aussi un côté extravagant qui tient de la tradition de l'histoire comique parce qu'il bouscule les traditions romanesques.

Comme l'explique Antoine Adam,

« Si le Roman comique est par certains de ses aspects *une œuvre romanesque*, il offre un autre caractère encore, qui achève de le définir. Il est un roman « divertissant. » [...] Le roman de Scarron fait rire par les procédés du burlesque » (Adam, 39)²⁸.

Furetière définit ainsi le burlesque:

« Folie, impertinence, sottise, discours hors du bon sens. »

De la parodie à la farce, des jeux linguistiques de toutes sortes aux mauvais tours, Cervantès ne cesse de faire rire son lecteur, on pourra appeler alors burlesque, tout ce qui suscite le rire dans le Roman comique, aussi bien à l'intérieur de la narration, chez les personnages du roman, que chez le lecteur. Dans le Roman comique on trouve alors des éléments burlesques qui font rire juxtaposés à des éléments romanesques. En outre, Jacques le Fataliste et son maître déborde le dessein purement comique par l'ironie philosophique, liée à la vision fataliste, et par l'humour narratif propre au récit réfléchi. Ce récit allègre et déraisonnable nous propose du monde l'image d'un grand jeu de hasard où tous les coups de dés, ceux de la pensée comme ceux de la vie, jamais n'abolissent le destin.

²⁸ ADAM, Antoine. Le Roman français au XVIIe siècle : Romanciers du XVIIe Siècle: Sorel—Scarron—Furetière. Paris: Gallimard « la Pléiade, » 1958, p 529–796.

De ce fait, comme le souligne E. Kennel²⁹ « nous retrouvons dans le récit de Diderot certains motifs et caractéristiques du roman picaresque : *tout d'abord, l'objet du récit-cadre est celui du voyage de Jacques et de son maître, voyage sans véritable but ailleurs, ils dorment parfois à la belle étoile, rencontrent des personnes totalement différentes, tels les brigands de la deuxième auberge ou le marquis des Arcis. Mais pour autant, Jacques ne ressemble pas vraiment à un picaro, il n'est pas vénal et n'est un parasite de la société et s'il porte de ce fait un regard critique sur la société et sur sa situation de valet, il n'en demeure pas moins qu'il est très conformiste et n'aspire pas vraiment au changement* ». Mais contrairement à ce qui se passe dans le roman picaresque, face au danger, ce n'est pas le maître qui réagit mais Jacques le valet.

En renversant les rôles : maître/ valet, Diderot parvient à se moquer de la convention du roman picaresque.

c- Genèse du roman courtois

Chaque période littéraire s'efforce plus ou moins de marquer son originalité. Diderot qui fut parmi ceux qui voulaient s'affranchir des modèles a œuvré pour un nouveau littéraire indépendant des formes traditionnelles . Chercher sa propre voie, revient d'ailleurs à substituer d'autres modèles à ceux dont on ne veut plus, et donc à simplement déplacer l'imitation. En effet, dans le texte de Diderot, les amours de Jacques, prétexte principal, point central du roman, apparaissent contraires à la tradition du roman sentimental par la technique de narration et la façon de raconter les scènes d'amour. Alors que dans Don Quichotte , nous sommes en pleine littérature courtoise : cette littérature traite des thèmes de fidélité et loyauté : « **Il crut ne pouvoir mieux agir, pour le bien de l'État, et pour sa propre gloire, que de se faire chevalier errant, et d'aller par le monde avec ses armes et son cheval chercher les aventures comme ses modèles, réparant toutes sortes d'injustices, et s'exposant à tant de dangers qu'il en acquit une gloire immortelle** » (TI P17), mais

²⁹ Op.cit

surtout de l'amour courtois. Cette littérature destinée au public de la Cour a connu principalement deux influences : d'une part, la plupart des œuvres s'inspiraient des légendes antiques, d'autre part, les héros anciens deviennent ainsi des chevaliers héroïques et galants : **« Mais notre héros, se rappelant que le vaillant Amadis ne s'était pas contenté de ce nom tout cour, mais qu'il y avait encore ajouté celui de son pays pour le rendre illustre, et s'était intitulé Amadis de Gaule ; il voulut, comme tout bon chevalier, ajouter pareillement à son nom celui de sa patrie, et s'appeler Don Quichotte de la Manche, croyant par là honorer sa famille et le lieu de sa naissance »** (T1, P19).

Amadis³⁰ de Gaule est, selon le héros de Cervantès, le modèle du parfait chevalier, qu'il convient donc d'imiter en tout point.

Et c'est de cette influence antique et de celle du code de l'amour courtois (les exploits du chevalier sont dictés non pas par sa fidélité envers Dieu, mais plutôt envers sa dame) que naît le roman courtois.

« Ô princesse Dulcinée ! s'écria-t-il, dame de ce cœur esclave, vous m'avez fait une grande injustice en me bannissant de votre présence, et en m'ordonnant avec tant de rigueur de ne jamais me présenter devant votre beauté » (Don Quichotte **TI, P21**).

En effet, la Dulcinée de Don Quichotte représente l'idéal féminin en Espagne à la fin du XV^e siècle. C'est par elle que Don Quichotte existe et c'est pour elle qu'il part à l'aventure. Ce qui génère ce chevalier vaillant à la triste mine, c'est l'apparente abdication de la liberté au profit d'un amour passionné pour la dame à laquelle il voue un culte. L'amour de Don Quichotte pour sa bien-aimée l'amène à faire pénitence dans la Sierra Morena ; il imite en cela Amadis de Gaule qui, dédaigné d'Oriane, gémit et pleure jour et nuit sur l'île de la Pena Podre.

³⁰ Le roman d'Amadis fut composé vers le XVI^e siècle par divers auteurs, traduit en français par Nicolas Herberay des Essarts, en 1540, l'original espagnol écrit est publié en 1508 par Garci Rodriguez de Montalvo. Il est en prose et comprend 24 Livres, dont les 13 premiers sont en espagnol et les autres en français.

La femme aimée, fruit de l'imagination peut-être, demeure omniprésente dans l'esprit et le cœur du poète qui en est épris. L'aventure sentimentale est idéalisée pour devenir œuvre littéraire.

Don Quichotte a cristallisé ce besoin impérieux de transcender en une figure inaccessible la femme aimée :

« Oh ! Comme notre bon chevalier fut content de lui-même quand il eut fait ce beau discours, plus encore quand il eut trouvé celle qui deviendrait sa dame. Ce fut à ce qu'on croit une jeune paysanne de fort bon air, dont il avait été quelque temps amoureux, sans qu'elle l'eut jamais su, ou qu'elle s'en fut souciée. Elle s'appelait Aldonza Lorenzo, et il jugea bon de lui donner ce titre de dame de ses pensées. Alors, lui cherchant un nom qui ne fut pas moins noble que le sien, et qui fut digne d'une princesse ou d'une grande dame, il l'appela Dulcinée du Toboso, parce qu'elle était native de ce pays. Ce nom ne lui semblait pas moins harmonieux, étrange et expressif que ceux qu'il avait imaginés pour lui-même et pour son cheval » (T1, P19).

Une histoire d'amour illusoire, un amour idéalisé, à la fin du chapitre I de Don Quichotte, Alonso Quijano, après avoir nommé son cheval Rocinante, puis après avoir choisi son nom de chevalier, décida qu'il ne lui manquait qu'une dame dont il serait amoureux : **« parce que le chevalier errant sans amours, était arbre sans feuilles et sans fruits, et corps sans âme »**.(T I P6- 7).

Il choisit donc une jeune paysanne des alentours, à son insu bien entendu, pour incarner la dame de ses pensées, et lui attribue l'honneur de ses prouesses à venir. Il s'agit d'une projection de l'esprit destinée à parfaire l'image du chevalier tel qu'Alonso Quijano le percevait.

« La possibilité, même de l'héroïsme, repose toutefois sur un paradoxe qu'il importe de souligner ; la réalisation d'un exploit, aussi extraordinaire et salvateur soit-il, ne suffit pas pour qu'un individu accède au rang de héros. Encore faut-il que son courage et l'importance de son acte soient connus, reconnus et, surtout, exaltés. Au sens strict, nul ne saurait concevoir un héroïsme de la parfaite solitude. Pour exister, le héros doit prendre place sur les terrains de l'imaginaire et du mythe, il y remplit la fonction d'une icône destinée à inspirer la collectivité.

Dès le XIII^e siècle, les romans tendent à assimiler chevalerie et clergie, transposant leurs propres principes de composition dans les prouesses chevaleresques de leurs personnages masculins »³¹.

Dulcinée, pour Don Quichotte, représente et incarne la gloire inaccessible, celle vers laquelle l'homme tend sans chercher vraiment à la rejoindre ; elle reste forcément hors d'atteinte, et il est nécessaire qu'il en soit ainsi. L'amour de Don Quichotte pour Dulcinée n'est pas destiné à se réaliser physiquement, car l'amour de la gloire appartient à des sphères bien trop élevées. Son domaine n'est pas de ce monde car il ne peut subsister que dans celui des idées et des rêves.

Un recul constant devant la matérialité de l'être, motive un amour aussi démesuré et excessif. Don Quichotte n'a vu Aldonza Lorenzo que quatre fois en douze ans, et toujours de loin, sans qu'elle s'en doute, ni porte les yeux sur lui. Il s'agit d'un sentiment qui n'a besoin que de la pensée pour vivre et s'amplifier : qui pousse le protagoniste à partir plutôt qu'à se déclarer. Ce n'est pas seulement l'appétit de gloire qui poussa Don Quichotte à incarner en Dulcinée l'image d'Aldonza Lorenzo, mais peut-être plutôt cet amour malheureux dont la jeune paysanne ne sut jamais rien. Ce serait cette pudeur et cette retenue qui auraient éloigné le héros de la dame de ses pensées, et l'auraient poussé à partir en quête de la gloire. Et, en même temps, pour continuer à l'aimer avec passion, il lui fallait créer le personnage de Dulcinée.

Le développement excessif de cette passion illusoire s'est opéré à partir d'un dédoublement volontaire du protagoniste, tant à son niveau personnel qu'à celui de l'objet de son amour. La métamorphose d'Aldonza Lorenzo en Dulcinée est avant tout un acte de foi de la part de Don Quichotte. Si l'amour d'Alonzo Quijano pour Aldonza Lorenzo s'était concrétisé, celui-ci ne se serait pas réfugié dans une autre vie. Il n'aurait pas créé Dulcinée, il ne serait pas devenu Don Quichotte, car l'idée de se perpétuer physiquement aurait éteint ses rêves de gloire.

Cet amour malheureux d'Alonzo Quijano, le poussa donc à s'enfermer dans la lecture pour y trouver une autre vie plus satisfaisante. Dulcinée aurait-elle existé si elle n'avait pas été précédée des multiples figures de dames dont s'est nourri

³¹ <<http://www.revue-analyses.org/index.php?file=1&id=192>>

Alonzo Quijano ? Et lui-même serait-il devenu Don Quichotte ? Don Quichotte adapte sa personnalité et la transforme pour entrer dans le monde de ses lectures. Il sort d'un endroit intemporel : sa bibliothèque, pour se jeter dans le temps. De là vient sa perpétuelle inadaptation dans le labyrinthe de la vie. Il crée d'abord son labyrinthe mental, on pourrait même dire qu'il l'organise, puis il se projette dans un labyrinthe dynamique qui le mènera au bout de l'Espagne.

En parcourant jusqu'au bout le chemin où le mène sa folie, il proclame constamment que le monde est fait d'illusion, et que seules les certitudes de l'esprit ont de la valeur. Si le doute s'introduit, explique-t-il à Sancho Panza, il ne peut que « ***te plonger dans un labyrinthe d'imagination, d'où tu ne parviendras pas à sortir, même si tu avais la corde de Thésée*** » (TII P372).

Ainsi, en refusant obstinément de remettre en cause la réalité de ses fantasmes, le héros cherche à se protéger du labyrinthe mouvant de la réalité du monde. En même temps, il se précipite dans un parcours initiatique digne des romans de chevaleries dont il rêve : « ***Notre gentilhomme s'acharna tellement à sa lecture qu'il y passait ses nuits blanches et ses journées entières, et à force de lire sans presque plus dormir, il se dessécha le cerveau, tant et si bien qu'il en perdit le jugement. Il se remplit l'imagination de tout ce qu'il avait lu ; de sorte que son esprit n'était plus qu'un magasin d'enchantements, de querelles, de défis, de batailles, de blessures, d'amours, de passions de tourments, et de folles invraisemblances. Bientôt toutes ces inventions lui parurent l'histoire la plus véridique.*** » (TI P17).

Hélas, ce n'est qu'une illusion, un autre monde d'apparence dans lequel il s'égaré et perd tout repère. Il a conscience de l'impossibilité de distinguer le bon chemin, entre une trompeuse réalité et la confusion de son esprit tourmenté. La vie est un songe, où l'homme erre sans savoir s'il rêve ou s'il est éveillé. C'est cette même impossibilité de distinguer réel et fiction qui domine l'esprit de Don Quichotte. Peu à peu il se laisse entraîner jusqu'à ce royaume intemporel. Ses hallucinations et ses rêves le maintiennent dans un univers fantasmagorique et néfaste où se mélangent mémoire et fantasmes.

Au temps de la poésie provençale, l'amour était un sentiment, mais surtout une occupation. La maîtresse adorée souvent de loin, était une idole qui se faisait despote, pour dévot assidu. La dame provençale n'est nullement « angélicisée » ; on ne la craint pas, on la désire. On veut la contempler, l'admirer. L'amour devient pur, presque impersonnel ; son objet n'est plus une femme, mais la beauté, la féminité personnifiée dans une créature idéale. Aucune idée de mariage ni de possession ne hante les chevaliers. La maîtresse chantée est vraiment pour eux la déesse, que l'on révère à genoux, que l'on aime et que l'on craint. L'amour a donc tous les caractères d'un culte. Dans Don Quichotte, Dulcinée n'a d'autre existence que celle de son absence :

« Ô princesse Dulcinée ! s'écria-t-il, dame de ce cœur esclave, vous m'avez fait une grande injustice en me bannissant de votre présence, et en m'ordonnant avec tant de rigueur de ne jamais me présenter devant votre beauté. Veuillez vous souvenir, dame de mes pensées, de ce cœur qui vous appartient, et qui a tant souffert pour l'amour de vous » (Don Quichotte T1, P21).

L'amour au Moyen Age, avait pour fondement un état chronique d'adultère. Contrairement à Cervantès dans Don Quichotte, Diderot dans Jacques le Fataliste et son maître, perpétue cette tradition, qui traduit une représentation dévalorisante de l'amour. En effet, il fait tourner en ridicule les histoires d'amours, et dénonce ce goût prononcé des lecteurs pour ce genre de récit : **« (...) Toutes vos nouvelles en vers ou en prose sont des contes d'amour ; presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras sont des contes d'amour, vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en laissez point »** (Jacques le Fataliste et son maître p238). De plus, par le biais de cette dérision, il remet en question une définition du genre romanesque comme histoires d'aventures amoureuses proposé par Pierre-Daniel Huet dans son « *Traité sur l'origine des romans* » qui, le premier jette les bases d'une histoire et d'une critique du roman. Il définit le roman comme suit : « Ce que l'on appelle proprement Romans, sont des histoires d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des histoires feintes, pour les distinguer des histoires véritables ; j'ajoute d'aventures

amoureuses, *parce que l'amour doit être le principal sujet du roman (...) le divertissement du lecteur que le romancier semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale qui est l'instruction de l'esprit et la correction des moeurs*»³².

Donc, le thème de l'amour est un critère essentiel pour définir le roman. Il en constitue le sujet central depuis l'âge classique. Au XVIII^e siècle, le récit des amours est jouissance, ou souvenir de jouissance.

Diderot raconte dans les détails la scène d'initiation de Jacques par Marguerite : « **Jacques_ Ah ! Dame Marguerite, apprenez-moi, je vous en prie** » « **Le fait est qu'elle était fort déshabillée, et que je l'étais beaucoup aussi ; le fait est que j'avais toujours la main où il n'y avait rien chez elle, et qu'elle avait placé sa main où cela n'était pas tout à fait de même chez moi ; le fait est que je me trouvai sous elle et par conséquent elle sur moi** » (p278).

Survivance frelatée des romans de l'âge baroque (Astrée), l'idéalisation de l'amour à la manière de l'érotique courtoise n'a pas disparu de la littérature narrative du XVIII^e siècle. Ce romanesque amoureux, Jacques le démystifie ou le transforme, tout en raillant les goûts d'une aristocratie dont la culture, encore dominante « *puisque'on écrit pour vous* », est imprégnée par « *les contes d'amour* » (p198). Pourtant Jacques le Fataliste et son maître ne lésine pas sur les contes d'amour.

« **Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour ; un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits ; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore, ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre côté que puisque'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. Toutes vos nouvelles en vers ou en prose sont des contes d'amour ; presque tous vos poèmes, élégies ; églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras, sont des contes d'amour. Presque toutes vos peintures et sculptures ne sont que des contes d'amour. Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en laissez point** » (p238).

³² LETOUBLON, Françoise, Les lieux communs du roman : *Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*. E.J.BRILL . 1993. P42.

Le texte de Diderot ouvre la voie à un langage, à une morale, à une politique de la sexualité. Ainsi Jacques s'emploie à lever l'interdit de langage qui frappe la sexualité. Dans Jacques le Fataliste et son maître, cette figuration, souvent voyeuriste, de l'amour physique ne provoque le trouble du lecteur que pour l'obliger à réfléchir. Le bavardage exhibitionniste du chevalier, puis le traquenard érotique où tombe le maître nous montrent qu'un libertinage médiocre peut-être le pire des esclavages. Mais, avec les amours de Jacques, la gêne éventuelle du lecteur voyeur se résout vite en plaisir, comme cela arrive à Jacques lui-même dans la scène « des planches à claire-voie » (p21- 24) . Notre regard est gouverné par la fausse candeur de Jacques, narrateur malicieux de ses « dépuceles » en série : le plaisir pris avec Justine s'énonce avec une simplicité limpide « et tout alla fort bien » (P225) ; un raccourci allègre suffit à dire la joie d'un orgasme répété « je finis donc, je repris haleine, et je finis encore » (P233) ; la copulation avec Marguerite est narrée comme un fait de nature, un morceau d'objectivité où ne sont enregistrés que les actes d'une volupté dépouillée de tout sentiment.

Dans Jacques le Fataliste et son maître, Diderot aborde le problème de l'inconstance amoureuse qui est figuré par le contraste entre le monde aristocratique et l'univers populaire. D'un côté, la dépravation de l'amour par l'instinct de propriété, qui engendre jalousie et vengeance (Mme Pommeraye). De l'autre, le naturel d'une sexualité sans passion, où le plaisir se prend sans tourment et où l'inconstance est acceptée comme une donnée vitale. Si, avec Denise, Jacques manifeste la sensibilité du parfait amant courtois, son comportement érotique_ légitimé par les fables : le premier serment, la Gaine et le Coutelet, le chien amoureux_ confirme, par ailleurs, la leçon des Contes : dans un univers où le changement est la loi générale des êtres, la fidélité amoureuse, conçue comme un absolu, n'est qu'un mythe destructeur, car la passion ne procède pas d'une décision volontaire, pas plus qu'elle ne relève du jugement moral. « **Est-ce qu'on est maître de devenir amoureux ?** » (p8) : cette question de Jacques explique le malheur de ceux et celles qui se crucifient sur une passion sans espoir (Mme de la Pommeraye).

Ce fatalisme de l'amour évoqué par Diderot, renvoie aux lois de la nécessité matérielle : les limites de la liberté individuelle : « **Si tous les jours on couche avec des femmes qu'on n'aime pas, et on ne couche pas avec les femmes qu'on aime ,**

c'est qu'on passe les trois quarts de sa vie à vouloir sans faire et faire sans vouloir » (P292).

d- Parodie et littérature courtoise

La parodie apparaît bien souvent lorsque l'œuvre nouvelle se veut provocatrice et se distingue avec une certaine violence de la tradition qu'elle récuse.

Les textes de Diderot et de Cervantès sont doublement une parodie. On peut dire d'une part que c'est une parodie du fait de leur mode narratif, d'autre part une parodie qui marque une rupture, qui n'est pas une fin en soi, mais un « premier moment » qui ouvre sur un renouvellement de la littérature. « **Vous concevez, lecteur, jusqu'où je pourrais pousser cette conversation sur un sujet dont on a tant parlé, tant écrit depuis deux mille ans, sans en être d'un pas plus avancé, si vous me savez peu de grés de ce que je vous dis, sachez-en beaucoup de ce que je ne vous dis pas** » (Diderot P51). Tel est le noyau fondamental de la pensée de Diderot, tributaire de tout un héritage qu'il assume et dépasse.

Selon Claude Abastado³³,

« Face à la tradition l'œuvre nouvelle a pour fonction de déranger, au paysage, de contester une vision du monde. La parodie est le premier moment de cette mise en cause, elle manifeste la duplicité d'une attirance et d'un refus. »

La parodie serait alors une sorte de moment initial, par lequel l'écrivain marquerait une prise de distance, mais éprouverait aussi une fascination paradoxale envers ce qu'il s'apprête à rejeter.

³³ABASTADO, Claude. Situation de la parodie in cahier du XX^e, n° 6, 1976, Klincksieck, 1977.

Cette première étape d'un processus d'affranchissement et de contestation soulignerait donc l'ambivalence du rapport critique qu'une œuvre entretient avec des modèles qu'elle refuse. Dès lors, étudier les modes, la fonction et les enjeux de la parodie permettra de mieux comprendre comment une œuvre naît et s'affirme dans sa singularité nouvelle, et de nuancer ce rapport du nouveau à la tradition au-delà de l'alternative imitation/ contestation.

La parodie serait, à en croire Claude Abastado³⁴, au confluent de ces deux attitudes, fidélité et rupture, envers la tradition. Elle participe à la fois de l'imitation et de la raillerie. Il s'agit donc d'une entreprise essentiellement humoristique, tournée vers la moquerie ou le défoulement : « **Un tel langage, si nouveau pour ces dames, et la grotesque tournure de notre chevalier augmentaient leur envie de rire et la colère de Don Quichotte** » (T1, P23).

La parodie dans le cas de Cervantès et de Diderot est un exercice entre le jeu et la critique. En effet, plus encore que le jeu, c'est l'intention critique qui transforme l'imitation en parodie. Cette dernière se met alors au service d'une démarche critique :

« **Ainsi dévidait-il ces extravagances, les enchaînant à mainte autre pareille, selon ce qu'il avait lu dans ses livres, dont il imitait de son mieux le langage ; et il allait si lentement qu'il ne s'apercevait pas que le soleil était déjà bien haut et tapait si dur qu'il n'en eut pas fallu davantage pour lui fondre la cervelle, s'il en avait jamais eu** » (Don Quichotte T1, P22).

Dans notre corpus, la parodie est pour les écrivains une façon de libérer leur art en se libérant des contraintes formelles et des modes. Lorsqu'ils s'en prennent aux modèles littéraires en vigueur à leur époque, les romanciers mettent souvent en scène des personnages victimes de leurs propres lectures.

³⁴ABASTADO, Claude. Op.cit.

Comme c'est le cas pour Don Quichotte, dont la vision du monde est déformée par sa passion pour le roman de chevalerie³⁵—d'Amadis de Gaule 1508) :

« *D'ailleurs, dites-le-moi, y eut-il jamais chevalier plus honnête et plus vaillant qu'Amadis de Gaule* » (T II P17).

Pourtant, il ne cesse de déclarer qu'il ne fait point un roman, « **Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable** » (Jacques le fataliste et son maître P57).

La parodie prend alors une extension nouvelle, loin de seulement moquer des formes artistiques, elle devient une dénonciation des modes et des travers auxquels ces formes ont donné lieu jusque dans le corps social.

Ainsi, la parodie n'est pas seulement à usage esthétique, elle vise aussi bien la critique des mentalités. La parodie vise donc par sa critique à affranchir la création en cours, mais aussi à dénoncer les formes artistiques qui se contentent de perpétuer la tradition. Elle témoigne d'une volonté de renouvellement. En effet, dans Jacques le Fataliste et son maître, Diderot se défend d'écrire un roman, et tout au long de son récit, il se justifie et s'explique : s'il ne veut pas être assimilé à un romancier, c'est parce qu'il refuse d'adhérer à tout ce qui constitue le genre romanesque.

La parodie éclaire dans ce cas-là sur les caractéristiques mêmes de son art. Parodier le texte de Sterne³⁶ suppose pour Diderot qu'il connaisse bien l'œuvre et qu'il soit

³⁵ Le roman de chevalerie, qui avait pris naissance en France, semblait épuisé, lorsqu'il reparut en Espagne, vers la fin du XV^e siècle—. L'Espagne avait conservé dans toute sa force l'enthousiasme militaire et religieux : ainsi s'explique comment naquit en ce pays un roman où des sentiments ailleurs revivaient dans leur fraîcheur et leur énergie primitives ; avec un air nouveau emprunté au climat et du sol natal. Ce roman est, qui enfanta un type de chevaliers chantés à leur tour par d'autres écrivains .

³⁶ Le 12 mai 1762, Sterne envoie à Diderot les six premiers volumes de Tristram Shandy . Dans une lettre à Sophie Volland du 26 septembre 1762, Diderot annonçait à sa correspondante : « Je suis enfourné depuis quelques jours dans la lecture du plus fou, du plus sage , du plus gai de tous les livres ». Il lui précise, le 7 octobre 1762 : « Ce livre si fou, si sage , si gai est le Rabelais anglais . Il est intitulé : La vie, les Mémoires et les Opinions de Tristram Shandy . Il est impossible de vous en

capable d'en identifier les caractéristiques, ce qui implique un acte critique au sens littéraire du terme :

« Voici le second paragraphe, copié de Tristram Shandy, à moins que l'entretien de Jacques le fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas mais par une estime toute particulière de M. Sterne que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation » P356.

Élaboré selon une manière nouvelle, Tristram Shandy de Sterne, devient un livre à la mode, que de nombreux plagiaires s'empressent de singer, et auquel ils donnent avec d'autant plus de facilité une suite apocryphe, que Sterne a lui-même annoncé des prolongements à venir. Cet engagement s'explique par les vertus enthousiasmantes de l'écriture sternienne, par sa force d'innovation.

Faut-il voir dans la lecture de Sterne le point d'origine de Jacques le Fataliste et son maître? L'esprit général est assez semblable : une structure en déconstruction, et même un certain nombre d'épisodes sont fort ressemblants.

Les héros ne sont plus nécessairement des hommes de qualité, car leur grande qualité consiste à savoir subsister sur les îles désertes. Ce retournement du romancier anglais au XVIIIe siècle ressemble à la réaction des espagnols au XVIe siècle qui, las de voir des récits de chevalerie ont inventé des parodies de chevaliers et des picaros voyageurs. En effet, la mission de Don Quichotte est de restaurer l'Age d'Or. Son but est le perfectionnement humain, d'arriver à se changer soi-même, d'où le recours à la pédagogie de l'échec, l'effondrement du mythe chevaleresque.

Sterne se contente d'un tissu narratif lâche, digresse, plaisante de tout sans pudeur, donne une demi-douzaine de caractères et semble les lier entre eux par des conversations qui commencent et s'arrêtent n'importe comment.

Le public lecteur du roman de Sterne et de Diderot, habitué aux romans bâtis selon un plan ordinaire, où les épisodes s'enchaînent, et où les événements tendent

donner une autre idée que celle d'une satire universelle. Mr Sterne qui en est l'auteur est aussi un prêtre ».

vers une fin, est donc étonné, dérouté, choqué parfois. Sterne se moque de Tristram, narrateur démuné des attributs d'un héros, persécuté par le sort, abandonné aux plus absurdes déconvenues. L'ouvrage est digression, assemblage d'écarts narratifs. C'est un montage littéraire, effectué à partir d'éléments dont l'écriture s'échelonne sur neuf années. Sterne favorise toutes les spontanéités et répugne à travailler selon des plans.

TRISTRAM SHANDY	JACQUES LE FATLISTE ET SON MAITRE
<p>P30....Je le sais, une foule de lecteurs en ce monde et nombre d'excellents gens qui ne sont pas lecteurs du tout se sentent mal à l'aise tant que l'auteur ne les a pas mis dans le secret minutieux de tout ce qui le concerne.</p>	<p>P238...Et puis lecteur, toujours des contes d'amours, ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre coté que puisqu'on n'écrit pas pour vous, il faut se passer de votre applaudissement ou vous servir à votre goût.</p>
<p>P30....Horace, je le sais, fait des réserves sur cette façon d'écrire, mais ce gentleman ne parle que du poème épique ou de la tragédie (j'ai oublié lequel) et si d'ailleurs je fais erreur, j'en demande pardon à M. Horace, car en écrivant ce que j'ai entrepris d'écrire je ne suivrai ni ses règles ni celles de quiconque.</p>	<p>P57....Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer.</p> <p>P59....Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société.</p>
<p>P53....Voilà bien longtemps, que le lecteur de cette rhapsodie a perdu de vue notre sage-femme ; il est urgent de lui rappeler son existence.</p>	<p>P285...Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre.</p>
<p>P300....J'ai à vous demander ceci ; comment va votre tête ? La mienne me fait un mal affreux.</p>	

Allant là où le train des cogitations le mène, le narrateur explore sans ordre visible tous les sujets et façons qu'a l'homme de mener des réflexions. Chemin faisant, donc, s'examinent la pensée et tous ses modes.

« Ecrire, quand on s'en acquitte avec habilité, que vous ne manquez pas de percevoir dans mon récit n'est rien d'autre que converser. Aucun homme de bonne compagnie ne s'avisera de tout dire ; ainsi aucun auteur, averti des limites que la décence et le bon goût lui imposent, ne s'avisera de tout penser. La plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser le lecteur imaginer quelque chose après vous. Je ne cesse, pour ma part, de lui offrir cette sorte d'hommage et de tout faire en mon pouvoir pour que son imagination brille à l'égal de la mienne ». P112

Sterne est maître de son ironie, il se moque, comme il s'apitoie, il use de l'ambiguïté aussi bien qu'il manie les ambivalences. L'éclectisme du fond se retrouve dans la forme, l'ambivalence est partout, très délibérément. Elle embrasse les extrêmes et sert la plus grande efficacité.

Les effets les plus puissants et extraordinaires que Sterne ménage de façon infiniment délibérée, dépassent les subtilités rhétoriques, le dialogue avec le lecteur, et toutes les dialectiques de l'expression. Ces effets sont visuels, ce sont les pages marbrées, blanches, constellées d'astérisques, dentelées par la profusion des réticences et des surprises. Sterne possède à un degré éminent l'art de faire des paragraphes et de mettre les mots en valeur, il décore son livre en l'écrivant.

La parodie exhibe dans notre corpus très nettement les processus d'écriture. A ce titre elle permet de mieux comprendre le fonctionnement interne de l'œuvre. Ainsi la parodie chez Diderot permet de mieux comprendre et éclairer la création, de ne plus être dupe de ce qui est en jeu dans la réception littéraire.

L'Antiquité, qui a si fortement marqué les siècles classiques, est bien présente :

-Le maître raconte la mort de Socrate (P109- 110).

-Le maître a aussi lu Dante, ce qui n'est pas si fréquent au XVIIIe siècle : **« Pour moi, je me regarde comme en Chrysalide et j'aime à me persuader que le papillon, ou mon âme, venant un jour à percer sa coque, s'envolera à la justice divine**

cocu.Elle n'est pas de moi, je l'ai lue, je crois chez un poète italien appelé Dante, qui a fait un ouvrage intitulé : *La comédie de L'Enfer, du Purgatoire et du Paradis* » (P255).

- « *Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés, non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus* » (P110).
L'œuvre de Cervantès a souvent été réédité au XVIIIe siècle.

Le genre nous fournit donc des éléments de reconnaissance du sens de l'œuvre et nous oriente dans son interprétation.

Il y a chez Diderot comme chez Cervantès, un goût du texte ouvert, in progress, une crainte de le fixer une fois pour toutes par l'imprimé. Les deux textes ne sont jamais abandonnés au sens et à l'interprétation du lecteur, ils sont en devenir perpétuel. Tout événement, toute discussion peut leur servir, peut venir s'y greffer et, loin de faire éclater la cohérence de l'oeuvre, ce procédé des ajouts successifs au contraire constitue leur style propre qui désoriente par contre le lecteur, qui se trouve ainsi face à une matière disparate, un tissu bariolé qui demande une lecture organisatrice participant à la construction du sens.

III- AUTEUR ET LECTEUR COMME STRATEGIES TEXTUELLES

Selon U.Eco³⁷, un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. Car selon lui « un texte est un tissu de non-dits, un tissu d'espaces blancs d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis, prévoyait qu'il serait remplis. Il les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux qui vit sur la plus value de sens qui y est introduite par le destinataire. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction esthétique à la fonction interprétative, un texte veut laisser au lecteur l'initiative

³⁷ ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle. 1979. P63.

interprétative, même si en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité : un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner ».

U.Eco³⁸, dans *Lector in fabula*, insiste sur le fait que, la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur. Le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation : « Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif. Générer un texte, signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre comme dans toute stratégie ».

L'auteur prévoira donc un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle, de la façon dont lui l'auteur le pensait, et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi généralement.

L'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps, il l'institue. Donc, prévoir son lecteur-modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe mais cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence, mais, de plus, il contribue à la produire.

La notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle. Rien n'est plus révélateur qu'une caricature, parce que justement elle semble être l'objet caricaturé. D'autre part, il est certain qu'un roman re-raconté devient plus libre car il devient un « autre roman ».

Dans un processus communicatif, on a un émetteur, un message et destinataire. Souvent l'émetteur et le destinataire sont grammaticalement manifestés par le message (je te dis que).

La configuration de l'auteur Modèle dépend de traces textuelles, mais elle met en jeu l'univers de ce qui est derrière le texte, derrière le destinataire et probablement devant le texte et le processus de coopération.

Un texte doit être représenté comme un système de nœuds ou de « joints » et indiquer où, à quels nœuds la coopération du Lecteur Modèle est attendue est stimulée.

Selon Eco³⁹ :

« Nous devons donc savoir comment un texte, en soi potentiellement infini, peut générer uniquement les interprétations que sa stratégie a prévues. »

Prenons comme élément d'analyse l'isotopie, pour illustrer ce rôle du lecteur.

Comme l'indique Eco⁴⁰ : « Greimas (1970- 188) définit l'isotopie comme : « Un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit. »

L'isotopie aurait donc des fonctions de désambiguïsation transphrastique , dans laquelle le topic intervient comme hypothèse coopérative pour déterminer les sélections contextuelles en envisageant des scénarios. »

Selon Eco⁴¹, il faut reprendre la vieille opposition énoncée par les formalistes russes entre « fabula » et « sujet ». La Fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. Elle peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter sur une série d'événements qui concernent des objets inanimés ou même des idées. Le sujet, c'est l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et flash-back), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses.

Van Dijk⁴², de son côté, propose la définition suivante de la narration cohérente :

« Une narration est une description d'actions qui requiert pour chaque action décrite un agent, une intention de l'agent, un état ou monde possible, un changement, avec sa

³⁸ Op.,cit. P64.

³⁹ Op.,cit. P111.

⁴⁰ Op.,cit. P 117.

⁴¹ Op.,cit. P130.

cause et le propos qui le détermine. On pourrait ajouter à cela des états mentaux, des émotions, des circonstances; mais la description est importante (nous dirons: conversationnellement admissible) si les actions décrites sont *difficiles et seulement si l'agent n'a pas un choix évident* quant au cours des actions à entreprendre pour changer *l'état qui ne correspond pas à ses propres désirs, les événements qui suivent cette décision doivent être inattendus et certains d'entre eux doivent apparaître inusuels ou étranges.»*

U.Eco⁴³ explique que, le lecteur détermine donc, les disjonctions de probabilité selon l'hypothèse de fabula qu'il formule à partir de topic choisi, un texte narratif introduit des signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être ouverte est importante. Appelons-les signaux de suspense. Ils peuvent consister à différer la réponse à la question implicite du lecteur.

Il souligne que, Les signaux de suspense sont parfois aussi donnés par la division en chapitre. La fin du chapitre coïncidant avec la situation de disjonction. Parfois encore, la narration procède par épisodes et introduit un laps de temps imposé entre la question et la réponse (nous dirons alors que l'intrigue, au niveau des structures discursives, travaille à préparer les attentes du Lecteur Modèle au niveau de la fabula et que souvent, les attentes de lecteur sont suggérées par la description des situations explicites d'attente, souvent angoissée du personnage). Entrer en état d'attente signifie selon Eco⁴⁴ : « Faire des prévisions, le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui devrait correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. Les états de la fabula confirment ou infirment (versifient ou falsifient) la portion de fabula anticipée par le lecteur ».

⁴² Op.,cit. P87.

⁴³ Op.,cit. P142.

⁴⁴ Op.,cit. P68.

Le dénouement de l'histoire pour U.Eco, tel qu'il est établi par le texte, versifie la dernière anticipation du lecteur, mais aussi certaines de ses anticipations passées, et il représente en général une évaluation implicite sur les capacités prévisionnelles dont le lecteur a fait preuve au cours de la lecture tout entière. Cette activité prévisionnelle sous-tend effectivement tout le processus d'interprétation et ne se développe qu'à travers une dialectique serrée avec d'autres opérations, alors qu'elle est continuellement vérifiée par l'activité d'actualisation discursive. Le lecteur en faisant ces prévisions assume une attitude proportionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense). Ce faisant, il configure un cours d'évènement possible ou un état de choses possibles, il hasarde des hypothèses sur des structures de mondes.

Dans Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, le lecteur est invité sans cesse à supposer des actions seulement voilà Diderot ne réussit pas à freiner l'impatience de son Lecteur Modèle, et au milieu de son roman, il rend les armes.

Le concept de monde possible est indispensable pour parler des prévisions du lecteur. Le lecteur assume une attitude propositionnelle : il prévoit ou croit.

Selon Kayser⁴⁵, au Moyen Age et même encore au XVIe siècle, le roman demande à être lu devant un auditoire homogène comme en témoignent les préfaces, le « nouveau roman » du XVIIIe siècle, exige le lecteur individuel.

Le roman, consacre des efforts particuliers à construire le rôle du lecteur et l'on devine aisément qu'il obtient par là des effets particuliers : **« Il était homme_ homme passionné comme vous, lecteur ; homme curieux comme vous lecteur, homme questionneur comme vous, lecteur ; homme importun comme vous, lecteur._Et pourquoi questionnait-il ? _ Belle question ! Il questionnait pour apprendre et pour redire, comme vous, lecteur » (Jacques le Fataliste et son maître p96).**

Encore le lecteur de Cervantès et de Diderot n'est-il pas n'importe quelle âme individuelle. Il faut que cette âme éprouve la même passion que lui, qu'elle lise dans

⁴⁵ BARTHES, Roland. KAYSER, Wolfgang et al. Poétique du récit. Paris : Éditions du Seuil. 1977. P68.

l'ardeur de ce cœur sensible, qu'elle soit une de ces âmes que Goethe⁴⁶ appelle, dans un autre passage « âme sensible ».

En effet, dans la seconde partie de Don Quichotte, Cervantès commence son récit par une partie qu'il intitule « Adresse au lecteur » : dans laquelle le narrateur s'entretient directement avec le lecteur à propos de la première partie de Don Quichotte et le saisit comme intermédiaire entre lui et celui qui a parodié son texte. Le lecteur endosse alors sans le vouloir le rôle de rapporteur : « **Si par hasard tu fais sa connaissance, dis-lui de ma part que je ne me tiens pas pour offensé, que je sais parfaitement quelles sont les tentations du démon et qu'une des plus fortes consiste à inspirer à quelqu'un l'idée qu'il peut composer et imprimer un livre avec lequel il gagnerait autant de gloire que d'argent, et autant d'argent que de gloire : et, comme preuve je veux que très gracieusement tu lui racontes cette histoire...** » (TII P2).

Quant aux vrais lecteurs, le narrateur va de nouveau s'adresser directement à eux, et les inclure dans le cercle de famille quand il reprendra la parole pour dire notre « ami ».

« Ne lui en dis pas plus. De mon côté, je ne t'en dirai pas davantage : je te ferai simplement remarquer que cette seconde partie de Don Quichotte, que je t'offre ici, est taillée dans la même étoffe et de la même « façon » que la première. Tu trouveras un Don Quichotte augmenté si l'on peut dire, et finalement mort et enterré : pour que personne ne se risque à susciter de nouveaux témoignages. Ceux du passé suffisent, et il suffit aussi qu'un honnête homme ait informé le monde de ces sages folies sans qu'il soit besoin de les recommencer ; car l'abondance même du bien diminue sa valeur ; et la rareté donne un certain, prix au mal lui-même. J'oubliais de te dire d'attendre le Persiles, que je suis en train d'achever, et la seconde partie de Galathée ». (TII P10).

Chaque fois qu'un tel intermédiaire prend la parole, on peut et l'on doit s'attendre à le voir s'adresser à nous, c'est-à-dire au lecteur imaginé par lui et participant de l'univers poétique. C'est là ce qui détermine le ton qu'il emploie.

⁴⁶ Op.,cit. P71.

Le lecteur est alors une créature fictive, un rôle dans lequel nous pouvons entrer pour nous regarder nous-même. L'avant-propos de Cervantès définit clairement l'attitude que doit adopter le lecteur. Il s'adresse à une âme et même à une âme individuelle.

Le recul que l'auteur sait prendre par rapport à son sujet, par rapport au monde et, particulièrement, par rapport au lecteur, assurera le contact constant avec cet auditeur. Toutes ces expressions de rapport, suggèrent une sorte de tête-à-tête délicat et sont comme la périphrase de cet élément lumineux de communauté spirituelle qui donne à l'expression en prose son caractère mystique. Toutes évoquent finalement le contact avec un auditeur idéal.

Cet auditeur est pour ainsi dire le représentant de l'humanité pour Cervantès, qui cherche à le créer en plus du reste, et à garder vivant le sentiment de sa présence, afin de réaliser la possibilité la plus subtile et la plus forte de la force créatrice du prosateur.

Ces considérations sur le lecteur, comme principe constitutif du style romanesque, nous ont amenés au cœur de notre sujet. Car le lecteur et le narrateur sont, l'un et l'autre, éléments de l'univers poétique et indissolublement corrélatifs. Ce sont les deux poignées d'une même porte. Il faut éviter de lâcher la première pour mieux saisir la seconde et pour aborder la question du narrateur romanesque.

Toutes les œuvres de l'art du récit comportent un narrateur, l'épopée comme le conte ou la nouvelle. Il semble que le roman moderne qui apparaît au XVIIIe siècle ait, au contraire, pour caractéristique le fait qu'il permet une multitude de possibilités : tel narrateur est un ingénu, tel autre un humoriste, un autre se laisse émouvoir ou prendre par le récit, tel autre montre de l'ironie, un autre une froideur de bon ton.

Et voici bientôt deux siècles que la première grande théorie du roman, celle de Blankenburg⁴⁷, appelait déjà le narrateur un « créateur d'univers ».

Goethe⁴⁸ donne une définition brève et précise de la nature du roman :

⁴⁷ Op.,cit. P69

⁴⁸ Op.,cit. P71.

« Le roman est une épopée subjective dans laquelle l'auteur demande la permission de traiter l'univers à sa manière, la seule question est donc de savoir s'il a une manière; le reste sera donné par surcroît. »

Kayser⁴⁹ considère que le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé. Le mot « narrateur » désigne en effet, comme, nous l'enseigne la philosophie, un « agent ». Cette désinence EUR, que nous retrouvons dans les mots tels que « acteur », « conducteur », « imprimeur », etc. NOUS indique qu'il s'agit d'un personnage qui a pour fonction d'agir « de narrer ».

Il y a un siècle déjà, Otto Ludwig⁵⁰ affirmait que :

« Il (le narrateur) est maître absolu du temps et de l'espace. Il peut ce que peut la pensée, il représente sans être gêné par aucune des entraves de la réalité, il met en scène sans qu'il y ait pour lui d'impossibilité physique ; il a tous les pouvoirs de la nature et aussi de l'esprit. Il dispose d'une musique au regard de laquelle toute musique réelle est lourde et pesante, comme le corps au regard de l'âme. »

Dans Jacques le Fataliste et son maître, le narrateur devient un personnage central, doté d'une grande énergie physique, mentale et morale.

« Je vous supplie, lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie, parce que je la trouve précise et que je m'en servirai souvent » (Jacques le Fataliste et son maître p 71).

Dans Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître, il y a aussi une distinction entre observateur et agent narrateur. Un dialogue explicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur. Chacun des quatre peut s'identifier à l'un des autres

⁴⁹ Op.,cit. P82.

ou entrer avec eux en complète opposition. Une des intrigues les plus répandues de la fiction moderne, souvent présentée au nom du refus de l'intrigue, consiste à faire le portrait de narrateurs dont les propriétés changent au cours de l'histoire qu'ils racontent.

L'ouverture sarcastique, dans le texte de Diderot et de Cervantès, programme l'incertitude de tout le récit : la tension entre le désir de savoir et la difficulté de savoir. Frustration à voir s'exhiber et s'imposer un « auteur » agressif qui, à lui seul, fait les questions et les réponses, le narrataire et le narrateur, le mystifié et mystificateur, comme s'il boxait avec son ombre.

Il faudrait rappeler toute l'importance du dialogue « auteur-lecteur » dans l'antiroman de l'âge classique et souligner la diversité des visages que peut y assumer « l'auteur », figuré dans le texte même.

« Où ? Où ? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame –de -Lorette ou à Saint-Jacques -de - Compostelle, en serez-vous plus avancé ? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... .Oui, pourquoi pas ?Vers un château immense aux frontispices duquel on lisait 'Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde, vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez » (P67).

L'auteur de Jacques le Fataliste et son maître déploie la même agressivité méprisante à l'encontre d'un lecteur ignare, paresseux ou importun, personnage fabriqué par sa mauvaise foi et qui n'existe que pour servir de cible à son ironie vengeresse.

Pour tenter d'y voir clair, inventorions d'abord les thèmes de ce discours de l'auteur. La première partie (avant l'auberge) est dominée par le procès intenté au nom du vrai, à l'illusion romanesque :

« La vérité, la vérité ; la vérité, me dites-vous, est souvent froide, commune et plate. Par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien._ D'accord._ S'il faut être vrai, c'est comme Molière,

⁵⁰ Op.cit. P 74

Regnard, Richardson, Sedaine, la vérité a ses cotés piquants qu'on saisit quand on a du génie »⁵¹ (p83).

Le séjour à l'auberge donne lieu à des interventions plus diverses où l'auteur, commentant le récit de l'hôtesse, examine des points de morale ou le problème des rapports entre l'art et le réel. Même diversité dans la dernière partie. L'auteur revient sur l'opposition : roman , vérité : complète le portrait de Jacques ou commente l'histoire de ses amours, et surtout se désolidarise d'un récit dont il finit par abandonner la responsabilité au lecteur, puis à un « éditeur » non moins fictif.

Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit , et qu'il disait « ma foi, il n'y est plus ou, s'il y est, il est écrit là-haut que je ne le retrouverai pas ; dans l'un et l'autre cas, il faut s'en passer » ; et qu'il prit le parti de s'étendre sur des chaises.

D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrassait les pieds dans les chaises, « qu'il tomberait sur le carreau et qu'il y resterait. De ces deux versions, demain, après-demain vous choisirez à tête reposée celle qui vous conviendra le mieux » (p219).

Sujet souverain de l'énonciation, il se manifeste par un « je » ambigu qui recouvre trois rôles possibles. Hors du récit, ce « je » renvoie à l'image d'un écrivain au travail, soucieux de se démarquer des romanciers ordinaires. Au niveau du récit, le narrateur narre son histoire à un narrataire (nos deux voyageurs), et cède la place à divers narrateur :

« Jacques et son maître passèrent le reste de la journée sans desserrer les dents, Jacques toussait et son maître disait : « Voilà une cruelle toux ! » regardant sa montre l'heure qu'il était sans le savoir, ouvrant sa tabatière sans s'en douter et prenait sa prise de tabac sans le sentir. Ce qui me le prouve c'est qu'il faisait ces choses trois ou quatre fois de suite et dans le même ordre » (P286).

⁵¹ Regnard (1655-1709), auteur réputé de comédies (Le Joueur, Le Légataire universel). Samuel Richardson (1689-1751), célèbre romancier anglais, auteur de romans par lettres, Pamela, Clarisse Harlowe. Diderot, qui a lu ses œuvres en anglais, et en traduction, lui voue une admiration enthousiaste. Il lui a consacré *l'Éloge de Richardson* (1762). Sedaine (1719- 1797), auteur de Philosophe sans le savoir, drame bourgeois. Diderot, théoricien du drame bourgeois, l'a fréquenté et apprécié.

Enfin, au sein même du récit fait irruption un auteur-acteur qui abandonne toute réserve, agit de plain-pied avec ses personnages, mêlant le « réel » (niveau de la narration) avec le « fictif » (niveau de l’histoire).

En outre, ce narrateur hypocrite joue d’un double registre : poli ou ingénieux, sournois ou tonitruant, il nous accable de sa présence jusqu’à se rendre indésirable ; puis il se dérobe, simule l’absence et se fait passer pour indispensable. Par ce double jeu, il assure et il subvertit, tour à tour, les fonctions habituelles du romancier, comme le montre le tableau suivant :

FONCTIONS DU ROMANCIER	PRESENCE DE L’AUTEUR	ABSENCE DE L’AUTEUR
<p>1- Fonction de narration et de régie</p>	<p>a- raconte des histoires : le voyage de Jacques et son maître, les aventures de Gousse.</p> <p>b- assure la régie et la mise en scène, indications scéniques (p144) et description.</p> <p>c- abuse de ses fonctions : usurpe l’intérim des personnages quand il dorment (p101) ou ont mal à la gorge (p181) ; s’impose comme auteur-acteur, témoin des évènements (P95- 110- 111).</p>	<p>a- passe le relais de la narration à d’autres narrateurs : Jacques, le maître, Gousse, l’hôtesse, des Arcis.....Ou invite le lecteur à se faire romancier (p311).</p> <p>b- refuse les précisions demandées sur le lieu, le temps, les sentiments des personnages : indétermination du récit.</p> <p>c- laisse aux personnages leur autonomie (Jacques, la Pommeraye).</p>

<p>2-fonction d'attestation et de motivation du récit.</p>	<p>Apporte sa caution au récit :</p> <ul style="list-style-type: none"> - caution affective : représente des auditeurs fascinés par le charme d'un récit (Jacques écoutant l'hôtesse) ; - caution intellectuelle : motive une fiction la présentant comme vraie ou véridique (le capitaine, Gousse, Mme de la Pommeraye, Hudson) . 	<ul style="list-style-type: none"> - Refuse sa caution à une histoire invérifiée (la mort du capitaine, la troupe d'hommes armés p15). - laisse sans caution des histoires extravagantes ou énigmatiques (l'emplâtre de Desglands (p285-288) les derniers sacrements (p216- 217)).
<p>3- fonction idéologique et critique</p> <p>4- Fonction de communication : relation avec le lecteur- narrataire.</p>	<p>-L'auteur énonce ses opinions en son nom propre et par un discours distinct du récit :</p> <ul style="list-style-type: none"> - commentaire philosophique (apologie de Mme de la Pommeraye) ; - commentaire critique sur les différents arts, sur l'écriture romanesque. <p>a- séduit le lecteur en l'appâtant par la promesse d'une histoire ou d'une révélation.</p> <p>b- agresse le lecteur en le frustrant, en brisant l'illusion romanesque.</p>	<p>L'auteur fait endosser ses opinions à un personnage ou un narrateur dont il prétend restituer la pensée propre (apologie de Socrate par le maître p 81) exposé de la philosophie de Jacques (p196- 198) ou bien il laisse au personnage la liberté de juger (le maître p173 – p213).</p> <p>a- laisse opérer la fascination d'une histoire dont il s'absente.</p> <p>b- agresse le lecteur en refusant la responsabilité d'un récit, en le laissant inachevée.</p>

D'un côté, l'auteur multiplie les attaques contre son lecteur : il l'interpelle, le provoque, secoue sa torpeur ou son indécision, joue diaboliquement avec sa curiosité, trace de lui un portrait ambigu, lui reproche sa crédulité, son conformisme, dénonce ses goûts dépravés et sa tartuferie morale, interrompt le dialogue pour faire prévaloir son choix narratif. De l'autre, il engage une conversation familière, détendue, avec un lecteur qui pourrait devenir un ami ou bien il se lance dans une incroyable parade de séduction. Il s'empresse de réparer un oubli : « *J'avais encore oublié de vous dire que dans les cas qui demandaient de la réflexion, son premier mouvement était d'interroger sa gourde* » (p144- 245) ou prodigue des conseils d'ami .

Diderot vise des lecteurs futurs qu'il incite à se hausser au niveau du lecteur idéal : un lecteur lucide et exigeant, apte à décrypter un roman et, à travers le roman, le réel. Truqué, caricatural, ce dialogue auteur -lecteur a donc pour but de démasquer la mauvaise foi du pacte romanesque qui repose toujours sur une fausse symétrie entre auteur et lecteur.

Débordant le discours de l'auteur, cet humour narratif organise la structure même du récit et caractérise la position que le romancier s'assigne face à son texte et face à ses lecteurs. Deux exemples suffiront :

1- Le jeu avec les possibles narratifs

« Il y a deux versions sur ce qui suivit après *qu'il eut éteint les lumières. un prétendent qu'il se mit (...). D'autres, qu'il était (...). De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez à tête reposée celle qui vous conviendra le mieux* » (P219).

2- La construction du dénouement

« Les amours de Jacques, il n'y a que Jacques qui les sache et le voilà tourmenté d'un mal de gorge. Qu'allons-nous donc devenir ? Ma foi, je n'en sais rien. Ce serait bien ici le cas d'interroger la dive Bacbuc ou la gourde sacrée ; mais son culte tombe (...) et si le mal de gorge de notre ami Jacques dure et que son maître s'opiniâtre à garder le silence, il faudra bien que vous vous contentiez de cet épisode que je tâcherai de pousser jusqu'à ce que Jacques guérisse et reprenne l'histoire, l'histoire de ses amours » (P287).

La satire des facilités romanesques : *« qu'il est facile de faire des contes » (p5) s'appuie sur une parade d'omnipotence dont l'auteur souligne la gratuité dérisoire : « Qu'est-ce qui m'empêcherait ? » « il ne tiendrait qu'à moi », « un faiseur de roman n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson. Fais l'histoire (...). Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli (...). Je dédaigne toutes ces ressources- là, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman ».*

Voué à l'arbitraire, un roman ne peut pas vraiment finir, sauf par artifice. À preuve, le double dénouement de Jacques le Fataliste et son maître, fin équivoque qui liquide le récit, mais laisse le texte ouvert. Cette fin nous présente un Jacques : bon valet, bon époux, concierge content et peut-être cocu. En somme, le texte de Jacques le Fataliste et son maître détermine la place du romancier par un double refus : ni valet, ni Dieu, agressif, insolent, intraitable, l'écrivain rebelle se refuse catégoriquement au rôle de Bouffon que lui réserve le mécénat aristocratique.

CHAPITRE II

I- LE JEU SUR LES CODES NARRATIFS

Quand Cervantès s'avise de conter les prouesses de l'Hidalgo de la Manche, du Chevalier de la Triste Figure, et de son écuyer Sancho, il n'a d'autre ambition que d'écrire un divertissement, une bouffonnerie sans conséquence, de tourner en dérision les lecteurs d'Amadis, dont le héros, dit le Chevalier du Lion ou le Beau Brun. Le Beau Ténébreux, était le fils de Périon, roi fabuleux de France. C'est le type de l'amant constant et respectueux, aussi bien que du chevalier errant. Il joue en Espagne un rôle analogue à celui du roi Arthur en Angleterre et de Charlemagne en France. Ses aventures n'ont rien d'historique ; ce prince est selon le héros de Cervantès, le modèle du parfait chevalier qu'il convient donc d'imiter en tout point et qui, dans le cadre de l'analyse girardienne, se trouve face à l'illustration typique d'une médiation externe. Une imitation d'un modèle inaccessible, mais aussi des Bélianis, des Florisel, de ces ouvrages qui prolifèrent et foisonnent si baroquement à la suite du Romancero et des chansons de geste, où l'épopée se dégrade, s'affaiblit et se contorsionne jusqu'à l'absurde. Cependant ce personnage ridicule qu'il a engendré, il se prend à le chérir, il le remplit de sa sagesse, de ses désenchantements, de son observation des hommes, de son éloquence. Il le promène par les chemins et les montagnes, chez les rustres et chez les ducs dans les palais et dans les auberges.

Le burlesque des épisodes initiaux s'enrichit, se gorge de suc ; Sancho Panza à peine en retrait, gras, jovial, fidèle, naïf et madré, donne la réplique à son maître, s'oppose à lui en le complétant.

a- Don Quichotte et la littérature baroque

Longtemps considéré comme faisant partie de la littérature baroque, le roman de Cervantès se complaisait à confirmer cette appartenance. Les critiques littéraires rangèrent sous la rubrique : Littérature Baroque, les textes de la littérature européenne conçus et publiés entre 1580 et 1650 d'une part, parce qu'ils sont contemporains des réussites les moins contestables de l'art baroque, d'autre part, parce qu'ils participent de la même sémantique que cette littérature

Vers la fin du XIXe siècle, on commence à appeler « baroque » une peinture et architecture qui échappent aux codifications ou qui mêlent les genres. Cependant, on ne peut prétendre définir le baroque sans le comparer au genre classique :

CLASSIQUE	BAROQUE
<p>LINEAIRE Dessin, contours, limites, fixité.</p>	<p>PICTORAL Glissement, mouvement, masses, couleurs, dynamisme.</p>
<p>PLAN Géométrie, ligne droite, verticalité, horizontalité, perspective.</p>	<p>PROFONDEURS Débordements, évasions, flux, espace tourbillonnant, méandres, spirale.</p>
<p>FERMETURE Construction autour d'un centre primat du sujet, unité, subordination.</p>	<p>OUVERTURE Fragment ou décomposition, appel à l'imagination du lecteur ou du spectateur, jeu des possibles.</p>
<p>UNITE Loi commune, liens, harmonie, hiérarchie, forts contrastes.</p>	<p>MULTIPLICITE Convergences d'éléments épars, mélange, interpénétration, nuances.</p>
<p>CLARTE Discipline, règle, transparence, lumière.</p>	<p>OBSCURITE Illusion, symbole, approximation, inconscient, mystère.</p>

Le principal théoricien du baroque Jean Rousset⁵², le définit par des thèmes : le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde de l'instabilité, la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor.

La sensibilité baroque a le goût des antithèses et des images, pour traduire l'impression d'instabilité et de contradiction. Cette sensibilité se manifeste par le jeu des perspectives tournantes et des mouvements, l'abus des contrastes, la composition foisonnante ou simplifiée jusqu'à l'irrationnel.

Le baroque, s'il provient bien d'une rupture d'équilibre entre la conscience et l'inconscient n'est pas, à vrai dire, caractérisé par une insurrection violente de celui-ci contre celle-là, mais par une confusion systématique des inventions de leurs deux ordres.

La littérature baroque, même lorsqu'elle rend compte d'états ambigus, n'est jamais vague ; elle travaille à exprimer complètement, en s'interdisant de résoudre leurs contradictions internes les éléments qu'elle met en œuvre, qu'ils soient issus de la conscience ou nés des fièvres de l'inconscient.

La littérature baroque n'est, cependant, ni désordonnée ni anarchique, mais nécessairement discontinue. Les textes ne sont jamais des improvisations car ils exigent de longs travaux préliminaires, plus ascétiques qu'esthétiques. Le baroque, ennemi de tous les conformismes, enfreint en pensée tous les interdits. Il cherche l'immorale absurdité. Il s'ensuit que le baroque, dans son propos d'imiter et d'interpréter tous les accidents de la vie de l'homme et du monde, il se plaît aux sentiments incertains et aux situations fausses.

⁵² Les écrivains célèbres. Tome2, *L'Europe médiévale, la Renaissance, l'Europe classique*. Paris :Éditions d'Art Lucien Mazenod. 1952. P94.

b- Le conte

Le roman de Cervantès n'est jamais ni faux ni vrai, il ne fait que suggérer l'un ou l'autre. Autrement dit, il n'a jamais le choix qu'entre deux manières de tromper, entre deux sortes de mensonges qui misent irrégulièrement sur la crédulité.

Ce qui nous amène à un procédé narratif inscrit dans un autre registre :

- Le conte. La définition que propose Marthe Robert⁵³ se prête adéquatement à notre perception et à l'Histoire, tenu à l'écart du mythe par ses tendances idylliques, le conte se retranche entièrement dans le champ de la pure utopie, où il *est libre d'annuler l'espace, le temps, les noms, les mesures ; bref, tout ce qui coordonne la réalité. Il se passe donc – en ce temps-là, une fois dans le vaste monde, nulle part ou quelque part, toujours ou jamais, sans se soucier de donner à ses personnages un cadre d'action mieux fixé* ».
- Le conte : les textes de Diderot et Cervantès sont dans ce déplacement de l'illusion, qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai.

En effet, en particulier dans le cas de Cervantès, ils se prêtent volontiers à une interprétation, à une lecture du côté du conte.

Alors que la littérature, en son acceptation, s'affirme comme revendication d'une subjectivité individuelle, on peut dire que le conte n'a pas d'auteur, mais seulement un récitant, porte-parole parole d'une personnalité collective.

⁵³ROBERT, Marthe. Roman des origines et origines du roman. Paris : Éditions Gallimard, 1972. P82.

« Quelques auteurs disent que sa première aventure fut celle de Port-Lopice ; d'autres, que ce fut celle des moulins à vent. Mais tout ce que j'ai pu vérifier à ce propos et ce que j'ai trouvé dans les annales de la Manche ». (Don Quichotte TI P22).

L'histoire dans Don Quichotte , tel un conte, est sans date, hors du temps, sans ancrage temporel précis. Inauguré par le rituel, « *Dans un village..... vivait, il n'y a pas longtemps* » (P20), qui nous engage dans un temps archaïque, il-affiche simplement la médiation de la parole conteuse, cette présence physique du conteur, par des clins d'œil. « **Sur ces entrefaites, il arriva qu'un porcher, qui ramenait de paître ses cochons (sauf votre respect), sonna de son cornet pour les rassembler ; et don Quichotte aussitôt de voir ce qu'il s'imaginait : C'est-à-dire un nain qui donnait avis de sa venue** » (Don Quichotte TI P22). La réflexion mise entre parenthèses illustre l'oralité, et assure la complicité du lecteur. En effet, dans le texte de Cervantès, et à la fin de chaque chapitre, le conteur interpelle son public, par une procédure qui relève de l'oralité :

« ...Où leur arriva ce que vous allez voir » (Don Quichotte TII P63).
« Au cours de cette mission, il lui arriva des aventures qui demandent un nouveaux crédit et une nouvelle attention »(TII P67)

« Ou il leur arriva ce qu'on va lire au chapitre suivant » (TII P206).

« Don Quichotte ...enflammé de colère, et dit... Mais cette réponse mérite un chapitre à part »(TII P224)

« ...Comme on l'a dit » (TII P202).

Suivant le schéma de Propp⁵⁴, nous résumerons succinctement l'histoire de Don Quichotte de Cervantès, en mettant en vis-à-vis les fonctions de Propp associées à chaque grande phase du récit.

⁵⁴ PROPP, Vladimir. Morphologie du conte, Paris : Éditions du Seuil 1970.

<p><u>Prologue :</u> Don Quichotte vit tranquillement dans un village de la Manche, entouré de ses romans (livres de chevaleries), sa nièce et sa servante.</p> <p><u>Nœud de l'intrigue :</u> Don Quichotte envisage de se faire chevalier errant, l'aventure le tente, il quitte sa demeure et son village.</p> <p>Don Quichotte prépare son expédition ayant pour objectif défendre les faibles et les innocents.</p> <p><u>Quête :</u> Parti seul sa première sortie est un échec.</p> <p><u>Intermède :</u> Retourne chez lui pour soigner ses Blessures . Halte qui lui permettra d'une part de mieux réaliser son nouveau statut d'autre part de mieux préparer sa prochaine sortie – notamment prendre un écuyer : Sancho Pança .</p> <p><u>Quête (succès) :</u> De nouveau sur les routes de l'aventure, Don Quichotte traque les malfaiteurs, libère les innocents ; réalise des exploits</p>	<p>1- Situation initiale</p> <p>2-Méfait : mauvaise influence des livres sur Don Quichotte.</p> <p>3- Manque : envie d'aventure</p> <p>4- Départ</p> <p>5- Échec : conséquence néfaste</p> <p>Sancho est un auxiliaire qui veille sur le bien- être de son maître, en contre partie Don Quichotte lui promet fortune et gloire.</p> <p>Secours et Réussite (lutte et victoire)</p>
--	---

<p>à l'image de ses modèles.</p> <p><u>Imposture :</u> Don Quichotte se fait doubler à son insu. Il apprend par le biais de ses admirateurs qu'un autre chevalier se fait passer pour lui et profite de sa célébrité. Mais il réussit à prouver que c'est lui l'unique et valeureux Don Quichotte.</p> <p><u>Fin de l'histoire :</u> Don Quichotte rentre chez lui après une défaite, retrouve la raison et nie tous ses exploits réalisés avec Sancho . Il meurt après avoir vécu dans le rêve et la folie qui le maintenaient en vie.</p>	<p>Reconnaissance et réparation</p> <p>Retour à la réalité</p>
---	--

Les principaux écarts avec la stature traditionnelle tiennent à plusieurs éléments :

1 -Les personnages secondaires : si Don Quichotte reste le personnage principal, il est aussi entouré d'un écuyer Sancho et d'un personnage imaginaire pour qui il réalise ses exploits, en l'occurrence sa Dulcinée, qui guide et accompagne ses pensées. Aussi encombrant qu'attachant, au fil du récit, la personnalité de Sancho s'étoffe et l'on ne peut plus le considérer comme le simple auxiliaire. Car, dans un épisode, le magicien demande à Don Quichotte d'infliger une punition à Sancho (des coups) pour que sa Dulcinée retrouve son apparence angélique après qu'elle soit transformée. Donc la métamorphose dépend de Sancho, ce qui lui donne une importance telle qu'il devient sauveur et redresseur à son tour du mal. Cette multiplicité des héros

complique légèrement le schéma, l'action étant transférée vers un autre personnage.

2 -La nature spécifique du héros principal : en mettant à la tête de son récit un personnage aux désirs extravagants et fous, aspirant à défendre les innocents, Cervantès réalise un véritable tour de force. **« Il ne voulait pas attendre plus longtemps pour réaliser ses projets, il se pensait responsable des maux que son retard ferait peser sur le monde, tant il croyait avoir d'injures à venger, de torts à redresser, de folies à réparer , d'abus à corriger , de dettes à éteindre » (Don Quichotte TI P20) .**

Don Quichotte se présente ainsi comme un héros socialement marginal. Le conflit qui noue l'intrigue dans Don Quichotte est au départ dans Tome I soit, d'ordre familial : (la nièce et la servante qui brûlent les livres dans la bibliothèque de Don Quichotte) , soit entre le maître Don Quichotte et son valet Sancho ce qui fait du récit un conte facétieux. Les adversaires de Don Quichotte sont soit naturels : son ami le bachelier (le chevalier aux miroirs), soit surnaturels comme le diable ou le magicien : l'enchanteur qui transforme Dulcinée en laide paysanne selon les croyances de Don Quichotte.

La quête du héros de Cervantès est à la fois altruiste et égoïste :

-Quête altruiste : délivrer et désensorceler Dulcinée, métamorphosée par un malveillant « enchanteur ». Projet qui serpente longuement dans la seconde partie .

-Quête égoïste : quête pour avoir la reconnaissance et ressembler aux grands chevaliers.

Le livre ne s'achève ni par un mariage ni par une accession au trône, mais tout simplement par le retour du héros dans son paisible foyer. En recouvrant la raison, Don Quichotte perd sa folie ce qui rend la chute du roman assez décevante et dramatique.

Dans le texte de Diderot, le narrateur est conscient de cette lecture qui se prête au conte. Il refuse que son texte soit pris pour un conte :

« Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte et vous aurez tort, je vous proteste que telle qu'il l'a racontée à son maître : tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année » (Jacques le Fataliste et son maître p110).

Diderot donne à son lecteur une éblouissante démonstration de la diversité des contes, dont il présente un échantillonnage très varié. Jacques le Fataliste et son maître évoque la tradition populaire encore bien vivante en France, et qui le sera pendant tout le XIX^e siècle, et même au XX^e siècle. On pourrait classer en effet les contes d'après leur forme et leur contenu, en distinguant la fable de la « Graine et du Coutelet » du récit psychologique relevant de lui, d'une littérature plus aristocratique et dont l'exemple serait donné par l'histoire de Mme de la Pommeraye et du marquis des Arcis. La longueur de ces contes est très variable, quoique le lecteur perçoit souvent mal leur longueur, en raison des interruptions. On remarquera aussi que la répartition des contes entre les différents locuteurs n'a rien de simpliste, en ce sens que si Jacques raconte la fable de la Graine et du Coutelet, il raconte aussi ses amours où il fait preuve de délicatesse, et même de romanesque. Le maître, quant à lui, lorsqu'il conte ses amours avec Agathe, n'est pas sur un registre bien différent avec l'histoire de Bigre que raconte Jacques. Chaque personnage possède son langage, et les écarts n'en sont notés qu'en raison même de ces différences.

Cette caractérisation par la parole s'opère non seulement chez les narrateurs, mais à l'intérieur de chaque conte, chez les divers personnages.

La diversité des tons dans Jacques le Fataliste et son maître dépasse la seule variété des divers types de contes. D'autres genres littéraires interviennent, celui du dialogue philosophique, que Diderot a par ailleurs amplement pratiqué. Mais les incidents du voyage permettent à ces discussions sur des problèmes philosophiques de ne jamais être trop longues et de trouver au besoin des confirmations ou des contradictions dans la « réalité ».

c- La nouvelle

Toutefois, le conte est un genre difficile à cerner : il tend par son ambiguïté à se confondre avec d'autres genres narratifs comme la nouvelle. Cette ambiguïté se pose notamment dans notre corpus d'autant plus que, lorsque le critère du merveilleux est absent, il est difficile de distinguer conte et nouvelle.

« Mais je me demande ce qui peut avoir poussé l'auteur à y insérer des nouvelles et des contes. Un sujet si riche avec mon histoire » (Don Quichotte TII P31).

En effet, Don quichotte de Cervantès peut être considéré, de par la multitude de ses chapitres et aventures : comme étant un ensemble de nouvelles concernant le personnage de Don Quichotte. **« Je remercie monsieur cet auteur d'avoir dit que mes nouvelles sont plus satiriques qu'exemplaires, mais qu'elles sont bonnes »** (T II P8).

La nouvelle témoignant d'un réel incertain, voire fissuré, est une enquête sur le monde de l'homme, le texte de Cervantès traduit cette enquête du côté de la place et l'impact du livre sur le lecteur.

La nouvelle est un récit centré en général autour d'un seul évènement et en étudie les répercussions psychologiques : personnages peu nombreux, qui, à la différence du conte, ne sont pas des symboles ou des êtres irréels mais possèdent une réalité psychologique. Cependant, à la différence du roman, leur psychologie n'est pas étudiée tout entière, mais simplement sous un aspect fragmentaire. La nouvelle cherche à produire une impression de vie réelle. L'étude des répercussions psychologiques apparaît comme une caractéristique importante de la nouvelle : les états d'âme du personnage principal, ses réflexions, ses hésitations occupent toujours une large part du récit.

L'évènement extérieur n'est souvent qu'un prétexte, un élément déclencheur qui permet le déploiement des réactions des personnages, réactions auxquelles

s'attarde le nouvelliste, souvent pour faire ressortir la profondeur et la complexité de l'esprit humain :

« En vérité, tous ceux qui aiment les historiens du genre de celle-ci doivent savoir qui est son premier auteur , du souci qu'il met à nous en rapporter tous les détails, sans oublier de mettre en lumière, très distinctement , la moindre chose, si menue soit-elle. Il décrit les pensées, découvre les projets, répond à ceux que l'on cache, éclaire les doutes, résout les questions ; en un mot, il révèle jusqu'aux atomes des intentions les plus étranges » (Don Quichotte T II P277).

Tous les théoriciens insistent pour dire qu'une nouvelle bien conçue doit se terminer par un événement inattendu, un point fort dans la narration, un « coup de fouet » qui serait la raison d'être même de la nouvelle, laisse le lecteur dans le saisissement.

Selon cette perspective, toute la narration doit converger vers ce dénouement surprise, comme si l'ensemble du texte ne servait que d'accessoire au dévoilement final. Dans la fin du deuxième tome du texte de Cervantès, Don Quichotte meurt en recouvrant la raison et reniant tous ses exploits et aventures.

« Félicitez –moi , mes bon amis, de ce que je ne suis plus don Quichotte de la Manche, mais bien Alonso Quijano, que sa conduite avait fait surnommer le Bon. Je suis maintenant ennemi d'Amadis de Gaule. Toutes ces histoires profanes de la chevalerie errante me sont devenues odieuses ; je reconnais ma folie et le danger auquel je m'étais exposé pour les avoir lues.» (TII P506).

Le roman implique un pacte tacite entre auteur et lecteur : la fiction est connue comme fiction mais éprouvée comme une transposition véridique du réel. Jacques le fataliste et son maître récuse l'illusion vériste d'un récit transparent à son objet, il écarte un romanesque qui n'est que mensonge.

La relation entre Jacques le fataliste et son maître gouverne toute la tragédie du roman. Bien loin d'être homogène, la figure de Jacques éclate en une multiplicité de rôles : soldat, valet, paysan, déchu, disciple de Spinoza, apôtre de la dive bouteille.

Cette surcharge de signification, cette symbolique disparate que masque à peine la rapidité du récit, renvoient à une contradiction constitutive : Jacques est à la fois

domestique et philosophique, il tient cette contradiction et surcharge de signification, de la conversation de son capitaine et de la bibliothèque de son maître, et au fil du récit il s'affirme philosophe, en paroles et en actes.

Homme de discours, infatigable raisonneur, il a appris la parole et ne la perdra plus, sinon pour la céder à ses interlocuteurs ou contraint par la force des choses (accident, ivresse, rhume) :« **Jacques et son maître passèrent le reste de la journée sans desserrer les dents. Jacques toussait et son maître disait : voila une cruelle toux !** » p286.

Le roman de Cervantès est traversé par d'autres genres ; c'est un texte protéiforme par excellence. La constitution de ce genre, si c'en est bien un, se fait à partir de quatre sources, selon Brunel⁵⁵:

- L'épopée antique, qui est prolongée dans les chansons de gestes du Moyen- Age et, à la Renaissance, dans des poèmes héroïques. Les romans de chevalerie qui ont tourné la tête à Don Quichotte en sont issus.
- Le roman antique, qui- il convient de le rappeler – n'existe pas en tant que tel, avec cette dénomination. Il est illustré par le roman grec et en particulier le roman pastoral et son univers très particulier, par lequel à plusieurs reprises, passe Don Quichotte.
- Le roman Latin (Pétrone, Apulée), est un mode de la satire dans les deux acceptions du mot (mélange, critique des mœurs).
- La nouvelle, qui est originaire d'Italie, et que Cervantès se targue d'avoir introduit en Espagne.

⁵⁵ BRUNEL, Pierre. Don Quichotte et le roman malgré lui. Paris : Editions Klincksieck, 2006. P135.

Tout cela se trouve mêlé dans Don Quichotte, à cause des lectures de l'hidalgo et à cause de celle de Cervantès lui-même, qui se trouve en situation moins d'héritier, que de continuateur ironique et critique. Cervantès est l'auteur d'une pastorale « La Galatée »⁵⁶ qui figure dans la bibliothèque de Don Quichotte : « ***C'est la Galatée de Miguel de Cervantès, répondit maître Nicolas. Il y a bien longtemps que cet auteur est de mes meilleurs amis, reprit le curé, et je sais qu'il est plus familier avec l'infortune qu'avec la poésie ; son livre est assez bien conçu : il ne débute pas mal, mais il n'achève rien. Il faut attendre la seconde partie qu'il nous annonce ; peut-être qu'en se corrigeant, il obtiendra l'indulgence qu'on lui refuse aujourd'hui. En attendant, gardez-le bien soigneusement chez vous*** » (TI, Ch6, P52). Flirtant avant l'utopie dans la Seconde Partie, quand Sancho devient gouverneur de l'île de Barataria, Cervantès a un goût prononcé pour la nouvelle, histoire comique, ou histoire tragique. Mais il a pris le parti d'intégrer des nouvelles dans un récit-cadre qui fait place à des conversations. Les vérités partielles offertes par un roman sont un rempart contre les abus dogmatiques.

« Ça suffit ! dit Don Quichotte entre ses dents (...) Tout cet univers n'est qu'apparences et rêveries, je n'y peux rien » (T2, P212).

La fiction de Cervantès est une autre manière de questionner la vérité puisque nous nous efforçons de l'atteindre à travers le paradoxe d'un mensonge. Ce mensonge peut être nommé imagination. Il peut être considéré comme un miroir critique de ce qui passe, pour être la vérité dans un monde de conventions. Dans Don Quichotte écrit Dostoïevski⁵⁷, la vérité est sauvée par un mensonge. Avec Cervantès, le roman établit son droit de naissance sur un mensonge qui est le fondement de la vérité, ce qui nous renvoie à la mimésis, qui désigne l'imitation de la réalité. Selon Socrate, le faux existe en effet dans le réel: c'est le véritable faux.

Le mensonge naturel est dans sa récréation artistique, une sorte d'imitation de celui qui est éprouvé dans l'âme, une image produite dans un second temps. Le faux fictif ne peut être utile qu'à ceux qui sont en proie au délire ou à la folie. Dans le cas de

⁵⁶ La Galatée, pastorale à la mode du temps, a valu à Cervantès une petite réputation.

⁵⁷ BRUNEL, Pierre. Op.,cit. P70.

Don Quichotte on est en présence d'une narration dite par imitation : le narrateur fait semblant d'être un autre, ou il veut précisément nous faire croire qu'il est un autre. La fiction invente ce qui manque au monde.

CHAPITRE III

I- LA DECEPTIVITE DE L'INTRIGUE

Une œuvre véritable doit échapper à la généricité, position sacralisée par Maurice Blanchot, dans son ouvrage « Le livre à venir »⁵⁸ -.

Chaque projet d'écriture entrepris par un écrivain qui entend enrichir, reconstruire ou déconstruire les formes dominantes de son temps, est amené à réinterroger les identités et typologies parmi lesquelles il vient s'inscrire, avec l'intention plus ou moins délibérée ou explicite d'en répéter les règles, de les faire évoluer de les transgresser, de les parodier ou de les étudier.

Il convient de souligner qu'une œuvre peut être appréhendée à divers niveaux et que son identité générique est relative aux niveaux que l'on retient comme pertinents. L'horizon d'attente générique est, à cet égard, très déterminant et très important. Ce sont les conditions de réception qui semblent déterminer l'œuvre romanesque. Entrer dans un univers de la fiction, dans l'intrigue, suppose que tout un rituel a été respecté et que différentes portes ont été franchies. Vouloir donner un sens univoque à une énigme, c'est la réduire à une misérable banalité.

Selon T. Todorov⁵⁹, ce serait un signe de modernité authentique chez un écrivain, qu'il n'obéisse plus à la séparation des genres.

⁵⁸ BLANCHOT, Maurice. Le livre à venir. Paris : Éditions Gallimard. 1959. P 20.

⁵⁹ Barthes, Roland et al, Poétique du récit. Op.,cit. P50.

L'expression de Hugo Bousset⁶⁰, le roman est oignon, répond en effet à notre problématique générique. Les textes de Diderot et de Don quichotte sont à l'image de l'oignon ; si on enlève les couches de l'oignon-texte l'une après l'autre, dans l'espoir de trouver quelque chose qui ressemble à un noyau, un centre, on est vite déçu : au centre de l'oignon règne le néant absolu. Les pelures sont l'oignon.

Comme le souligne Pierre-Louis Rey⁶¹, le lecteur attend d'ordinaire du roman qu'il lui offre une intrigue, c'est-à-dire une succession d'évènements qui l'acheminent vers un dénouement. « Le roman, qui était jadis l'écriture d'une aventure est devenu l'aventure d'une écriture » selon Ricardou

Avec Diderot la notion de genre est rejetée comme une entrave à l'expression individuelle

Le texte de Diderot montre plus explicitement la priorité de l'écriture par rapport à l'intrigue. Inspirée par l'écriture de Laurence Sterne, un des fondateurs du roman moderne, sa technique de narration différée repoussant le déroulement cohérent de l'histoire, est dominée par ses phrases interrompues. Sterne comme Diderot brise les codes narratifs classiques : « **Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la lecture. Privez-en, par exemple, ce livre, autant vous priver du livre lui-même** » (Tristram Shandy P82-83).

Le récit tend à satisfaire notre désir que l'évènement, que l'histoire ait un sens. De l'acte de narration, conteur et auditeur attendent qu'il donne sens au mouvement du temps et que, comme un voyage, il les mène quelque part. Objet de désir, le récit est source de plaisir et de déception. On sait que Denise est le premier mobile du récit des amours de Jacques : « **Denise sans laquelle je ne vous aurais pas dit un mot de tout le voyage** » (Jacques le Fataliste et son maître p281). Et cette « **jeune brune à la taille légère, aux yeux noirs** » (p182), brille comme le terme désirable à la fois du voyage de Jacques et de l'histoire de ses amours.

⁶⁰ BOUSSET, Hugo. Le roman est un oignon, in Littérature et savoirs. KLIMIS Sophie et VAN EYNDE Laurent (dir.). PUB.1999.

⁶¹ REY, Pierre-Louis, Le roman. Paris : Éditions Hachette, 1992. P 211.

La passion de récit travaille les personnages. D'abord l'auteur lui-même, narrateur du voyage, ne résiste pas au plaisir de conter aussi l'histoire du poète ou les exploits de Gousse. Et ce qui soude le couple indissoluble de Jacques et de son maître, c'est un incoercible besoin de communication par le récit (p45, p175) : « **Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoi qu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller ; trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage, comme c'est l'usage de ceux qui marchent, et quelquefois de ceux qui sont assis** » (P57)...

Diderot raconte des histoires, des digressions, mais la plus importante est celle de la conscience écrivante s'interrogeant sur les moyens de son art. Le roman, ou plus précisément ce qui fait un roman, est devenu l'intrigue principale dans le texte Jacques le Fataliste et son maître. De ce fait, l'intrigue laisse percevoir les signes qui désigneraient, dans le roman d'aventure, les jalons d'une conquête et qui, vidés de sens, se réduisent désormais à être ceux d'une écriture qui se prend elle-même pour objet.

II- LE RECIT DE VOYAGE : L'ERRANCE DE L'ECRITURE

Dans les premières phrases de Jacques le Fataliste et son maître, où est posée la question du but de ce voyage, on remarque la façon dont Diderot élude toute réponse à plusieurs reprises, cette question sera évoquée.

L'hôtesse du Grand Cerf voudrait bien, par exemple, comme le lecteur, savoir où vont ces deux personnages. Elle pose une suite de questions qui n'obtiendront d'autres réponses que négatives ou extrêmement évasives : « **Ces messieurs vont-ils loin ? (...)** *Nous n'en savons rien* » (Jacques le Fataliste et son maître p134). Elle poursuit : « **Suivent-ils quelqu'un, ont-ils des affaires** » (p134).

Toujours des réponses négatives. L'hôtesse fait le tour des diverses possibilités et demande si c'est un voyage d'agrément. La notion de plaisir vient se substituer aux

notions d'utilité qu'elle avait d'abord avancées. Mais ce principe de plaisir est lui-même récusé.

La trame du roman de Diderot, s'appuie et se concentre sur le voyage qui se termine par le duel du maître et chevalier de Saint-Ouen. Le maître tue celui-ci, son adversaire, et s'enfuit, laissant Jacques arrêté et accusé injustement de l'assassinat.

Ainsi, l'auteur_narrateur achève-t-il son récit. Autrement dit, le voyage_errance : « *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 ; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie* » (P354).

Pourtant pour satisfaire la curiosité du lecteur sur la suite de l'histoire d'amour de Jacques , Diderot crée un personnage d'éditeur : « *L'éditeur ajoute : la huitaine est passée. J'ai lu les mémoires en question. Des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux, et celui du milieu évidemment interpolé* » (P355). Il donne, au lieu d'une seule fin définitive, trois versions de dénouement parmi lesquelles le lecteur choisira celle qui convient à son goût, sans le satisfaire pour autant :

1-La scène de dispute entre Jacques et Denise : « *Jacques était levé, Denise était assise à côté de lui. Ils gardaient le silence, ils avaient l'air de se boudier, et ils se boudaient en effet* » (P 355).

2-La scène du massage : Denise masse Jacques pour le soulager de ses douleurs : « *Voici le second paragraphe (...) Une autre fois, c'était le matin, Denise était venue panser Jacques) (... s'offrit à le soulager* » (P357).

3-La fin satisfaisante : Jacques s'évade de la prison, retrouve son maître, prend la place du concierge du château des Desglands, se marie avec Denise : « *On lit ensuite le détail pathétique de l'entrevue inopinée de Jacques, de son maître, de Desglands, de Denise (...)*

Quelques jours après le vieux concierge du château décéda ; Jacques obtient sa place et épouse Denise » (P360).

Chacune des deux premières versions ne dépeint qu'un instant intense, tandis que la dernière s'accomplit, en obéissant à la convention du roman dans lequel, grâce aux nombreux hasards, tout s'achève bien. Diderot se moque de ce procédé traditionnel en marchant dans les sillages de Sterne qui souligne dans *Tristram Shandy* le fonctionnement de son dispositif :

« Cet ingénieux dispositif donne à la machinerie de mon ouvrage une qualité unique ; deux mouvements inverses s'y combinent et s'y réconcilient quand on les croit prêts à se contrarier. Bref, mon ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps » (Tristram Shandy P90).

Le lecteur est perdu à cause de ces trois versions de dénouement qui laissent pourtant l'œuvre ouverte, encore plus lorsque l'auteur_narrateur interpelle le lecteur, en lui faisant part d'une rumeur qu'il aurait entendu :

« On a voulu me persuader que son maître et Desglands étaient devenus amoureux de sa femme. Je ne sais ce qui en est ; mais je suis sûr qu'il se disait le soir à lui-même : « S'il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras ; s'il est écrit au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras ; dors donc, mon ami. » et qu'il s'endormait » (P361).

Le commencement du roman est identique à sa chute ; sur un ton ironique et fataliste il s'achève, toujours en continuant à agacer le lecteur qui reste sur sa faim. Car par le biais de cette clôture/ouverture l'imagination du lecteur est sollicitée et reste en mouvement.

III- DIGRESSIONS ET RUPTURE DE LA TRAME ROMANESQUE

On trouve dans Don Quichotte de Cervantès comme dans Tristram Shandy de Sterne, cette manie digressive qui contrevient à l'unité d'action, les réflexions du narrateur sur la digression dévoilent au lecteur la nature du mécanisme digressif qui fait fonctionner sa machine romanesque :

« Car la digression où je viens d'être conduit par accident et en vérité toutes mes digressions (sauf une) sont marquées par un trait de magistrale d'habileté digressive dont je crains que le lecteur ne soit pas avisé » (Tristram Shandy P82-83).

Le texte de Diderot est constitué d'un bon nombre d'histoires, comme la vengeance de Mme de la Pommeraye, des luttes de pouvoir des clercs (le père Hudson et le père Ange), la fable d'Esopé, l'anecdote personnelle du poète de Pondichéry. **« L'histoire du poète de Pondichéry : un jour, il me vint un jeune poète, comme il m'en vient tous les jours....**

Mais, lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le fataliste et son maître ? L'histoire du poète de Pondichéry : après les compliments ordinaires sur mon esprit, mon génie, mon goût, ma bienfaisance, et autres propos dont je ne crois pas un mot, bien qu'il y ait plus de vingt ans qu'on me les répète, et peut-être de bonne foi, le jeune poète tire un papier de sa poche ; ce sont des vers, me dit-il des vers ! Oui, monsieur, et sur lesquels j'espère que vous aurez la bonté de me dire votre avis » (P83).

Dans la fable de la Gaine (P167), Diderot cède la parole à des personnages qui racontent à leur manière les histoires. Ce qui donne à lire un éventail de styles narratifs, allant du valet au maître, à l'aubergiste et aux voyageurs rencontrés ainsi qu'à l'auteur- narrateur, qui en plus de raconter ne cesse de critiquer, intervenir dans les récits pour énoncer ses opinions et pour démontrer ses rôles multiples. Il commente les histoires racontées, examine les conduites et les paroles des

personnages, discute sur des œuvres littéraires mentionnées dans le roman : Sterne et Voltaire, conditionne tel ou tel épisode pour légitimer sa véracité et s'adresse directement au lecteur pour le critiquer, en particulier pour ses goûts esthétiques. « **Ah ! Lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges et bien sévère dans votre blâme** » (Jacques le Fataliste et son maître p218).

Le livre de Cervantès est la pierre angulaire du roman, tel qu'il s'est développé depuis le XVII^e siècle. Don Quichotte cherchait la réconciliation entre la Foi et la Raison, refusant non seulement les dogmes de la Foi, mais ceux de la Raison. Dans le roman de Cervantès, son personnage Don Quichotte déambule à travers un univers erratique, dans lequel toute vérité est suspecte, tout baigne dans l'incertitude.

Lieu incertain : un village oublié dans une province retirée de l'Espagne.

Un lieu au nom impossible : « **Dans un village de la Manche, dont je ne veux point me rappeler le nom** » (T1, P15).

Auteur incertain : qui a écrit ce livre ? Cervantès ? De Saavedra ? Cide Hamet Ben Engeli ? Un anonyme copiste maure ? Le funambule masqué Ginès de Pasamonte déguisé en Maître Pedro, le joueur de marionnette ? Ou bien Don Quichotte lui-même : « **Il estimait fort l'auteur de ce roman de l'avoir terminé sur la promesse d'en reprendre les interminables aventures, et il fut plusieurs fois tenté de l'achever lui-même** ». (Don Quichotte TI P 16). Le manque d'auteur parvient à peine à dissimuler le refus de l'autorité.

Noms incertains : Don Quichotte est-il vraiment un hidalgo ruiné du nom d'Alonso Quijano, ou est ce Quijana : « **On prétend qu'il avait le surnom de Quijada ou de Quisada car les auteurs qui en ont parlé ne sont pas d'accord sur ce point** » (Don Quichotte TI P14). L'instabilité onomastique du roman sape toute la sûreté émanant d'une lecture directe. Lieux, noms, auteur, tout est incertain dans Don Quichotte .

Et l'incertitude est aggravée par la grande révolution démocratique qu'a forgée Cervantès et qui est la création du roman en tant que lieu commun.

Ce principe conducteur de la création romanesque qui fait qu'un roman est à considérer comme lieu commun, est transformé en ce que l'essayiste Claudio Guillén⁶² appelle un « dialogue de genres ». Ces derniers se retrouvent en effet tous dans l'espace ouvert de Don Quichotte .

Ici, le picaresque Sancho tend la main à l'épique Don Quichotte. La linéarité de la narration est brisée : **« Un des reproches que l'on fait à cette histoire, reprit le bachelier : c'est que l'auteur y a inséré une nouvelle intitulée : Le Curieux malavisé (...) Mais parce qu'elle n'est pas à sa place et qu'elle n'a rien à voir avec le roman du seigneur Don Quichotte. » (Don Quichotte TII P30)** encerclée, contrainte à se hâter d'aller de l'avant ou bien inversement :

« Est-ce que, par hasard, l'auteur nous annonce une seconde partie ? »

Oui mais il dit qu'il ne l'a pas encore trouvée, et qu'il ne sait chez qui la prendre : de sorte que nous ne savons pas si elle paraîtra ou non. »

« Et à quoi l'auteur s'est-il résolu ? Et bien à trouver un sujet. Il se donne un mal énorme à cette recherche ») TII p 36.

Dans la première partie de Don Quichotte , on retrouve la même technique de narration que celle de Sterne et de Diderot : la digression, imbrication d'histoires qui ont pour fonction d'artifices et décor de la scène romanesque.

1- Une première bergerie : on y raconte l'histoire de Chrysostome et Marcelle. P84

« ...Ne manquant point de sujets de conversation, tant avec l'histoire de Marcelle et de Chrysostome qu'avec les folies de Don Quichotte. »

T I P108.

2- Une première aventure sentimentale : celle de Cardenio et Lucende. P 233.

⁶²GUILLEN, Claude. Literature as System, Princeton, 1971 cité par Fowler, Alastair, Kinds of literatur, Harvard University press, 1982. P27.

3- Une seconde aventure sentimentale : celle de Fernando et Dorothée, que se révèle n'en former qu'une seule avec la précédente. P254.

«... Dorothée, de son côté, croyait rêver, Cardenio également, et Lucinde avait la même impression Don Fernando rendait grâce au ciel de l'avoir tiré d'un labyrinthe où il avait été sur le point de perdre son âme et son honneur. Bref, tous ceux qui se trouvaient dans l'auberge se réjouissaient de l'heureuse issue d'une affaire à ce point embrouillée et désespérée.» T I P355.

-La nouvelle du Curieux malavisé.P301.«*C'était un cahier d'environ huit feuilles, intitulé le Curieux malavisé, nouvelle* » T I P300.

4- Une troisième aventure sentimentale : celle du Capitaine captif. P368.

« ...Telle est mon histoire, messieurs. J'ignore si elle a pu vous intéresser. C'est à vous d'en juger. J'aurais bien voulu vous la raconter plus brièvement, quoique la crainte de vous ennuyer m'en ait déjà fait supprimer plus d'un épisode » T I P406.

5- Une quatrième aventure sentimentale : celle de Don Luis et Dona Clara, qui une nouvelle fois se révèle n'en former qu'une seule avec la précédente.

6- Une dernière bergerie : l'histoire de Léandra. P482.

On constate que les digressions remplissent une part importante du premier livre de Don Quichotte . Ces digressions prolongent sous une autre lumière : l'antithèse entre « réalité » et « fiction » qu'illustre, dans l'intrigue principale, la folie de Don Quichotte :« *Cette folie est tellement curieuse, tellement inouïe que, dans le cas où quelqu'un voudrait en faire une fiction littéraire, je ne sais s'il aurait l'esprit assez subtil pour s'en sortir* » (TI P283).

Ces histoires se révèlent ensuite être liées entre elles, et connaissent des dénouements communs, impliquant les protagonistes de l'histoire principale. La dynamique qui lie chacun de ces couples d'histoires, influence donc aussi l'histoire principale.

La digression apparaît donc comme une technique narrative complexe, dont la fonction n'est pas seulement de divertir le lecteur ou de fournir à l'auteur un réservoir inépuisable d'histoires à raconter, elle est aussi, chez Cervantès comme chez Sterne, la manifestation d'une esthétique qui a pour objectif de bousculer le modèle traditionnel.

Interrompue d'une part, par les histoires dans l'histoire :« **Mais je me demande ce qui peut avoir poussé l'auteur à y insérer des nouvelles et des contes sans rapport, alors qu'il avait un sujet si riche avec mon histoire seule. Il aurait bien dû se rappeler le proverbe : Avec de la paille et du foin, On a bien le ventre assez plain** » (**Don Quichotte TII P31**). D'autre part, par l'intermède pastoral, puis avec le roman de l'amour courtois et les fils mauresques, et byzantins de la narration. La narration se retrouve tissée dans la tapisserie d'un roman qui, en fin de compte, se présente lui-même comme étant à la fois l'identité et la différence de son univers linguistique.

Cervantès mêle passé et futur, transformant le roman en un processus critique qui propose tout d'abord que nous lisions un livre sur un homme qui lit des livres, livre qui devient ensuite un livre sur un homme qui sait qu'il sera lu. De tout son être Don Quichotte, comme le souligne Michel Foucault (*Les Mots et les Choses*)⁶³ n'est que langage, texte, feuillet imprimés, histoire déjà transcrite : « **Dans les siècles à venir, quand on publiera l'histoire de mes exploits, aucun doute, c'est dans ces termes que le sage qui la doit écrire commencera ce récit de ma première sortie (...) Heureux âge, continua-t-il, siècle torturé qui verra briller mes grandes et incomparables actions, dignes d'être gravées et taillées dans le marbre, retracées sur la toile, pour établir ma mémoire dans l'avenir. Ô toi ! Sage enchanteur, qui que tu sois, à qui incombera de soin d'écrire cette étonnante histoire, n'oublie pas, je te prie** » (T1, P21).

⁶³ FAUCOULT, Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris : Editions Gallimard. 1966. P60.

Don Quichotte est sûr que son histoire va être publiée et ses exploits racontés. Il est fait de mots entrecroisés. C'est l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses. Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres. Et il ne se donne d'autres preuves que le miroitement des ressemblances.

L'ambiguïté dans un roman est peut-être une façon de nous dire que, puisque les auteurs, et par la même l'autorité des auteurs sur leurs écrits, ne sont pas fiables et sont susceptibles d'être expliqués de maintes manières, il en va également ainsi du monde. Car la réalité n'est pas fixe, elle est changeante, nous ne pouvons approcher la réalité que si nous arrêtons de prétendre la définir une fois pour toute.

IV-LE PARADOXE ET LES POSSIBLES NARRATIFS

Dans Don Quichotte l'ironie réflexive se faisait juge et complice de la folie romanesque. Alors que, dans Jacques le Fataliste et son maître s'enchevêtrent les paradoxes d'une déraison féconde et l'ébauche d'une nouvelle logique du récit qui ouvre la voie à une transformation du récit :

« Il y a deux versions sur ce qui suivit après *qu'il eut éteint les lumières. Les uns prétendent qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit , et qu'il disait « ma foi, il n'y est plus ou, s'il y est, il est écrit là-haut que je ne le retrouverai pas ; dans l'un et l'autre cas, il faut s'en passer » ; et qu'il prit le parti de s'étendre sur des chaises. D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrasserait les pieds dans les chaises, qu'il tomberait sur le carreau et qu'il y resterait. De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez, à tête reposée, celle qui vous conviendra le mieux » (p219).*

Le choix laissé ironiquement au lecteur entre deux « versions » différentes de la conduite tenue par Jacques annonce la fin du texte, où des versions manuscrites de la « conversation de Jacques et son maître » sont proposés à l'interprétation de l'éditeur et du lecteur.

L'écriture dialoguée renvoie au rapport singulier et fort complexe entre Diderot et son lecteur. Diderot est hanté par le problème de la communication (pour

qui écrit-on ? par qui est-on lu ?), et il a toujours besoin pour écrire d'une impulsion affective, d'un rapport vécu avec un interlocuteur. Récit aléatoire, Jacques le Fataliste et son maître, reflète autant les caprices de l'esprit que les accidents d'un voyage, et c'est au lecteur actif d'y découvrir « une suite d'effets nécessaires ».

L'usage du paradoxe, cher à Diderot ainsi qu'à Jacques (P59), est manié lucidement. Il autorise toutes les audaces sans faire perdre le sens du réel. Le paradoxe entretient la vigilance, la disponibilité de l'esprit et sa capacité d'insoumission. Or la démarche paradoxale est profondément liée au dialogue, le paradoxe provoque l'interlocuteur et suscite l'affrontement dialogué des voix.

« Car quoique tout cela vous paraisse également possible, Jacques n'était pas de cet avis, il n'y avait réellement de possible que la chose qui était écrite en -haut. Ce qu'il y a de vrai, c'est que, de quelque endroit qu'il vous plaise de les mettre en route, ils n'eurent pas fait vingt pas, que le maître dit à Jacques..Et l'histoire de tes amours ? » (P69).

Dénoncer les lacunes de l'écrit, c'est, du même coup, donner davantage libre champ au monde des possibles : **« Il paraît que Jacques réduit au silence par son mal de gorge suspendit l'histoire de ses amours et que son maître commença l'histoire des siennes. Ce n'est ici qu'une conjecture que je donne pour ce qu'elle vaut. Après quelques lignes ponctuées qui annoncent la lacune on lit » p292.**

Ce monde des possibles que le narrateur rappelle sans cesse au lecteur d'une façon très ambiguë, puisque ces rappels constituent à la fois une invite à la liberté du lecteur et à son imagination, mais aussi permettent au narrateur d'affirmer sa suprématie (car pour qu'il puisse continuer son récit, il faut bien qu'il ait choisi). Or le narrateur, pour justifier ces choix arbitraires comme tout choix, fait appel à la notion de vérité :

« Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable » (Jacques le Fataliste et son maître P57).

Il ne peut pas exploiter tous les possibles narratifs parce que, de tous ces possibles, il n'y en a qu'un de « vrai ». Ainsi, lorsque le cheval de Jacques l'amène aux fourches patibulaires : « **Un autre que moi, lecteur, ne manquerait pas de garnir ces fourches de leur gibier et de ménager à Jacques une triste reconnaissance. Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être, car il y a des hasards plus singuliers, mais la chose n'en serait pas plus vraie : ces fourches étaient vacantes** » (P78).

Ces possibles romanesques refusés par le narrateur peuvent être mis sur le compte du lecteur. « *Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous tromperez* » (P74). À côté de l'histoire « vraie » que nous lisons se dessine donc une autre histoire, celle qu'aurait pu écrire un faiseur de roman :

« **Et pourquoi le vieux militaire ne serait-il pas ou le capitaine de Jacques ou le camarade de son capitaine ? Mais il est mort. Vous le croyez ? ... Pourquoi la jeune paysanne ne serait-elle pas ou la dame Suzan, ou la dame Marguerite, ou l'hôtesse du Grand Cerf, ou la mère Jeanne, ou même Denise, sa fille ? Un faiseur de roman n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson** » (P278). C'est sous l'influence de Richardson que Diderot est devenu ce romancier à part entière pour qui le roman est à réinventer. Il doit être muni des moyens narratifs (polyphonie, épistolaire, écriture théâtrale) nécessaires pour restituer, par la fiction, une expérience véridique du monde réel.

Diderot relate ainsi ce qui se passe dans la tête d'un écrivain en train d'écrire un livre et, pour servir ce dessein, il jongle avec l'écriture : digression, éclatement du temps, jeu de masques entre auteur, narrateur, personnages et lecteur...

Le lecteur est celui qui imagine des romans possibles ; le narrateur, celui qui raconte ce qui s'est vraiment passé. Cependant, le récit s'arrête et la réalité continue à exister. D'où ce renversement des rôles : le lecteur, au lieu de se situer dans l'imaginaire, est sommé de faire une enquête sur le terrain, et de compléter ainsi les lacunes, en particulier une, qui est de taille : celle de la fin.

« *Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais* » (P325). Le lecteur est alors invité à continuer « à sa fantaisie », ce qui consisterait à le laisser errer dans les terres du romanesque. Mais une autre solution est finalement préconisée : « **Faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné ; voyez Jacques, questionnez-le : il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire ; cela le désennuiera** » (P326).

L'enquête sur le terrain est préférable au texte de ces Mémoires « suspects » ? Ce sont pourtant eux qui fournissent les trois « paragraphes » qui figurent en guise de conclusion.

S'il y a un principe qui ressort de Jacques le Fataliste et son maître, c'est bien le principe d'incertitude, parce que le destin est « cauteleux », les signes incertains, et que le récit se situe sur le registre du doute.

Jacques le Fataliste et son maître est un jeu avec le roman, un paradoxe narratif sur le roman. Comment peut-on écrire un roman ? Quelles sont les possibilités et les limites de l'écriture romanesque ? À ces questions Diderot répond par un texte qui se veut ininterprétable comme roman et qui, pourtant, finit par s'avouer comme tel. Anti-roman, non-roman, Jacques le Fataliste son maître prodigue des dénégations sarcastiques : « Ceci n'est pas un roman », et détruit l'illusion romanesque en se réclamant de la vérité. Et pourtant, le lecteur a le sentiment de lire un véritable roman, et même plusieurs romans enchevêtrés : « **Je vous fais grâce de toutes ces choses que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société** » (p59).

Sans le dire, le texte cède aux prestiges de la fiction : prolifération d'histoires, afflux de personnages, symboles et coïncidences, rythmes narratifs. Page après page, se trame un tissu bariolé mais solide, s'il brise la continuité de l'histoire principale en multipliant les histoires enchâssées, « Jacques le Fataliste et son maître » n'apporte cependant pas un principe d'organisation narrative, radicalement nouveau.

Il s'en tient à un va et vient pédagogique entre énoncé et énonciation, entre histoire et narration. L'auteur transgresse une règle pour démontrer comment l'arbitraire exhibe un procédé et pour en révéler l'artifice. Récit réfléchi, récit réflexif, Jacques le

Fataliste et son maître nous enseignent à lire, à nous défier du roman comme pratique consacrée de l'illusion, à n'être dupes ni des mots, ni du réel, et si Jacques l'emporte sur son maître, c'est qu'il sait discerner l'ordre sous l'apparence du désordre et interpréter les signes d'un voyage aussi bien que les sous-entendus d'un récit ; mais il se heurte lui aussi à l'incertitude des événements et à l'opacité des êtres.

Jacques le Fataliste et son maître réécrit les romans qui l'environnent pour produire à travers eux sa propre structure. Pastiche, parodie, réécriture : tel est le jeu qu'il propose à ses lecteurs.

Cet anti-roman 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 dans « Jacques le fataliste et son maître ».

En outre, ces références textuelles exercent des fonctions très diverses. Tantôt le rappel ironique des normes esthétiques que le texte viole allègrement : « **Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté** » (P218). Tantôt la satire du discours romanesque et des romanciers à la mode, tantôt l'aveu d'un plagiat (Sterne), tantôt, enfin, le recours aux textes qui stimulent ou cautionnent les audaces du livre.

« **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 mobilité infinies de l'univers :

« **Lecteur je vous ferai seulement remarquer dans le caractère de Jacques une bizarrerie qu'il tenait apparemment de son grand père, c'est que Jacques au rebours des bavards, quoi qu'il aimât beaucoup à dire, avait en aversion les redits, aussi disait-il quelquefois à son maître : Monsieur me prépare le plus triste avenir que deviendrai-je quand je n'aurai plus rien à dire ?** » (P170).

Texte dialogique, Jacques le Fataliste et son maître valorise la coexistence et la réversibilité des contraires, juxtaposant le pour et le contre.

La lecture de Don Quichotte de Cervantès et de Jacques le Fataliste et son maître de Diderot est déconcertante. Le trouble produit par le texte dans les deux cas est pour une large part lié à l'incertitude générique qu'il produit. On pourrait en effet dire de l'un comme de l'autre qu'il s'agit de théâtre, de roman, ou de récit.

Mais on pourrait ajouter à ces genres celui de l'essai philosophique, concernant plus particulièrement le texte de Diderot. En effet, l'auteur-narrateur dans Jacques le Fataliste et son maître aborde de grandes questions qui agitent le dix-huitième siècle : comment l'homme peut-il être heureux ? Selon Jacques, il suffit, pour cela, d'accepter les événements tels qu'ils sont puisqu'on n'y peut rien : « **Un homme heureux est celui dont le bonheur est écrit là-haut, et par conséquent celui dont le malheur est écrit là-haut est un homme malheureux** » (p55). Ou encore : l'homme est-il libre ou n'est-il que le jouet du destin ? – « **Mais pour Dieu, lecteur, me dites-vous, où allaient-ils ? Faut-il que je rappelle l'aventure d'Esopé ? Son maître Xantype lui dit un soir d'été ou d'hiver, car les Grecs se baignaient dans toutes les saisons, l'Esopé, va au bain, s'il y a peu de monde nous nous baignerons** ». *Esopé part : chemin faisant, il rencontre la patrouille d'Athènes. Où vas-tu ? – Où je vais ?* _ Réponds Esopé : *je n'en sais rien* _ *Tu n'en sais rien !* _ **Marche en prison. Et bien reprit Esopé, ne l'avais-je pas bien dit que je ne savais où j'allais ? je voulais aller au bain, et voilà que je vais en prison** » (P95

Le narrateur tient surtout à montrer son pouvoir. Le maître, ce n'est pas le fantôme qui porte ce nom, c'est lui, le narrateur, le maître du récit et il le souligne, on l'a vu par la formule : « **Il ne tiendrait qu'à moi** », ou encore en esquissant des possibles narratifs : « **Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer ? Je donnerais de l'importance à cette femme ; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin ; j'ameuterais les paysans de ce village ; je me préparerais des combats et des amours** » (Jacques le Fataliste et son maître P38). Les possibles narratifs ne semblent exposés ici que pour marquer, avec la richesse de son imagination, son pouvoir absolu. Pouvoir qui contraste avec ces moments où, au contraire, il fait aveu d'ignorance. Et le texte, on l'a vu, s'ouvre précisément sur un aveu de ce type. L'absence de détermination du personnage du narrateur est aussi un gage de son pouvoir. Il n'est limité que par sa propre volonté de raconter, puisque c'est là sa seule fonction.

Cependant, même s'il semble libre de raconter ce qu'il veut, son pouvoir a des limites ou, du moins, il le prétend avec ironie : « **La voilà remontée, et je vous prévient, lecteur, qu'il n'est plus en mon pouvoir de la renvoyer** » (P157).

La problématique de la liberté et de la fatalité ne s'exerce pas seulement sur les personnages : elle atteint même le principe de la narration, comme le signale d'ailleurs le titre du roman : Rappelons à ce propos que le titre en général promet savoir et plaisir, comme le souligne C. Achour⁶⁴, ce qui en fait un acte de parole performatif : facile à mémoriser il ne dit pas tout, il oriente et programme l'acte de lecture. Selon Henri Mitterrand, 1979.

« *Il existe (...) autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, le commentent, le relient au monde : le titre (...). Ces éléments ... forment un discours sur le texte et un discours sur le monde.* »⁶⁵

L'idée de fatalisme attribuée dans le titre à Jacques : résume sa conception du monde : « **Jacques__ Tout ce qui nous arrive de bien ou de mal en ce monde est écrit là-haut... Savez-vous, Monsieur, quelque moyen d'effacer cette écriture ? Puis-je n'être pas moi, et étant moi, puis-je faire autrement que moi ? Puis-je être moi et un autre ? Et depuis que je suis au monde, y a-t-il eu un seul instant où cela n'ait été vrai ?** » (P51).

La réflexion de l'auteur_narrateur : « **Le troisième paragraphe nous montre Jacques, notre pauvre Fataliste...** », et plus particulièrement, ce soulignement du mot "Fataliste", est révélateur, car le Dictionnaire de philosophie⁶⁶, définit le fatalisme comme une doctrine ou attitude qui considère tous les événements comme

⁶⁴ ACHOUR, Christiane. Clefs pour la lecture des récits: convergences critiques II. Blida: Editions Tell. 2002. p72.

⁶⁵ Op,cit. p72.

⁶⁶ DIDIER, Julia. Dictionnaire de philosophie. Paris: Editions Larousse. 1964.

irrévocablement fixés à l'avance. Il s'oppose à la liberté humaine ; l'existence est déterminée d'avance, selon une certaine loi, par un destin inéluctable :

« Jacques : C'est que faute de savoir ce qui est écrit là-haut on ne sait ni ce qu'on veut, ni ce qu'on fait, et qu'on suit sa fantaisie qu'on appelle raison, ou sa raison qui n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien tantôt mal » (Jacques le Fataliste et son maître P54).

Diderot se moque de Jacques en le traitant de pauvre fataliste, car il tente dans son texte de dépasser cette philosophie et de procéder à un déterminisme. À en croire sa conception des choses, seul l'homme est maître de lui-même, car le personnage du maître dans le récit pense tout à fait le contraire de Jacques. Le fatalisme a été tenu pour « un argument paresseux ».

Depuis Zadig ou la destinée (1748), ainsi que *Candide ou l'optimisme* (1759) de Voltaire jusqu'aux romans philosophiques de Sade, le « fatalisme » envers de la liberté ou frère ambigu du hasard, devient un thème à la mode. La question du fatalisme est l'exemple le plus flagrant de cette audace intellectuelle au XVIII^e siècle. Et sans doute le motif le plus propre à nourrir un roman comme Jacques le Fataliste et son maître .

Les auteurs de Jacques le Fataliste et son maître et de Don Quichotte , sont des créateurs d'un petit monde dans lequel ils règnent avec une emprise absolue : **« Je ne sais où l'hôtesse, Jacques et son maître avaient mis leur esprit, pour n'avoir pas trouvé une seule fois des choses » (P215).** Plus encore, Diderot donne forme aux destinées des êtres imaginaires auxquels il accorde souffle et vie. Le regard qu'il jette sur son microcosme, et sur les créatures qui s'y meuvent, n'en sera pas moins d'une sorte d'amitié humaine, ni de tendresse fraternelle, ni d'amour paternel ; ce sera : le regard qu'il imagine être celui de la puissance invisible qui ordonne la destinée humaine quand elle observe les hommes et leurs agissements : **« 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 ? » (P 45).**

Mais au lieu d'exploiter toutes les possibilités pour le développement de l'histoire, il nous montre immédiatement son mépris pour ces procédés et déclare ainsi : « ***Qu'il est facile de faire des contes !*** » (P45).

Diderot exprime de façon grandissante la conscience de la liberté absolue de l'auteur par rapport à sa création. Il dénonce les poètes qui n'écrivent que pour plaire et flatter les grands, le peuple qui se laisse réduire à l'esclavage et qui est incapable de réagir.

Le texte de Diderot est à son image, un texte aussi rebelle que lui, qui tente de s'imposer comme contraire à la tradition : il veut éveiller les esprits, en effet le choix du dialogue, ce débat d'idées entre Jacques et le maître :est tout à fait révélateur des de ses intentions.

Loin de se contenter d'un récit plaisant, Diderot veut faire réfléchir le lecteur, le questionne, le renvoie à lui-même, à ses interrogations, sans pour autant lui donner les réponses. Il veut bouleverser et changer les mentalités. De ce fait, on peut dire qu'il est un anticonformiste le plus représentatif de son temps.

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, 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 :

« Il paraît que Jacques réduit au silence par son mal de gorge suspendit l'histoire de ses amours et que son maître commença l'histoire des siennes. Ce n'est ici qu'une conjecture que je donne pour ce qu'elle vaut. Quelques lignes ponctuées qui annoncent la lacune on lit. Est-ce Jacques qui profère cet apophtegme ? Est-ce son maître ? Ce serait le sujet d'une longue et épineuse dissertation » (P292).

D'abord l'écriture romanesque, jeu arbitraire sur le possible, s'avère incompatible avec le déterminisme. Le récit fait de ces questions de formes, de sens et des thèmes narratifs.

Ensuite le récit n'est possible que dans la tension qui s'établit, à tous les niveaux du texte, entre le projet matérialiste et la présence obsédante des catégories, des problèmes, des figures et du langage de l'idéologie déiste.

V- L'INCERTITUDE DU CADRE SPATIO-TEMPOREL

Le temps et l'espace sont évidemment deux composants cruciaux et fondamentaux pour forger l'univers diégétique. Selon les conventions du roman, ce dernier est souvent construit sur la base claire et logique de son arrière-plan spatio-temporel qui fait plus ou moins référence au monde réel.

La formation de la diègèse dans le texte de Cervantès a pour but de rendre présent un lieu, un personnage, un objet en les donnant à voir au lecteur. Elle résume, mentionne, évoque par allusion et commente sans négliger pour autant la dimension temporelle dans laquelle s'ancrent ces sujets décrits :

La chronologie disloquée de Jacques le Fataliste et son maître est un des éléments qui entretiennent le sentiment d'incertitude : « **Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prétendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable** » (Jacques le fataliste et son maître p 57).

Diderot bouscule le temps : le capitaine est tantôt mort tantôt vivant. La « veuve » courtisée par Desglans est regrettée par son mari, comme si elle était morte avant lui. Qui est mort le premier ? Mme Duquesnoy, belle-mère du plus jeune ou du plus âgé des deux voyageurs que rencontrent Jacques et son maître, est-elle morte depuis trois mois ou depuis quelques jours ? .

Autre contradiction de la chronologie : le récit du voyage semblait commencer vers 1765, vingt ans après Fontenoy, mais à la fin, Jacques est enrôlé dans les troupes de Mandrin qui a été exécuté en 1755. Il y a une subversion chronologique.

La question des lieux dans Jacques le Fataliste et son maître est apparemment moins déroutante que celle du temps. Pourtant, à y regarder de plus près, on réalise que ce voyage dont le point de départ et le point d'arrivée sont si incertains, constitue une traversée d'un espace lui aussi troublant. Comme pour les dates, ce qui cause le trouble est le mélange de références très concrètes et de fantaisie, de blancs dans la description : « **Où ? Où ? L Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre Dame de Lorette ou à Saint-Jacques-de-Compostelle, en serez-vous plus avancé ? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... .Oui, pourquoi pas ?...vers un château immense** » (P67)..

Dans « Le texte descriptif »⁶⁷ - J.-M. Adam et A. Petitjean affirment que la topographie et la chronographie constituent la description proprement dite. La première est description d'un lieu, la seconde celle d'une époque, d'une période. Grâce à elle, le romancier peut élaborer l'arrière-plan spatio-temporel de son récit, plus précisément la diégèse dans laquelle se déroule l'histoire.

Dans Jacques le Fataliste et son maître et Don Quichotte , l'auteur-- narrateur parsème de petites indications documentaires et nous laisse déduire les dates d'histoire . Pourtant, nous relevons dans le texte de Diderot des histoires dont la logique temporelle interne n'est pas cohérente, à cause des indications contradictoires fournies par le romancier afin de brouiller le lecteur :

« Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi. Il est certain qu'elles sont de l'un des trois, et qu'elles furent précédées et suivies de beaucoup d'autres qui nous auraient menés Jacques, son maître et moi jusqu'au souper, jusqu'après le souper » (P167).

En effet, Jacques le Fataliste et son maître est truffé d'anachronismes qui se produisent à deux niveaux : dans la chronologie interne de l'histoire, mais aussi dans l'ordre narratif de chaque histoire : par exemple l'entrée en scène de chaque épisode n'obéit pas à l'ordre de dates.

⁶⁷ ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André. Le texte descriptif. Paris : Éditions Armand Colin. 2005. P80.

En fait, le romancier s'amuse à brouiller les repères temporels, soit en donnant des indications contradictoires qui entraînent ainsi l'anachronisme diégétique, soit en narrant les histoires tantôt par anticipation, tantôt par rétrospection.

L'écriture romanesque s'avère, pour Diderot, incompatible avec le projet matérialiste. Le texte de Jacques ne propose pas des concepts rigoureux : il prodigue ces histoires, ces symboles, ces figures mythiques du destin qui narrativisent, d'où le recours à plusieurs schémas syntagmatiques, l'enchaînement, l'alternance, l'enchâssement.

L'histoire principale, sinon dominante, celle du voyage, s'interrompt pour inclure des dizaines d'histoires enchâssées. Démantelée, indéfinie, l'histoire du voyage demeure l'axe de référence pour les autres séries. Diderot se plaît à réécrire le récit d'aventures picaresques, où tout est mouvement, air des grands chemins, coups de hasard (Jacques ballotté de maître en maître comme Gil Blas (p183-184)), et enfilade de situations stéréotypés : la poursuite, la rencontre, l'accident, la querelle, le quiproquo...la halte à l'auberge, lieu des rencontres et des récits, se situent au centre du voyage , crête où convergent toutes les lignes de force du récit. Cette histoire de voyage se caractérise par l'indétermination de sa topographie, de sa chronologie, de la biographie de ses héros.

L'illusion chronologique ne semble être ébauchée que pour mieux piéger nos présumés véristes. Ce voyage est, en tout cas dominé par une question sans réponse : la question « où » (« où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? »). Réitérée par le lecteur, reprise par l'hôtesse, devenant métaphysique, la question resurgit dans le flottement des dernières pages.

Dépourvu de finalité en tant qu'histoire, le voyage n'est-il pas symbole de la narration et métaphore de l'écriture ? Sans début ni fin, le récit n'est pas moins arbitraire que le voyage :« *Qu'est-- ce qui n'empêcherait), (... d'embarquer Jacques pour les îles ? (...)* *Qu'il est facile de faire des contes ! (p4-5)*».

Dans le discours de l'auteur, le lexique du voyage symbolise à la fois les voies du destin et les traquenards de la narration : chemin, embarqué, fourvoyé (« **vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin....** »P4)

Succession de hasards nécessaires, ponctué d'annonces et de présages, le voyage se déroule selon le temps de la fatalité. Tout ce qui advient a été écrit sur le grand rouleau : tout est hasard, donc tout est destin, et tous les hasards, fût-ce les plus troublants, finissent par recevoir une explication rationnelle.

Les détours du conteur, l'impatience de l'auditeur rendent manifeste l'impossibilité pour la narration de suivre l'ordre linéaire de l'histoire, la nécessité de recourir à la rétrospection (analepse), ou à l'anticipation (prolepse).

En disloquant la chronologie diégétique et narrative, Diderot montre l'incertitude des signes, désillusionne le lecteur, fait appel à son imagination pour créer un espace-temps : **« Ils sont entrés dans la ville, car c'est dans une ville que Jacques et son maître avaient séjourné la veille, je me le rappelle à l'instant » (P73).**

Pour cela, il se sert principalement de la description pour inventer le milieu où vivent ses personnages. Chaque fois que Diderot mentionne un lieu ou un objet, c'est uniquement pour faciliter le déroulement de l'histoire. L'auteur- narrateur s'introduit dans le récit pour fournir des détails, dans le but de faire mieux comprendre l'histoire au lecteur, ou bien afin de compléter ultérieurement des informations : **« 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 suint, en robe de chambre (...) l'hôtesse sur le fond, en face de la porte (...) Jacques sans chapeau, à droite (...) » (P149-150).**

« Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient quoi qu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller, trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage, comme c'est l'usage de ceux qui marchent, et quelquefois de ceux qui sont assis » (P 57).

« Où ? _Où ? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame -de -Lorette ou à Saint-Jacques -de - Compostelle, en serez-vous plus avancé ? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... .Oui, pourquoi pas ?Vers un château immense aux frontispices duquel on lisait

‘Je n’appartiens à personne et j’appartiens à tout le monde, vous y étiez avant que d’y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez » (P67).

Le texte de Cervantès montre plus explicitement la priorité de l’écriture par rapport à l’intrigue. L’inscription concrète des aventures dans l’espace géographique dessine progressivement trois boucles, dont le point de départ et de retour est chaque fois le village de la Manche, où l’hidalgo a vécu sans histoire, jusqu’à être saisi vers la cinquantaine par sa folie littéraire.

Don Quichotte n’a d’autre méthode de voyage, si l’on peut dire, que la libre errance, c’est-à-dire que le hasard ou l’impulsion du moment y jouent un grand rôle. Le chevalier abandonne les rênes à son cheval et se laisse mener par lui et là lui vient l’envie subite de se retirer dans un coin sauvage de la Sierra Morena pour y faire pénitence à la façon d’Amadis.

Les repères temporels ne sont pas moins capricieux que les repères géographiques. Rareté des repères spatio-temporels, un vertige des imbrications du réel et de l’illusion.

La fiction est placée dès le départ à faible distance de l’actualité, surtout dans la seconde partie, où une lettre de Sancho à sa femme est datée du 20 juillet 1614 (II, 36), et où Don Quichotte rencontre en Catalogne, le bandit historique Roque Guinart (II, 66) qui défraya la chronique vers les années 1610. Mais, le temps diégétique du livre n’a pas grand-chose à voir avec le temps réel.

Publiée dix ans après la première partie, la deuxième s’ouvre sur la convalescence de Don Quichotte le mois de Juillet, alors que sa deuxième sortie en compagnie de Sancho, s’était déroulée pendant les mois de juillet et d’août, une date le prouve, la lettre datée du 22 août de la présente année.

Or, aucun automne, aucun hiver ne viennent s’intercaler entre le temps de la première partie et le temps de la deuxième, au chapitre XXXVI de cette dernière. Le décompte annuel du temps semble introduire un hiatus de dix ans à un mois. Le décompte mensuel du temps semble donc superposer pendant la même canicule les deux premières sorties et la troisième, comme si la stagnation temporelle ayant une valeur symbolique.

L'ensemble des aventures de Don Quichotte est censé se dérouler en un seul et même été, ce qui crée une densité événementielle si improbable que l'histoire s'en trouve déréalisée.

Beaucoup d'épisodes constituent des séquences indépendantes, des micro-unités narratives, dont la succession semble pouvoir se poursuivre indéfiniment.

On est loin des agencements ordonnés des histoires « aristotéliennes » avec leur logique sous-jacente, leur façon de nouer et de dénouer une intrigue, leur souci permanent de vraisemblance ; aucune nécessité ni spatiale, ni temporelle, ni logique, ne régit de façon durable la succession des épisodes dans le roman cervantin :

« *Il poursuivit sa route, sans vouloir en prendre d'autre que celle qui plaisait à son cheval ; il pensait que c'était en cela que consistait l'essentiel des aventures. Il allait ainsi cheminant, notre brillant aventurier, et se parlant à soi-même* » (Don Quichotte T1, P21).

Don Quichotte erre sur le terrain anarchique de ses romans favoris. Don Quichotte réside dans le non-monde, qu'il peuple de gens et de choses issues de son imagination, tandis que le reste de la population romanesque occupe l'espace commun, où se préparent les ripostes, épreuves et contre épreuves de la réalité : les deux systèmes ne communiquent pas.

L'itinéraire de Don Quichotte au cours de ses trois Sorties peut paraître compliqué. Il y a un écheveau de chemins, des voies un peu larges aux sentiers de mules et aux passages dans les forêts. Mais il y a aussi une route.

À s'en tenir à la première Sortie et à la traversée des champs de Montiel, il est clair qu'il arrive là où il veut aller, alors même qu'il semble s'égarer et tomber sur ce qu'il ne cherchait pas. Car à peine est-il parti qu'il est assailli par la pensée qu'il n'a pas été armé chevalier. Sa transformation est incomplète, et il doit s'ajouter une modification capitale : il lui faut passer de l'état de simple Hidalgo à celui de Caballero.

En se donnant le « Don », il a anticipé. Mais il sait qu'il lui faut passer par la cérémonie de l'adoubement. Ses armes ne sont rien tant qu'il n'a pas été armé

chevalier. Il aurait pu errer pendant des jours par les chemins, comme il l'a fait pendant les premières heures et jusqu'au premier soir de sa nouvelle vie. Mais comme il tient à arriver dans le lieu où il sera armé chevalier, il y parvient par une modification imaginaire du lieu même.

Il décide que l'auberge où le soir il fait halte est un château, que l'aubergiste est chevalier et que les filles de petite vertu, qui sont là, sont de grandes dames.

Il crée ainsi le lieu dont il a besoin : c'est un chemin qui le conduit vers un lieu travesti, qui figure à ses yeux, et surtout à son imagination, le lieu de son dessein : « **Et, comme tout ce que pensait, voyait et imaginait notre aventurier, lui semblait réel et se passer comme dans ses livres, il n'eut pas plus tôt aperçu l'auberge, qu'il se la représenta comme un château, avec ses quatre tours et ses faites en argent brillant, sans compter le pont-levis, les fossés et tous les autres accessoires qu'on ajoute à la description de ce genre d'édifice** » (T1, p22).

Si on suit l'ensemble des aventures de Don Quichotte, on s'aperçoit qu'il va de chez lui à chez lui et, mieux encore, qu'il va de soi à soi. Un chemin de traverse le conduit vers un lieu travesti qui figure à ses yeux et surtout à son imagination le lieu de son dessein.

Trois fois, Don Quichotte entreprend la traversée de la Manche. Les deux premières fois, il s'avance dans la plaine de Montiel : « **Première sortie (...)** Le fameux chevalier Don Quichotte, quittant sa couche paresseuse, monta sur son fameux cheval Rossinante, et entra dans l'ancienne et célèbre campagne de Montiel (c'est en effet là qu'il se trouvait alors) » (T1, P21). La troisième fois, il va en direction d'El Toboso, où il espère enfin rencontrer sa Dulcinée.

On pourrait dire que l'espace parcouru par Don Quichotte, ce qui est dit du village d'où il part où il revient, est en grande partie vague, indéterminé quelconque.

Lors de chacune des trois sorties et des deux parties, le terme est toujours le retour au village de la Manche : le schéma est plus cyclique que linéaire. Bien souvent, on croit avancer et l'on se retrouve dans la même auberge. Carrefour pour des rencontres, pour des histoires intercalées, pour des destins confrontés à celui du

héros, destins apparemment ouverts sur un espace plus grand qui pourtant, lui aussi se referme.

La voix sarcastique du narrateur vient interrompre à l'improviste et presque à tout moment, l'histoire centrale. Dès le célèbre incipit, le ton est donné : à peine un premier repère (Un village de la Manche) nous est-il offert, que celui qui nous l'offre assume une impertinence rétention d'information (« du nom duquel je ne veux me souvenir ») :voici donc le village dans l'anonymat. Puis une hésitation affichée au sujet du patronyme originel. Effet de réel puisqu'on rencontre ce genre d'incertitude dans la vie, ruptures de l'illusion miméque, en même temps.

L'incertitude sur le sens de l'œuvre de Diderot et de Cervantès est accentuée par l'impossibilité de les rattacher à une région déterminée du domaine romanesque.

En même temps qu'ils les pastiche, Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître disqualifient tous les types de récits : Roman d'aventures, roman sentimental ou libertin, conte philosophique ou nouvelle . S'ils refusent l'appellation de roman , quelle étiquette utiliser ? La quête d'une définition univoque devient vite illusoire . Comment lire Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître , les récits apparaissent comme un jeu réglé , ils nous proposent trois niveaux de lecture : un jeu romanesque, un jeu philosophique et un jeu théâtral.

DEUXIEME PARTIE

La théâtralité et le discours de la mise en scène

La deuxième partie est structurée en deux chapitres. L'objectif est de constater que les deux textes contraignent à une lecture autoréflexive, mise en parallèle entre la création et la critique.

Le premier chapitre a pour objectif d'étudier la partie théâtrale au sein de l'énoncé, et ce par le biais des références insistantes au théâtre, à la scène et au narrateur- lecteur- spectateur.

Le second chapitre est une analyse axée sur la mise en scène de l'énonciation par le biais d'une réflexivité généralisée, retour du genre sur lui- même, au narrateur sur lui- même, de l'œuvre sur la littérature et mise en abîme de la fiction.

CHAPITRE I

Théâtralité ou structure théâtrale

Lire le texte de Diderot et de Cervantès, c'est au sens métaphorique une détermination scénographique : déchiffrer et interpréter les différents systèmes scéniques, et dont le texte parlé qui s'offrent à notre perception dans le sens d'une recherche de toutes les unités possibles du texte et des images scéniques afin de déterminer les modes de lecture qui permettent non seulement d'éclairer une pratique textuelle fort particulière mais de montrer si possible , les liens qui unissent cette pratique textuelle et une pratique autre qui est celle de la représentation.

Dans « Théâtralité, écriture et mise en scène p11 » « Pour qui s'intéresse au phénomène théâtral et à ses structures, toute problématique renvoie nécessairement à la question d'une spécificité du théâtre, que celle-ci soit cherchée du côté du texte dramatique ou plus communément du côté de la scène. Or poser la question de la spécificité du théâtre, c'est en d'autres termes, poser la question de sa théâtralité, c'est-à-dire de son essence. Démarche philosophique qui interroge l'art théâtral en son point de rupture d'avec les autres genres, en ce point de partage des eaux d'où les dérives ne peuvent être que divergentes et qui signale de sa présence une différence, une orientation, un art autre »¹.

¹ Théâtre et théâtralité au XVIII^e siècle : Marivaux et ses contemporains.
<http://www.chass.utoronto.ca/~trott/courses/fre1808/defin03.htm>

I- La théâtralité au sein de l'énoncé

I- A Théâtre et théâtralité

Comme le souligne B. Louvat-Molozay², « Depuis l'Antiquité, le lexique utilisé pour nommer le théâtre et ses constituants se noue autour de deux séries hétérogènes : l'une qui trouve son unité autour du sème de la vue et plus généralement du spectacle, le théâtre vu par les spectateurs ; l'autre qui désigne le théâtre comme drama ou comme praxis, c'est-à-dire comme action, le théâtre vu depuis l'acteur, ou peut-être plus justement depuis le personnage ».

Pour aborder la question de la définition de la théâtralité et ses diverses acceptions et variations sémantiques on s'est référé aux travaux de l'université de Toronto « Théâtre et théâtralité au XVIII^e siècle : Marivaux et ses contemporains »³ article disponible en ligne.

Selon M. Corvin « Le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre »⁴.

L'œuvre théâtrale n'est pas à considérer comme un simple texte, mais plutôt comme une matière plus libre qui ne se réduit pas à une interprétation du côté de la lecture mais une interprétation du côté scénique et mise en scène du texte.

« L'œuvre théâtrale est autre chose qu'un texte, ou plutôt son texte est fait non pour être récité ou lu, mais pour accompagner une action qui sera représentée, c'est-à-dire rendue présente par la présence d'acteurs devant des témoins qui sont des spectateurs (Encyclopaedia Universalis, 436).

² Le théâtre : Textes choisis et présentés par LOUVAT-MOLOZAY. Bénédicte. Paris : Éditions Flammarion. P2007. P16.

³ Théâtre et théâtralité au XVIII^e siècle : Marivaux et ses contemporains. Op.,cit.

⁴ CORVIN. M. article « Théâtre » dans Encyclopédie du théâtre. p821.

Dans ce sens Théâtralisation = concrétisation, et « théâtralité » est difficilement *séparable de l'espace physique, du corps de l'acteur, d'une action réellement présente devant les spectateurs.*

*Est théâtrale une concrétisation (par le corps d'un acteur, par l'investissement d'un espace physique, par un recours direct aux sens (images visuelles, sons, effets...)
C'est l'imitation*

par la répétition des actes plutôt que par le récit verbal de ces actes.

La théâtralité est le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes *de l'activité théâtrale, et, en premier lieu, le texte.*

Est théâtral donc un spectacle l'« auto-représentatif » qui *montre les rouages de l'illusion en train de se faire.* Jacques Scherer : « ...*C'est en se pensant sur le mode satirique que le théâtre découvre et affirme sa spécificité.*

Anne Larue : « Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être *théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre du théâtre, son existence concrète* » (Avant-propos, Théâtralité et Genres Littéraires, P3).

« Dans l'histoire du théâtre occidental, la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre. Le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité. L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois que le théâtre est menacé d'être confondu avec « la vie » il est alors judicieux de rappeler que toute représentation est un simulacre, une forme, et que la théâtralité n'est pas privilège de la chose représentée, mais du mouvement d'écriture par lequel on représente ; l'usage négatif de la notion apparaît, au contraire, chaque fois que le

théâtre oublie le réel , qu'il se complait dans la célébration de ses propres codes, qu'il s'enferme dans ses propres conventions : alors la théâtralité n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement » (M. Corvin, Dictionnaire encyclopédique du théâtre p820). La théâtralité résulterait de la prise de conscience *d'une mise en spectacle comique. Cette mise en spectacle, à la différence des parodies qui critiquent et veulent réformer leur cible devient un but en elle-même. La parodie théâtrale se distingue de la parodie critique par une orientation d'inversion, de lucidité, de non fonctionnalité; la mise en spectacle devient sa principale finalité. La théâtralité serait aussi marquée par l'idée de passage au niveau de la variabilité de chaque représentation. Une succession de plusieurs représentation avec les mêmes exécutants et sur la même scène/ espace /lieu ne garantit pas contre de légères variations chaque fois que le spectacle / scène est joué. Théâtralité serait synonyme de non fixité ou de fluidité ».*

Contemporaine de celle de la mise en scène, « l'invention de la théâtralité » a lieu à l'orée du XX^e siècle et le terme renvoie fondamentalement chez la plupart de ses utilisateurs, à l'essence distinctive et irréductible du théâtre, c'est-à-dire à l'actualisation scénique et à la représentation ». La notion de théâtralité porte toujours trace d'une réflexion sur les relations entre le texte et la scène.

À la question Qu'est-ce que la théâtralité ? Roland Barthes⁵ répond : « *C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations, qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présentée dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation* », propos qui fait écho à celui d'Henri Gouhier⁶ : « *La représentation n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre ; l'œuvre dramatique est fait pour être représentée : cette intention la définit* ».

⁵ BARTHES, Roland. Le théâtre de Baudelaire. Paris : Éditions du Seuil, 1964 ; rééd. Points. 1971. P.41-47.

⁶ GOUHIER, Henri. *L'Essence du théâtre* (1943), Vrin, 2002. P23.

La peinture de l'univers du théâtre, voire la description, plus ou moins étendue, de représentations théâtrales, ne sont pas étrangères au roman des périodes classique et baroque :

« **Jacques en déshabillant son maître, lui dit : Monsieur, aime-vous les tableaux ?**

Le Maître : Oui, mais en récit » (Jacques le Fataliste et son maître p253).

La lecture du texte théâtral⁷ présuppose tout un travail imaginaire mais indispensable de mise en situation des énonciateurs. Pour ce type d'approche, Demarcy⁸ propose une lecture dite horizontale et une lecture dite verticale. La première se place à l'intérieur de la fiction, observe les enchaînements des épisodes et se préoccupe de la logique narrative et du résultat final vers lequel tend l'histoire. La seconde favorise les ruptures du flot événementiel pour s'attacher aux signes scéniques et aux équivalents paradigmatiques des thèmes qu'ils évoquent par association.

Refusé, décentré, le roman, avec Jacques le Fataliste et son maître, semble ne pouvoir exister que hors de soi dans la dissémination d'une écriture qu'anime, avant tout, l'exigence d'expressivité : « *C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore* » p85.

Jacques le Fataliste et son maître vise l'expressivité par le recours à trois langages qui ne sont pas spécifiquement narratifs : l'écriture poétique, langage du symbole ; l'écriture picturale, langage de l'espace ; l'écriture théâtrale, dialogue et langage du corps.

⁷ -Théâtral (adj. Emprunté (1520) au dérivé latin theatralis « relatif au théâtre » et « faux » (Dictionnaire historique de la langue française). Donc, qui révèle du théâtre, qui fait penser au propre du théâtre, qui est comme le théâtre.

- Théâtral (1690). Fig. Péj. Qui a le coté artificiel, emphatique, outré du théâtre, de la scène (opposé au naturel de la vie) (le Robert, Dictionnaire de la langue française). Donc, qui est appuyé, exagéré, artificiel, invraisemblable.

- Théâtral (adj., chez Voltaire) qui « produitces grands mouvements nécessaires au « théâtre » , « intéressant », « attachant », « cette magie qui transporte l'âme ».

Jacques le Fataliste et son maître traduit le désir de Diderot de créer avec une langue sans frontières qui transgresse la barrière des genres. Il réfléchit sur les rapports entre la peinture de l'écriture, narrative ou théâtrale, il est hanté par le décalage entre la simultanéité du vécu et successivité de discours (oral/écrit). Les scènes- tableaux, où le regard s'approprie l'espace, sont présents dans Jacques le Fataliste et son maître : « *J'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages* » (P144). Ou bien une esquisse quasi instantanée saisit une action imminente ou en train de se faire, à mesure que le tableau glisse vers le récit : la cruche cassée : « **Le jour commençait à baisser, et je me disposais à regagner le gîte, lorsque de la maison où j'étais, j'entendais une femme qui poussait les cris les plus aigus. Elle était à terre, elle s'arrachait les cheveux ; elle disait, en montrant les débris d'une grande cruche : je suis ruinée, je suis ruinée pour un mois ; pendant ce temps qui est-ce qui nourrira mes pauvres enfants ?....** » (pp.129-130), le départ de l'auberge (P192). L'écriture picturale devient ostensible avec le tableau du fiacre renversé, que Jacques narre à son maître comme un nouvel exploit du père Hudson (pp.213- 214). Son récit est à considérer comme un tableau, comme une visualisation d'une série en mouvements simultanés :

« **Le Maître : Raconte-moi ton tableau et sois bref.**

Jacques : Placez-vous devant la fontaine des Innocents ou proche de la porte Saint-Denis ; ce sont deux accessoires qui enrichiront la composition.

Le Maître : M'y voilà.

Jacques : Voyez au milieu de la rue un fiacre, la soupente cassée, et renversée sur le côté.

Le Maître : Je le vois.

Jacques : Un moine et deux filles en sont sortis. Le moine s'enfuit à toutes jambes. Le cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche du fiacre s'est mis à la poursuite du moine et l'a saisi par sa jaquette. Le moine fait tous ses efforts pour se débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les cotes à force de rire ; l'autre fille, qui s'est fait une bosse au front, est appuyée

⁸ Le théâtre, textes choisis et présentés par LOUVAT- MOLOZAY, Bénédicte. Op.,cit. P35.

contre la portière, et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée ; les polissons accourent et poussent des cris, les marchands et les marchands ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres.

Le maître : *Comment diable ! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. À notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard, et tu verras ce qu'il en saura faire.*

Jacques : *Après ce que vous m'avez confessé de vos lumières en peinture, je puis accepter votre éloge sans baisser les yeux.*

Le Maître : *Je gage que c'est une des aventures de l'abbé Hudson.*

Jacques : *Il est vrai » (p253- 254- 255).*

« J'ai oublié de vous dire, lecteur, que Jacques n'allait jamais sans une gourde pleine du meilleur, elle était suspendue à l'arçon de sa selle. A chaque fois que son maître interrompait son récit par quelque question un peu longue, il détachait sa gourde , en buvait un coup à la régalaide, et ne la remettait à sa place que quand son maître avait cessé de parler » (P287).

La description- processus s'intègre étroitement au récit. Motivé, fonctionnel, le matériau descriptif se plie aux nécessités narratives : c'est la fatigue des voyageurs qui suscite une auberge ou le bord d'un ruisseau.

Souvent, comme au théâtre, le décor n'est suggéré que par le dialogue : la chaumière où l'on opère Jacques : **« Jacques_ Je perdais tout mon sang et j'étais un homme mort si notre charrette la dernière de la ligne, ne se fût arrêté devant une chaumière (...) Au sortir de cet état, je me trouvai déshabillé et couché dans un lit qui occupait un des coins de la chaumière, ayant autour de moi un paysan le maître du lieu, sa femme la même qui m'avait secouru, et quelques petits enfants » (P48)**, l'activité de l'auberge, cette ellipse de la description ne trahit pas une impuissance à décrire ; mais le romancier évite toute description autonome :

« Tandis que, nos deux théologiens se disputaient sans s'entendre (...) Ils s'arrêtèrent dans la plus misérable des auberges » (p51)j . Diderot cherche à se dépêtrer de ce genre narratif désuet, héritage encombrant de la Bruyère et du roman mondain : « Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller ; trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage, comme c'est l'usage de ceux qui marchent et quelquefois de ceux qui sont assis » (p57).

Chez Diderot le modèle théâtral est partout présent et influent, de la recherche esthétique à la pratique de l'écriture. L'auteur, dans Jacques le Fataliste et son maître se réclame d'une vérité de type dramatique, et, de fait, ce roman - conversation organise tout un appareil scénographique qui tend à faire du lecteur une sorte de spectateur.

D'abord Diderot se plait à réécrire telle réplique ou telle scène de son répertoire favori. Il emprunte à l'usage théâtral certaines dispositions typographiques. Les indications scéniques éclairant le dialogue (gestes, attitudes, destinataire d'une réplique) sont consignées en italiques ou entre parenthèses : « Cette fois-ci, ce fut le maître qui parla le premier et qui débuta par le refrain accoutumé : « Eh bien ! Jacques, l'histoire de tes amours ? » » (P57).

La répétition déformante ou inexacte d'une action/discours modèle chez Diderot peut être vue comme « théâtrale » l'attention portée sur le caractère grotesque/comique récitant.

« C'est que Jacques, au rebours des bavards, quoi qu'il aimât beaucoup à dire, avait en aversion les redites. Que deviendrai-je quand je n'aurai plus rien à dire ? Tu recommenceras ? » (P170).

La plupart des énoncés sont précédés du nom du locuteur en majuscules. Mais cette distinction typographique des interlocuteurs se prête aussi au brouillage humoristique des niveaux du récit. Cette écriture dialoguée tend surtout à retrouver le spontané de la parole, à donner l'illusion d'une conversation improvisée : digressions, redites, mot qu'on cherche ou qu'on rectifie, propos croisés, phrases inachevées. Elle accentue les marques de la relation avec l'interlocuteur ; d'où l'abondance des phrases interrogatives ou les échanges de sous-entendus entre des

partenaires complices (p249 : dialogue des escrocs). Par cette combinaison d'effets, l'écriture atteint la plus grande efficacité expressive : on la mesurera en lisant de près telle dispute tragi-comique (le paysan et sa femme) : « **Et puis voilà que de non non en oui oui cet homme, enragé contre sa femme d'avoir cédé à un sentiment d'humanité** » (P65), ou tel croisement de réplique avivant le burlesque d'une situation (Jacques et les deux Bigre p268) : « **Bigre, descends à la cave et apporte une bouteille afin que nous déjeunions.**

A présent, filleul, tu déjeuneras volontiers ?

Très volontiers. Bigre le père remplit son verre et le mien, Bigre le fils en écartant le sien, dit d'un ton farouche. »

Le romancier joue sur toutes les possibilités du récit de paroles (représentation de l'échange verbal), de façon à fondre l'un dans l'autre le narré et le dialogue. Parfois la parole est relatée au style indirect, donc à la troisième personne et précédée d'un « que » de subordination, ce qui permet de résumer une conversation interminable ; mais à cette parole contrainte, la répétition du « que » peut aussi communiquer la vivacité d'une discussion en direct:

« **Jacques protestant que (...) prétendant que** » (P78) . Souvent l'écriture glisse insensiblement du style direct au style indirect libre, et donne au narré toute la souplesse du parlé. Partout ailleurs la parole est restituée directement, individualisée selon les personnages, comme elle l'est au théâtre, rappelle au lecteur naïf que, dans le roman, comme au théâtre, la parole est texte et les personnages, des êtres de fiction.

Théoricien d'un théâtre nouveau, Diderot a concentré son attention sur le travail corporel du comédien, sur les ressources de l'expression gestuelle qui accentue le discours et en compense l'insuffisance expressive. Il préconise un gestuel expressionniste, une pantomime qui élève à l'art le plus maîtrisé le langage naturel des passions, le geste, (la mimique, le ton). Dans Jacques le Fataliste et son maître , la pantomime peint à la fois le geste et la parole, l'un étant souvent le substitut de l'autre : par-dessus l'épaule de « Jacques, l'hôtesse et le maître » communiquent silencieusement : « **Le maître fit un signe à hôtesse, sur lequel elle comprit que Jacques avait la cervelle brouillée. L'hôtesse répondit au signe du maître par un**

mouvement compatissant des épaules»(P157) ; Gousse « **se lève, pose son bonnet sur le lit, et à l'instant ses trois camarades de prison disparaissent** » (p93). La fusion du dialogue et de la pantomime atteint toute son efficacité dans ces scènes-tableaux où le mouvement des corps explose en tous sens. On pourra relire cette scène de l'opération de Jacques (PP49- 50) ou l'intensité du récit à la première personne « **je grinçais des dents** » est décuplée par un dialogue à plusieurs voix, lourd de pantomime, suggérant les gestes et les objets :

« A mon réveil, j'entrouvris doucement mes rideaux, et je vis mon hôte, sa femme et le chirurgien en conférence secrète vers la fenêtre. (Allons, commère, dit-il à l'hôtesse qui était debout au pied de mon lit derrière les rideaux, aidez-nous (...)) Prenez cette jambe, la bonne, je me charge de l'autre. Doucement, doucement. À moi, encore un peu à moi. L'ami, un petit tour de corps à droite, à droite, vous dis-je, et nous y voilà...). Je tenais le matelas des deux mais, je grinçais des dents, la sueur me coulait le long du visage.... »P80.

I- B Schématisation de la théâtralité

A partir de ces indications nous allons essayer de schématiser les éléments du théâtre ou de la théâtralité afin d'extraire le visuel du support textuel :

Don Quichotte De Cervantès	Jacques le Fataliste et son maître De Diderot
<p>Les éléments du « Théâtre » subversion comique</p> <p>- <u>Acteurs</u> : Don Quichotte, Sancho Panza, et le troisième narrateur celui qui a trouvé le manuscrit, traduit par Sid Hamet Ben Engeli.</p>	<p>« Théâtre » selon le jeu ironique</p> <p>- <u>Acteurs</u> : Jacques, son maître et le lecteur sont les <i>marionnettes du narrateur/chœur</i>. « Vous ne connaissez pas encore cette espèce là :le maître, il a des yeux comme</p>

<p>« Sidi Hamet Ben Engeli, auteur arabe et manchois, rapporte, dans cette grave, pompeuse, minutieuse, ingénieuse et gentille histoire, qu'après la conversation rapportée à la fin du chapitre précédent »</p> <p>TI. P176.</p> <p>- <u>Spectateur : le lecteur :</u></p> <p>« <i>Don Quichotte s'avança jusqu'à la porte de la maison, où il vit les deux filles dont nous avons parlé (.....) Sur ces entrefaites, il arriva qu'un porcher, qui ramenait de paître ses cochons (sauf votre respect)..... »</i> (TI P22)</p> <p>- <u>Déclamation</u> : registre de langue de la chevalerie, langage poétique</p> <p>- <u>Masques</u> : le déguisement de chevalier de Don Quichotte, sa folie et l'ignorance de Sancho Panza.</p> <p>- <u>Séparation voulue entre la scène et les spectateurs</u> : (Entre le lecteur et le récit) intrusion du narrateur (<i>traducteur de l'histoire</i>) qui fait office</p>	<p>vous et moi ; mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il se laisse exister : <i>c'est sa fonction habituelle.(...) C'étaient les trois grandes ressources de sa vie, qui se passait à prendre du tabac, à regarder l'heure qu'il était, à questionner Jacques et cela dans toutes les combinaisons »</i> p70.</p> <p>- <u>Costume de ville</u> – sans déguisement</p> <p>-<u>Confusion entre scène et récit</u> :</p> <p>« Eh bien, en avez-vous assez du maître, et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui ? » p71.</p> <p>- <u>Ironie à vue</u> :</p> <p>« Tandis que je desserte, le maître de <i>Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté, et Jacques, à qui les muscles des jambes refusaient le service, rode dans la chambre, en chemise et pieds nus »</i> p218.</p> <p>- <u>Banalisation du décor</u> :</p> <p>« Non, non. Entre les différents gîtes possibles ou non possibles dont je vous ai</p>
---	--

<p><i>de cœur.</i></p> <p>« Un récit à ce point savoureux en restait comme tout tronqué, faute pour l'auteur de nous dire où en trouver la suite. Cela me fut très désagréable, car le plaisir d'en avoir lu si peu se changeait en déplaisir à la pensée des difficultés qu'il y avait à retrouver la partie, considérable à mon avis » (TI. P68).</p> <p>- <u>Rideaux</u> : Fin de chaque chapitre ou bien de chaque histoire.</p> <p>« C'est pourquoi il n'a pas désespéré de mener jusqu'au bout cette plaisante histoire et, Dieu aidant, il y réussit, comme on le verra dans la seconde partie » TI. P67.</p> <p>« Lui raconta ce qu'on va lire dans le chapitre suivant » TI. P143.</p> <p>- <u>Levée du rideau</u> : Titre de chaque chapitre :</p> <p>« Suite de l'histoire des innombrables ennuis que, le brave Don Quichotte, avec son bon écuyer Sancho Panza, eut à supporter dans l'auberge que, pour son malheur, il avait prise pour un château » TI. P124.</p> <p>- <u>Spectacle</u> : les exploits</p>	<p><i>fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente » p69.</i></p> <p>- <u>Dialogues et monologues détachés</u> :</p> <p>« Privé de sa montre, il en était donc réduit à sa tabatière qu'il ouvrait et fermait à chaque minute, comme je fais moi lorsque je m'ennuie » p71.</p> <p>« Je vous ai dit, premièrement ; or premièrement c'est annoncer au moins un secondement donc....Écoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul » p114.</p> <p>- <u>Mise en image</u> :</p> <p>« Le maître se mit à bailler, en baillant il frappait de la main sur sa tabatière, et en frappant sur sa tabatière il regardait au loin et en regardant de loin il dit à Jacques : Ne vois-tu pas quelque chose sur ta gauche ? » p 94.</p> <p>- <u>Scènes muettes ou commentés par le narrateur</u> :</p> <p>« Jacques suivait son maître comme vous</p>
--	---

<p>extraordinaires de Don Quichotte.</p> <p>- Rôles : maître (fou) et valet (sage mais idiot).</p> <p>- <u>Dialogues et monologue :</u></p> <p>« Comme les choses de ce monde ne sont pas éternelles, puisqu'elles vont en déclinant de leur commencement à leur extrême fin, en particulier la vie humaine, et comme celle Don Quichotte n'avait pas obtenu du ciel le privilège d'arrêter son cours, elle parvint à son terme, au moment même où il y pensait le moins » TII. P506.</p>	<p>le votre; son maître suivait le sien comme Jacques le suivait. Mais, qui était le maître du maître de Jacques ?. Bon ! est-ce qu'on manque de maître dans le monde ? Le maître de Jacques en avait cent pour un, comme vous ; mais parmi tant de maîtres du maître de Jacques il fallait qu'il n'y eut pas un bon, car d'un jour à l'autre il en changeait. Il était homme. Homme passionné comme vous, lecteur ; homme curieux comme vous, lecteur ; homme importun comme vous, lecteur. Et pourquoi questionnait-il ? Belle question ! Il questionnait pour apprendre et pour redire, comme vous, lecteur. » p95.</p> <p>- <u>Fragments détachés et dislocation :</u></p> <p>« Et vous croyez, lecteur, que l'apologie de Mme de la Pommeray est plus difficile à faire ? Il vous aurait peut-être été plus agréable d'entendre là-dessus Jacques et son maître ; mais ils avaient à parler de tant d'autres choses plus intéressantes, qu'ils auraient vraisemblablement négligé celle-ci. Permettez donc que m'en occupe un moment » p216.</p>
---	---

Schéma du récit d'aventures⁹
(Don Quichotte de Cervantès)

Paroxysme

Mise en abyme publication
Des aventures de Don Quichotte
Il devient célèbre tel un chevalier errant de ses livres

Dramatisation

Retour à la case de
Départ (chez lui fracassé)

Crescendo

Premières aventures
Et premiers exploits

Accélération

Il se fait chevalier errant

Prologue

Présentation d'un
Personnage fasciné
Par les livres de chevaleries

Péripéties

Descrescendo

existence d'un rival un faux
Don Quichotte mise en évidence
de la supercherie, des remises
En question

Dédramatisation

Que le meilleur gagne et soit
partout lu et apprécié

dénouement

Recouvrir la raison
Et condamné les livres de chevaleries

Epilogue

Mort du héros
en reniant ses exploits

Dans le texte Don Quichotte de Cervantès l'histoire se déroule en plusieurs épisodes, scènes dans le même bain narratif théâtral : en effet le texte se présente sous forme d'une série d'aventures qu'on peut appréhender et schématiser comme suit :

On distingue dans le Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, trois catégories actantielles :

-La relation	sujet	objet
-La relation	destinateur	destinataire
-La relation	opposant	adjuvant

⁹ OUHIBI GHSSOUL Bahia, Littérature, textes critiques. ORAN :Éditions Dar El Gharb. 2003. P112. Dans l'ouvrage, ce schéma a été conçu pour le roman policier. Pour notre étude, il a été modifié pour schématiser le roman de Cervantès Don Quichotte .

La première relation s'établit entre le sujet- narrateur et l'objet –fiction, car il apparaît très clairement que le désir du narrateur qui tient le rôle principal dans l'histoire, manipulateur est de réaliser cette aventure d'écriture, son objectif premier et de concrétiser le monde potentiel du texte fictionnel ,et ce étant donné que l'histoire manque d'intrigue d'où le thème de la fatalité, les personnages ne sont que de simple marionnettes.

La deuxième relation est explicitement établie entre le narrateur et le narrataire terme emprunté à Genette. Il y a entre l'émetteur et le récepteur un dialogue de sourds créant ainsi paradoxalement, une vraie polyphonie au niveau des instances narratives. Pacte de lecture imposé, désir de transgression des règles délibéré.

La dernière relation peut être appréhendée à un niveau différent de la progression narrative ; alors que les pseudos personnages dans le texte luttent pour poursuivre leurs histoires afin d'exister et de s'imposer dans le grand rouleau, le narrateur détenteur de ce dernier essaye à chaque fois qu'ils sont près du but de les interrompre et d'introduire d'autres histoires afin d'annuler leur propos faire perdre le fil à son lecteur :

« 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, et le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait »(P45) .

La norme essentielle pour distinguer le narratif et le dramatique est le mode de représentation, plus précisément, la situation d'énonciation.

La théâtralité est conçue dans les deux textes comme un art du mouvement, dont le but est de rendre visible l'invisible, dans un espace théâtral. Le théâtre est éminemment variable, en raison de sa nature même, art ambigu, hétérogène, qui

repose fondamentalement sur la dualité de l'écriture et de sa représentation, art composite, il prend la forme d'une poétique du texte ou d'une théorie de la représentation.

Il s'affirme bien comme un bel objet hybride, par sa situation au croisement des genres. Il n'est pas question de présenter des images définies telles que les créent le peintre ou le sculpteur, mais nous dévoiler la pensée silencieusement, par le geste, par des suites de visions.

Le théâtre comme le souligne Craig¹⁰ est un art, une œuvre d'art « s'adressant avant tout au voir », un art qui fait voir, est fort d'un pouvoir d'évocation, de suggestion, non d'une manie d'accumulation, d'exactitude dans le détail.

Dans les deux textes, il est question *d'un créateur de formes*, un poète de la scène qui écrit avec des gestes, des rythmes avec toute une langue théâtrale qui parle aux yeux autant que le texte s'adresse à l'oreille. Diderot dans son texte exerce la fonction de metteur en scène, c'est-à-dire de second créateur ; après l'écrivain, le metteur en scène vient prendre en charge l'œuvre dramatique pour lui donner sens et vie à travers la représentation théâtrale.

Le travail théâtral se mêle dans les deux textes, et tisse ensemble les mots et les images scéniques, chaque mot devait trouver son poids de chair théâtrale concrète sur l'espace de jeu. Le théâtre dans les deux cas n'est plus seulement textuel, il est également scénique, et cette dimension scénique est partie prenante de l'art dramatique.

Le théâtre dans notre corpus est du côté de la figuration, figurer du sens, montrer le discours. La problématique des images et, implicitement, celle de la création d'une

¹⁰ La scène et les images . Textes réunies et présentés par Béatrice Picon-Vallin . CNRS Ed , Paris 2001-2002.
P 15.

écriture scénique ne peut s'analyser qu'à partir de la formation du système de représentation proprement théâtral.

« *Le chariot étant entré en scène, le vieillard se leva de son siège et s'écria* ». (TII P251 Don Quichotte).

Dans les deux textes il est question d'une vision qui se tisse avec le texte.

Tout ce qui fonde et forme la représentation est là dès le début et dans sa totalité :

- espace de jeu
- acteurs
- texte dramatique
- spectateurs

Le cadre de la représentation dans les deux textes, n'est pas seulement le type de scène ou de lieu où se donne la pièce, c'est aussi dans sa plus grande acception, l'ensemble des expériences et des attentes du spectateur, la mise en situation de la fiction représentée, le cadre est à prendre dans notre corpus comme mise en situation et en relief de l'action :

« **Le maître raconte sa vie telle une pièce de théâtre : Le maître : lorsque tout à coup la porte du corridor s'ouvre. Voilà la chambre pleine d'une foule de gens qui marchent tumultueusement, j'aperçois des lumières, j'entends des voix d'hommes et de femmes qui parlaient tous à la fois. Les rideaux sont violemment tirés, et j'aperçois le père, la mère (..) un commissaire qui leur disait gravement : « Messieurs, mesdames, point de bruits** ». (Jacques le Fataliste et son maître p338).

L'espace de jeu, affirmé par le clivage qualitatif entre l'espace vécu et l'espace de représentation naît de la présence conjointe de l'acteur et du spectateur.

L'espace de représentation est un vide qui rêve d'être comblé, il est offert aux significations. Mais il est surtout une porte spatiotemporelle ouverte sur

l'imagination. L'espace de représentation n'appelle pas l'élément figuratif ou le décor pour s'affirmer, il n'a besoin d'aucun support factice pour exister.

L'espace de représentation n'appelle que le spectateur : le corps, le costume, le masque, la musique : « *C'est en effet, les sons que l'on entendaient étaient vraiment très triste et très mélancolique* » (Don Quichotte TII P262), la lumière : « *Où il y a de la musique, il ne peut pas y avoir de mal_ ni non plus où il y a de lumière ! répondit la duchesse. Et de la clarté* » (Don Quichotte TII P250), les éventuels éléments symboliques ou figuratifs, compléments hasardeux du récit dramatique, sont les pictographies successives ou conjointes d'une transmission narrative aux multiples canaux.

La relation de l'image à l'imaginaire reste le fondement de ces scènes dites d'illusion. Selon Robert Wilson¹¹ l'image est le « fondement et le devenir de l'univers scénique ». La lecture de la scène fait appel à des phénomènes ; la traduction des signifiants en signifiés, intégration du signe à une structure signifiante d'ensemble et les liens réciproques des systèmes scéniques. Dans notre corpus Diderot et Cervantès tentent de faire de leur problématique de création et d'énonciation le centre de leurs préoccupations.

II- L'esthétique théâtrale

« *L'esthétique théâtrale est cette discipline d'origine philosophique à l'intérieur de laquelle vont être forgés des outils conceptuels permettant de penser le théâtre* ».

Aristote fait du texte le critère esthétique du théâtre. La définition que donne Pavis Patrice¹² de l'esthétique théâtrale est développée à travers trois grandes catégories : A la lumière de ces indications nous allons essayer de voir comment s'inscrit à partir de la théorie du théâtre la théâtralité dans notre corpus.

¹¹ La scène et les images, textes réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin . CNRS Ed , Paris 2001-2002. P16.

¹² PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre. Paris : Éditions Sociale, 1980.

II-1- L'esthétique normative : qui ausculte la représentation en fonction de critères de goût particuliers à une époque.

Le couple maître et valet est beaucoup plus utilisé dans les pièces de théâtre à partir du XVI^e siècle en Europe, il est également présent dans notre corpus Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître de Diderot ; nous verrons tout d'abord la fonction des valets dans les deux romans :

Ce personnage a une imagination infinie dans la ruse, goût pour l'espièglerie, aptitude à la métamorphose, penchant pour l'argent, la nourriture et la boisson, tendance au ridicule le valet possède le rôle auxiliaire de son maître dans l'action.

Pour saisir clairement toutes ses composantes, il faut distinguer son rôle entre sa fonction dans l'intrigue, sa fonction dans l'action, et sa fonction dans la représentation. Sur le plan de l'intrigue le valet est marginal, ce qui compte pour lui, c'est la satisfaction des amours de son maître, dans notre corpus il est questions pour le valet de raconter ses histoires d'amours afin de distraire son maître :

Jacques le Fataliste et son maître	Don Quichotte
<p>Le maître : <i>le moment d'apprendre ces amours est-il venu ?</i></p> <p>Jacques : qui le sait ?</p> <p>Le maître : a tout hasard, commence toujours</p> <p><i>Jacques commença l'histoire de ses amours....P45.</i></p> <p>Le maître suppliant, pour tromper leur lassitude et leur soif de continuer son récit, Jacques s'y refusant, son maître boudant, Jacques le laissant boudier ; enfin Jacques, après avoir protesté contre le malheur qu'il en arriverait, reprenant l'histoire de ses amours...P353.</p>	<p>TI, P155... Don quichotte le pria de lui raconter une histoire d'amour comme il le lui avait promis (..) Je vais tacher de vous en dire une, la meilleure peut-être que vous ayez jamais entendue, si je puis arriver jusqu'à la fin et qu'on ne m'interrompe pas....Attention je vais commencer.</p>

Sur le plan de l'action, sa fonction d'adjuvant peut prendre des proportions si envahissantes qu'elles font de lui le premier rôle du roman. Tout aussi important est la fonction du valet dans sa représentation, c'est-à-dire sur le plan des effets comiques produits sur le spectateur lecteur.

II-2- L'esthétique descriptive ou structurale : qui se contente de décrire les formes théâtrales, de les classer selon différents critères.

-Structure dramatique : structure indique que les parties constituantes du système sont organisées selon un arrangement qui produit le sens du tout. Il y a à distinguer plusieurs systèmes dans toute représentation théâtrale : la fable ou l'action, les personnages, les relations spatio-temporelles, la configuration de la scène et même au sens large le langage dramatique. Pour aborder les structures dramatiques d'un texte, un schéma de l'action est nécessaire, ce qui visualise la courbe dramatique, un romancier comme Cervantès se double d'un auteur dramatique, le comique et dans la narration même, le texte est organisé en deux tomes, le premier tome rapporte les exploits et les aventures extraordinaires de Don Quichotte le second est un commentaire du premier.

Le premier tome est organisé selon des actes au sens dramatique du terme ; dans chaque aventure le même déroulement se produit, on peut donc proposer un schéma commun :

- Acte I : l'apparition
- Acte II : la méprise de Don Quichotte
- Acte III : l'esquisse d'un combat singulier
- Acte IV : la fuite de l'adversaire et l'abandon du butin
- Acte V : exploitation ou non exploitation du butin

La composition se manifeste dans une analyse des images et des thèmes récurrents : type de scène, entrées et sorties des personnages, correspondance.

Dans les deux textes on observe le même décor, il est question de la vie erratique, les deux personnages principaux traversent les mêmes contrées et lieux ex : la campagne, les auberges. Font les mêmes rencontres, conversent sur les mêmes sujets avec les aubergistes. Il s'agit d'un même parcours qui relève de l'errance au sens large du terme. C'est un espace dramatique riche et animé qui s'offre à nous dans les deux textes ; les deux acteurs proposent une action savamment éclatée dans une multiplicité de lieux, de décors de temporalité entrecroisée. Mais cette virtuosité n'est pas gratuite, elle est au service de l'intérêt et de la tension dramatique.

Au centre de l'intrigue, un personnage multiple, fracturé et fascinant retient notre regard dans le texte de Cervantès comme dans le texte de Diderot ; Don Quichotte et Jacques, grâce à une profonde étude psychologique, réunit tous les contrastes moraux et psychologiques, il est le débauché et l'idéaliste, l'homme d'action et le désespéré, le traître et le héros. Ce qui est en cause dans le personnage de Don Quichotte, c'est d'abord son unité, déchirée par les contradictions où il se perd et par l'échec moral et existentiel qu'il subit. Cet échec est aussi celui de l'action politique et l'engagement dans un monde désespérant : « *Je m'efforce simplement de faire comprendre au monde l'erreur où il est de ne pas revenir au temps si heureux pendant lequel existait l'ordre de la chevalerie errante* » (Don Quichotte TII P17). Il nous offre un spectacle du monde ; morale et absurde :

« *Aujourd'hui la paresse triomphe du zèle, l'oisiveté du travail, le vice de la vertu, la jactance du courage et la théorie de la pratique des armes* » (Don Quichotte TII P 17); il fait passer du regard de Don Quichotte aux êtres et aux choses qu'ils l'entourent. On y découvre une diversité surprenante, capable de donner le vertige.

Il s'agit d'une étude immanente des textes qui se fonde uniquement sur les éléments visibles, cette structure, J.Scherer la nomme, structure externe.

La recherche de structure rencontre la problématique de l'alliance d'une forme adéquate pour un contenu spécifique. Il n'y a pas comme le confirme Hegel¹³ de structure dramatique typique et universelle.

Par le biais du texte Jacques le Fataliste et son maître, Diderot va créer une nouvelle esthétique théâtrale, c'est bien de lui que date le lien indissociable entre le théâtre entendu comme représentation d'hommes agissants et le spectacle conçu comme mise en scène. Dans le texte le maître critique ironiquement, le récit fait par l'hôtesse des aventures de madame de la Pommeroye et feint de lui reprocher de ne pas avoir respecté les règles « **Vous avez péché, lui dit-il, contre les règles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Bossu** » (p196). Diderot a recours à ce qu'il nomme des scènes simultanées.

II-3-L'esthétique de la production et de la réception : énumère les facteurs qui déterminent le fonctionnement du texte (détermination historique, idéologique, générique) et le fonctionnement de la scène (conditions matérielles du travail, de la représentation de la technique des acteurs), tandis que « *l'esthétique de la réception se place au contraire à l'autre bout de la chaîne et examine le point de vue du spectateur.*

L'objectif de Diderot n'était pas de remporter des mots du théâtre mais des impressions, il est persuadé qu'en détruisant le caractère sacré, mythique, symbolique de la tragédie, il la rendra plus réellement tragique. Abolir la distance pour retrouver l'émotion perdue et aussi pour étendre la sphère de nos plaisirs.

L'apport révolutionnaire de Diderot selon Jean-Claude Bonnet¹⁴ est d'avoir inventé la mise en scène, et arraché le théâtre à la déclamation, en accordant une grande importance au mime, au décor et en libérant le corps de l'acteur son geste sa voix. Il fallait d'abord imposer le silence à la salle en éduquant le spectateur « **lecteur, vous**

¹³ HEGEL. Georg Wilhelm Friedrich. *La raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'Histoire.* Paris : Éditions Librairie Plon. 1965. P26.

¹⁴ BONNET, J.Claude, Diderot, textes et débats. Paris : Éditions Livre de poche 1984. P 185.

me traitez comme un automate, cela n'est pas poli...J'en ai assezSans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'en entendre la finEcoutez moi ..Je parlerai tout seul » (p114), et en bannir le tumulte le plus net dans la théorie de Diderot est sa conception des scènes et de l'alternance du verbal et du visuel qui jouent complémentirement, alternance sur laquelle se fondent aujourd'hui le théâtre et le cinéma.

La passion de Diderot pour le théâtre s'exprime et se dissémine dans une écriture constamment polyphonique dans les romans et les dialogues, écriture par laquelle Diderot dresse partout un petit théâtre.

Dans Jacques le Fataliste et son maître Diderot en personne dialogue avec le lecteur : il y a là un récit_ la pièce et son commentaire, les entretiens, l'un montre les personnages en acte, l'autre, les personnages en réflexion sur leur acte, la pièce est insérée dans une autre pièce qui la réfute comme pièce, la met en question.

C'est là en puissance la structure de Jacques le Fataliste et son maître , l'auteur est présent dans sa création en spectateur /acteur ou bien chœur qui souffle le texte aux acteurs : « **Ah ! Hydrophobe ! Jacques a dit Hydrophobe ? Non lecteur, non je confesse que le mot n'est pas de lui, mais de moi avec cette sévérité de critique-là, je vous défie de lire une scène de comédie, de tragédie, un seul dialogue quelque bien qu'il soit fait, sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son personnage** » (Diderot p338).

La qualité d'auteur prend en effet le créateur au piège de sa création en l'identifiant à celle-ci qui se fige : la qualité du spectateur, au contraire par la distance qu'elle instaure préserve sa liberté en lui permettant d'intervenir dans sa représentation de la reprendre dans la présentation qu'il en fait au lecteur : « **Nos deux amis, nos deux ennemis, comme il vous plaira de les appeler, ne s'y mépriront pas** » (Jacques le fataliste et son maître p109).

Cette structure Kaléidoscopique de l'œuvre est selon Bonnet¹⁵, celle de l'univers telle qu'elle se dégage déjà, ou la réalité – la vie- est faite de « jets » successifs qui s'annulent les uns les autres est changement perpétuel simultanéité contradictoire. *Matière en mouvement, somme d'affirmation qui se nie, l'œuvre réalise la liberté de l'auteur.*

Le chœur / narrateur dans Jacques le Fataliste et son maître en soufflant les paroles à ses marionnettes, produit des silences et crée des attentes chez l'auditeur/lecteur ; cette stratégie narrative forme dramatique est propre à la représentation théâtrale dans le récit, l'attente de l'évènement, de la suite des conflits et la résolution finale, c'est l'attente anxieuse de la fin : « **Lecteur vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il a ? Ah ! je crois comprendre , vous voudriez voir cette lettre** » « Jacques le Fataliste et son maître p331 »

III- La mise en scène

La représentation théâtrale est dans les deux textes l'instrument parfait permettant de prendre conscience du monde et de s'en rendre maître par le jeu.

« **Les parures de la comédie ne sont pas authentiques mais fictives et de pures apparences : comme la comédie elle- même. Ceux qui la jouent (...) nous mettent à chaque pas sous les yeux un miroir où l'on voit, au naturel, les actions de la vie humaine : aucune représentation de l'art ne pourrait nous exprimer de façon plus vivante, tels que nous sommes, et tels que nous devons être que la comédie et les comédiens** » (Don Quichotte TII P83).

¹⁵ Op.,cit. P78.

La mise en scène a été le cadre d'une recherche importante sur la narration, les deux textes progressent tableau par tableau. Le tableau, c'est donc le comble de l'illusion pour le spectateur-lecteur, c'est le moment où sont censées se confondre la réalité et la fiction, fusionner le faux et le vrai, au point que l'illusion devienne totale. Le tableau est ainsi proposé au regard du spectateur afin de lui imposer l'impression de la vérité par le biais d'une peinture qui le touche violemment, l'attache et le captive :

« Le maître raconte sa vie telle une pièce de théâtre : Le maître : lorsque tout à coup la porte du corridor s'ouvre. Voilà la chambre pleine d'une foule de gens qui marchent tumultueusement, j'aperçois des lumières, j'entends des voix d'hommes et de femmes qui parlaient tous à la fois. Les rideaux sont violemment tirés, et j'aperçois le père, la mère (..) un commissaire qui leur disait gravement : « Messieurs, mesdames, point de bruits » ». (Diderot p338).

A. Veinstein¹⁶ propose une définition de la mise en scène : « Dans une acceptation large, le terme mis en scène, décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs, dans une acceptation étroite, le terme mise en scène, désigne l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scéniques d'une œuvre dramatique ».

Au-delà de la structure apparente de la mise en scène théâtrale le terme « spectrale » afflue dans les deux textes afin de confirmer cette perception : **« Tout gamin, j'aimais déjà les mascarades et dans ma jeunesse, j'avais la passion des comédiens ambulants »**(Don Quichotte TII P79) ., il est question de l'emploi de la satire dans la narration, qui pose auteur et lecteur en spectateur, l'auteur se place en dehors de sa raillerie, donc c'est l'auteur qui rend la fiction risible pour le lecteur :

« Sur ces entrefaites, il arriva qu'un porcher, qui ramenait de paître ses cochons (sauf votre respect) , sonna de son cornet pour rassembler ; et Don Quichotte

aussitôt de voir ce qu'il s'imaginait ; c'est-à-dire un nain qui donnait avis de sa venue » (Don Quichotte TI P22) , ainsi, la véritable mascarade se situe sur le plan de la narration on peut distinguer deux mascarade dans narration :

-**Mascarade de l'auteur** : Refus d'assumer son écriture, le cas de Cervantès qui affirme que l'histoire de Don Quichotte est le recueil d'un historien arabe nommé Sidi Hamet Ben Engeli : « **En vérité, tous ceux qui aiment les histoires du genre de celle-ci doivent savoir gré à Sidi Hamet, son premier auteur, du soins qu'il met à nous en rapporter tous les détails sans oublier de mettre en lumière, très distinctement, la moindre chose, si menue soit- elle. Il décrit les pensées, découvre les projets, réponds à ceux que l'on cache, éclaire les doutes, résolut les questions ; en un mot, il révèle jusqu'aux atomes des intentions les plus étranges** » (Don Quichotte TII p277).

-**Mascarade de l'écriture** : jeu entre dit et le non dit termes qui évoquent le spectacle. « **Sancho , tout triste , tout soucieux, ne savait que dire ni que faire (..) C'était comme une pièce au théâtre, un enchantement.** » (Don Quichotte TII P457). L'ironie s'offre comme un langage qui ment puisqu'il dit l'inverse de ce qu'on pense. Mais ce n'est pas un langage menteur puisque l'auteur mettant en valeur un dit suggère que c'est le non dit que le lecteur doit privilégier.

Le lecteur, après avoir lu le dit et le non dit, doit faire une troisième lecture les réunissant, tous deux pour trouver l'ironie : « **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 des sottises de Jacques (...) Si vous êtes innocents vous ne me lirez pas** » (Jacques le Fataliste et son maître p284).

¹⁶ TOUCHARD, Pierre- Aime, Dionysos, apologie pour le théâtre. Paris :Éditions du Seuil 1949. P131.

Le paradoxe de Diderot c'est que son théâtre n'est pas dans son œuvre théâtrale, c'est par ses idées sur le théâtre qu'il apparaît comme un moderne. Conservant la scène comme un moyen d'éclairer la société, rêvant d'un théâtre engagé avant la lettre, il transgresse la barrière entre les genres, et fait du théâtre dans son roman Jacques le Fataliste et son maître . Diderot comme ses contemporains, se méfie du roman, genre vulgaire, à la fois populaire et méprisé, son rêve d'écriture et d'un rêve de théâtre. Nous pouvons dire que le roman Jacques le Fataliste et son maître est une pièce avortée du point de vue de son époque , mais pour la notre . Aujourd'hui , le roman et le théâtre s'influencent mutuellement. Diderot revendique les prestiges de l'illusion et dévoile les coulisses de la construction romanesque et théâtrale avec une insistance sur les ratages, les failles et la manipulation obligée du spectateur ou du lecteur, qu'il semble concevoir comme un pis-aller.

Le mode de lecture qu'il rêve pour le théâtre, un théâtre imaginaire_ qu'il n'a jamais mis en œuvre : il s'agit de placer au premier plan la dimension de jeu et de l'interaction avec le lecteur ou le public.

Le théâtre dont il rêve serait sans auteurs, sans intrigue et sans acteurs, à l'image de la vie même, comme si le comble de l'art au théâtre c'était sa disparition, dans le réel.

Enfin, grand amateur de peinture, il envisage la peinture comme une pierre de touche de l'écriture dramatique, et veut faire de la scène un tableau, comme lieu de promenade. Il cherchait dans la peinture de Greuze une pantomime idéale. Son théâtre idéal est composé de tableaux plus que de dialogues et privilégie une observation du mouvement.

Le roman Jacques le Fataliste et son maître porte les marques de l'intérêt de Diderot pour le théâtre : par sa forme, moins narrative que dialoguée, pour le jeu des didascalies, qui remplacent le plus souvent les incises : pour la multiplication des saynètes et des tableaux vivants.

CHAPITRE II

Du dialogue au monologue réflexif

La mise en scène de l'énonciation

I- Du dialogisme au dialogue

Le dialogue, en tant que forme textuelle, n'est que la manifestation la plus spectaculaire et la plus évidente d'un mécanisme énonciatif complexe.

C.Kerbrat- Orecchioni¹⁷ précise que, pour qu'on puisse véritablement parler de dialogue, il faut non seulement que se trouvent en présence deux personnes au moins qui parlent à tour de rôle, et qui témoignent par leur comportement non verbal de leur « engagement » dans la conversation, mais aussi que leurs énoncés respectifs soient mutuellement déterminés.

Une conversation est un texte produit collectivement, dont les divers fils doivent d'une certaine façon se nouer. Une séquence dialogale comme le souligne Jean Miche Adam¹⁸, est par définition polygérée. La forme du dialogue dominant tire notre corpus vers le théâtre ; une suite hiérarchisée de séquences appelées échanges.

Cet échange s'effectue dans les deux textes, d'une part entre les personnages, d'autre part, à un niveau plus complexe entre le narrateur et le lecteur modèle pour reprendre l'expression d'Umberto Eco.

¹⁷ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation* : de la subjectivité dans le langage. Paris : Édition Armand Colin. 2002. P60.

¹⁸ ADAM, Jean-Miche , *Les textes types et prototypes* .Paris : Éditions Nathan /HER 2001 .P 145.

« Le dialogue est *le lieu d'un conflit du sens et d'une rivalité de pouvoir* », souligne Roman Jakobson¹⁹.

À partir de ces indications nous allons essayer d'analyser la part dialoguée qui prime dans notre corpus, afin de cerner l'importance du dialogue dans les deux textes et quel est son rôle dans la construction narrative par rapport à la théâtralité, car les dialogues constituent la partie prépondérante de l'intrigue.

Le schéma de la communication proposé par Roman Jakobson²⁰, nous permettra d'emblée d'asseoir les différents paramètres dialogiques présents dans les deux textes.

Schéma de la communication

JAKOBSON

Contexte

Le roman

Destinateur Destinataire

Le narrateur
narrataire

Message

le texte

le

L'histoire de Jacques et de son maîtres (Diderot)

le lecteur

L'histoire de Don Quichotte

Code

(Code esthétique : le genre)

¹⁹ BAYLON, Christian et FABRE, Paul. Initiation à la linguistique. . Paris : Éditions Nathan. 1990. P32.

²⁰ BAYLON, Christian et FABRE, Paul, Initiation à la linguistique. Op.,cit. P31.

Partir de ce schéma de la communication afin de déterminer les échanges ; nous constatons une relations virtuelle établie entre le narrateur et le lecteur, le narrateur converse d'une manière explicite avec son lecteur, d'une part le lecteur empirique, d'autre part, le lecteur modèle, un rapport de force se construit dans notre corpus. Dispaux²¹ souligne que : « *En s'engageant à dialoguer, on témoigne de l'intention d'obtenir un accord, même partiel, si cette volonté est absente, la relation dialectique, s'épuise dans le jeu -spectacle du dialogue éristique* ».

Dans Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, le texte commence par une série de questions et de réponses vives dont les interlocuteurs sont des inconnus, et portant sur les faits et gestes de deux autres inconnus, bientôt présentés comme le maître et Jacques, en train de converser. Ce suspens sera levé quelques paragraphes plus loin, où l'on comprendra que le questionneur est le lecteur, et le répondeur le narrateur de l'histoire. La conversation du maître et de Jacques comme un dialogue de théâtre, avec des répliques précédées du nom du locuteur :

« Le maître. _ C'est un grand mot que cela.

Jacques. _ Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

Le maître. _ Et il avait raison.» P43.

Quoique l'œuvre Jacques le Fataliste et son maître de Diderot s'ouvre par un paragraphe introductif où dialoguent narrateur et destinataire, commençons par la conversation la plus simple en apparence , celle qu'échangent Jacques et son maître protagonistes qui s'imposent par le titre même de l'œuvre :

« 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 ? Que disaient-ils ? Le maître ne

²¹ DISPAUX, Gilbert. La logique et le quotidien :une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation. Paris : Éditions de Minuit. 1984. P36.

disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut » p43.

Il y est question du destin, illustré par l'enrôlement de Jacques, sa blessure, et ses amours, dont l'histoire est interrompue par la nuit et les incidents de la route. Ces amours deviennent le principal sujet de curiosité de maître (et donc du lecteur), mais leur connaissance sans cesse différée en fait peut-être un faux sujet.

Infatigable questionneur, le valet est aussi « **Le plus effréné bavard qui ait encore existé** » (p168). À l'auberge, il entre en rivalité avec l'hôtesse dont « la passion dominante »

Est « **Le plaisir délicieux de pérorer** » (P117). Jacques doit se taire pour que le récit de l'hôtesse commence, et il profite d'une interruption pour expliquer « *c'est à ce maudit bâillon, que je dois la rage de parler* » (p168). « **Que deviendrai-je quand je n'aurai plus rien à dire ?** » (p170) ; d'un bout à l'autre du texte, c'est une intarissable cascade de bavards, depuis le chirurgien à cheval (P44) jusqu'au chevalier, ivre et hâbleur, vantant ses prouesses érotiques. Or ce désir du récit est sans cesse contré par des interruptions qui brisent l'hypnose narrative. En même temps, comme pour compenser la frustration du lecteur, se met en place une étonnante machine à raconter, axée sur la polyphonie narrative et la multiplication des histoires enchâssées.

En effet, si l'on considère le voyage comme l'axe central, le récit enchâssant, on constate que le récit de ce voyage est sans cesse perturbé, d'un côté par le discours de l'auteur, de l'autre, par les récits enchâssés. C'est un roman- conversation qui réorganise les rapports entre l'auteur- régisseur et les personnages – narrateurs.

Cet art de la conversation était hérité du siècle classique, où Marc Fumaroli²² l'a défini comme étant une des « institutions » fondamentales de la société et de la culture. La conversation a gagné en liberté au XVIII^e siècle. Elle s'est étendue à une

²² FUMAROLI, Marc. *L'Art de la conversation*. Sous la direction de Marc Fumaroli, Anthologie de Jacqueline Hellegouarc'h. Paris : éditions Garnier. 1998.

catégorie sociale plus vaste. L'art de la conversation et de la discussion n'est pas l'apanage de l'aristocratie, même si le loisir le favorise incontestablement.

L'art de la conversation, c'est l'art de la repartie, c'est aussi l'art de conter des anecdotes.

« Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté » (P218).

La structure fondamentale, et très libre de Jacques le Fataliste et son maître, c'est un voyage pendant lequel le maître et son valet ne cessent de bavarder, sur quoi se greffent des anecdotes dans lesquelles d'autres personnages parlent aussi d'abondance.

L'hôtesse du Grand Cerf a une « passion dominante celle de parler », elle « goûte le plaisir délicieux de pérorer » encore faut-il qu'elle obtienne le silence de Jacques d'où le conflit entre bavard (P143). Jacques le Fataliste et son maître est un texte tout brouissant de paroles, d'autant qu'il est encadré par ces propos que sont supposés échanger le narrateur et son lecteur.

Diderot semble faire alterner des récits en première personne où le narrateur (Jacques, le maître) raconte selon son point de vue, et des récits en troisième personne où nous sont présentés, de l'extérieur, des comportements impénétrables. En fait cette distinction, inapplicable au récit de l'hôtesse, ne caractérise qu'en partie un roman dominé par l'activité prépondérante de l'auteur, archi-narrateur qui joue perfidement avec l'omniscience. Il s'abstient d'éclairer des personnages énigmatiques (Gousse, Richard) ou d'éclaircir de sombres histoires (la mort du capitaine, les derniers sacrements).

On peut donc distinguer trois niveaux de paroles :

- Entre le narrateur et son lecteur
- Entre Jacques et son maître et, à l'intérieur même des anecdotes racontées, entre les personnages.

Le sujet de la conversation est annoncé clairement mais sous une forme interrogative :

« *Le moment d'apprendre ces amours est-il venu ?* » (P36). À peine énoncé, il va être interrompu par la somnolence du maître, par la rencontre du docteur et de sa femme.

Cependant l'histoire semble progresser et voilà racontant comment blessé au genou à la bataille de Fontenoy, il a été hébergé par une paysanne compatissante. Le lecteur peut d'abord se demander si c'est de cette paysanne que Jacques va tomber amoureux.

Le récit de voyage interfère : arrêt dans l'auberge sinistre où des bandits ont déjà pris l'essentiel des vivres.

La conversation reprend, mais il n'est plus question des amours : l'urgence de la situation impose un autre dialogue, c'est seulement lorsque la menace que constituait ces brigands est dissipée que le maître redemande : « *L'histoire de tes amours ?* » (P47), et que se poursuit le récit de la blessure au genou, avec l'arrivée des trois chirurgiens : « **Cependant il arriva un chirurgien, puis un second, puis un troisième** » (P58). Le récit de Jacques est à nouveau interrompu par la chute de cheval du maître le ramène au thème supposé central : « *L'histoire de tes amours qui sont devenues miennes par mes chagrins passés* » (P52). Jacques relate ensuite la conversation du paysan et de sa femme entendue derrière la cloison. Deux conversations vont alors alterner : celle du paysan et de sa femme, puis le commentaire qu'en fait Jacques et son maître qui dérive vers des propos plus généraux sur un orage et l'arrivée à un château allégorique : « **Ils furent accueillis par un orage qui les contraignit de s'acheminer....Où ? _ Où ?** Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode (...) *Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers...oui , Pourquoi pas ? Vers un château immense au frontispice duquel on lisait : « Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde »* (P 67).

Le maître toujours demandeur, réclame « *L'histoire de tes amours ?* » (P58) ; mais Jacques s'apercevant qu'il a oublié la montre et la bourse à l'étape précédente, rebrousse chemin.

Le dialogue devient impossible, puisque les deux protagonistes sont séparés et le narrateur fait mine d'être embarrassé : « **Voilà le maître et le valet séparés, et je ne sais lequel des deux m'attacher de préférences** » (P59). Jacques est de retour auprès de son maître qui s'est laissé voler le cheval de Jacques, la conversation reprend et risque de dériver vers les amours du maître, suit alors le récit par Jacques de l'opération chirurgicale qui englobe un dialogue de Jacques et du chirurgien, puis « **la conversation du chirurgien de l'hôte et de l'hôtesse** » (P71). Dès les premières pages donc, sont indiqués ces divers niveaux de la parole de Jacques et de son maître, conversations qu'ils relatent, puis conversations avec d'autres personnages qui peuvent à leur tour raconter des histoires de personnages dont ils vont relater les paroles.

Après avoir successivement interpellé le lecteur, reproduit une sorte de scène de théâtre et raconté des actions pendant un paragraphe, le même « parleur » s'adresse de nouveau au lecteur pour lui démontrer sa souveraineté sur le récit. Puis se succèdent très rapidement la narration extradiégétique, le dialogue narrateur-lecteur, de nouveau la narration extradiégétique et enfin une nouvelle amorce de dialogue entre le maître et Jacques.

Nous sommes donc, en face d'une extrême mobilité de l'instance racontante. Par ailleurs, la relation entre le maître et Jacques varie constamment du geste à la parole, et de la rivalité à la complicité.

En arrière-plan philosophique se pose le problème de la destinée, présentée comme implacable, mais absurde. Les modes du récit sont plus variables et agiles. Ce texte est une mise en cause du récit « objectif ».

Dans le cas du narrateur dans les deux textes ; la conversation _dialogue avec le narrataire est contraire à la position classique comme celle de la Bruyère²³ :

« *L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres : celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit, l'est de vous parfaitement* ».

Diderot veut selon Blanchot²⁴ faire de l'expression littéraire une expérience, il croit que le monologue intérieur, devenu un commentaire lyrique fera atteindre le point de présence unique ou s'ouvrant à lui, en une simultanéité absolue, l'infini du passé et l'infini de l'avenir.

« **Quelle impatience, grands dieux ! doit être la tienne, *lecteur illustre...ou obscur, de lire cette préface, où tu penses trouver une exécution cruelle et vengeresse.....En vérité, je ne te ferai pas ce plaisir*** » (Don Quichotte TII p7).

Le narrateur exprime dans cet extrait son refus de faire plaisir au lecteur et de casser ses attentes, provoquer des ruptures de sens. Ce passage de discours peut être appréhendé comme un monologue, un échange intérieur entre l'auteur- narrateur et l'auteur- lecteur.

Comme le souligne, E. Benveniste²⁵ :« Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur entre un moi locuteur et un moi écouteur », en effet dans le texte de Cervantès cette pratique du monologue est omniprésente : « ***Ils s'y prirent d'une façon si parfaite et si adroite que ces aventures sont les meilleures de toutes celles que contient cette longue histoire*** » (Don Quichotte TII P144).

Le monologue narratif théâtral est un des grands genres du récit ; pour considérer une pièce de théâtre comme un récit, il faut donc passer du niveau des dialogues des acteurs- personnages de la représentation théâtrale à celui de la pièce comme texte

²³ BRUYERE, Jean, Caractères. Paris : Éditions NRF Gallimard. 1951 . P155.

²⁴ BLANCHOT, Maurice. Le livre à venir. Paris :Éditions Gallimard. 1959.P270.

global communiqué par un auteur _ narrateur à un public_ lecteur . Les deux sont constitués de répliques_ interventions.

Le monologue se traduit dans les deux textes par l'évocation d'éléments biographique, en effet dans le texte de Cervantès la prise de parole du narrateur – conteur laisse entrevoir la vie de l'auteur :

« *Ce dont je n'ai pu pourtant m'empêcher de souffrir, c'est qu'il me traite de vieux et de manchot...Et comme si j'avais perdu mon bras dans une taverne, et non dans la plus glorieuse circonstance* » (Don Quichotte TII P7).

L'auteur introduit pour ses lecteurs empiriques, un élément biographique dans son récit, concernant un détail de son physique et ses œuvres : « *J'oubliais de te dire d'attendre le Persiles , que je suis en train d'achever, et la seconde partie de Galathée* »(Don Quichotte TII P10) .

« **Ami lecteur** » (Don Quichotte TII P8), le lecteur empirique est interpellé, sollicité par le narrateur afin de dénoncer le plagiaire, il est intermédiaire entre ce dernier et le vrai créateur de cette histoire.

Au côté du monologue en relève une autre forme de dialogue sinon de discours théâtral ; ce qu'on appelle dans le jargon théâtral *l'aparté*, cette pratique est définie dans le dictionnaire comme étant le discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même et conséquemment au public « **Tout le monde se tut, ceux de Tyr et de Troie...Je veux dire que les assistants étaient suspendus aux lèvres de l'explicateur** »(Don Quichotte TII P188) .

Il se distingue du monologue par sa brièveté, son intégration au reste du dialogue. L'aparté semble échapper au personnage et être entendu « par hasard » par le public, c'est une forme de monologue :

²⁵BENVENISTE, Émile. Problème de linguistique générale Paris : Éditions du Seuil. 1975. P185.

« *À entendre ce discours de Don Quichotte, qui ne l'eut pris pour une personne du plus parfait bon sens ? C'est que, en effet, il ne radotait que lorsqu'il était question de la chevalerie ; sur tous les autres sujets il faisait preuve d'une intelligence claire et libre : de sorte qu'à chaque instant ses actions démentaient ses discours et ses discours ses actions* » (Don Quichotte TII P297), mais il devient au théâtre un dialogue direct avec le public.

Le dialogue repose sur l'échange constant des points de vue et l'entrechoc des contextes, il développe le jeu de l'intersubjectivité.

Au contraire l'aparté réduit le contexte sémantique à celui d'un seul personnage, il signale « la vraie » intention ou opinion du caractère, si bien que le spectateur sait à quoi s'en tenir et qu'il juge la situation en connaissance de cause. Dans l'aparté, en effet, le monologuant ne ment jamais puisque « normalement on ne se trompe pas volontairement soi-même ».

Ces moments de vérité intérieure sont aussi des temps morts dans le déroulement dramatique pendant lesquels le spectateur formule son jugement : « **Il y a ici une lacune déplorable dans la conversation de Jacques et de son maîtreEt les descendants de Jacques ou de son maître, propriétaire du manuscrit, en riront beaucoup** » (Jacques le Fataliste et son maître p292).

La typologie de l'aparté est autoréflexivité, connivence avec le public, prise de conscience, décision, adresse directe au public.

On remarque, dans le texte de Diderot et de Cervantès, ce procédé théâtral qu'est la parabase, en effet, cette technique qui consiste pour l'auteur à s'adresser directement au public – lecteur souvent par le biais du coryphée, du cœur ou du messenger.

Cette intervention met le dramaturge en mesure d'intervenir personnellement dans la fiction qu'il crée pour annoncer ou commenter les événements, l'action est ainsi interrompue pour faire place à des considérations qui prennent la forme d'une

réflexion sur l'histoire en cours : « **Son maître, il a des yeux comme vous et moi ; mais on ne sait la plupart d temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il se laisse exister, c'est sa fonction habituelle (...)** C'étaient les trois grandes ressources de sa vie, qui se passait à prendre du tabac, à regarder l'heure qu'il était, à questionner Jacques, et cela dans toutes les combinaisons » (P70)..

« *Et puis, lecteur, toujours des contes d'amoursSe sont beaucoup de contes d'amours. Il est vrai d'un autre côté que puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût*». (Jacques le Fataliste et son maître p238)

La parabase parvient dans notre corpus à briser totalement l'illusion habituelle de la fiction . Le procédé est systématique dans Jacques le Fataliste et son maître où Diderot suspend régulièrement son récit pour adresser au lecteur des réflexions, l'accumulation des digressions occultera d'ailleurs au lecteur les détails de l'histoire des amours de Jacques.

II-Le discours de la mise en scène :

La mise en scène apparaît comme un discours global par l'action et l'interaction des systèmes scéniques, discours où le texte n'est qu'une composante de la représentation. D'un simple point de vue quantitatif, on s'aperçoit aisément à la lecture du texte de Cervantès et de Diderot que le dialogue occupe la plus grande partie du texte. Le dialogue est dans le roman le lieu où le sens cesse d'être certain et définitif.

« Après quelques moments de silence ou de toux de la part de Jacques, disent les uns, ou après avoir encore ri, disent les autres, le maître s'adressant à Jacques, lui dit : « Et l'histoire de tes amours ? » Jacques hochait de la tête et ne répondit pas » (p284).

On se propose d'étudier comment le lecteur se construit une représentation des personnages à partir du style des paroles et pensée qui leur sont attribuées.

Il se dégage quatre grands ensembles, au sein de la polyphonie, organisés selon un continuum dialectique en fonction de leur rapport au groupe et à la norme. Le premier des quatre est constitué par le chœur de la parole cohésive. Il est caractérisé par la prédominance de la fonction phatique et de préconstruit : proverbes, lieux communs, redites, clichés, stéréotypes ... **« On pourrait objecter contre l'exactitude de celle-ci que l'auteur est arabe et que tous les gens de cette race sont naturellement menteurs »** (Don Quichotte TI P71).

II-a- L'énonciation proverbiale

Selon Maingueneau²⁶, le proverbe, micro genre de discours, implique une distinction entre énonciation et asserteur, dire un proverbe c'est accomplir un acte de discours singulier, poser une assertion qu'on donne pour validée par une entité aux contours indéfinis. On présente son dire comme l'écho d'un nombre ultime d'énonciations antérieures.

« Les proverbes sont des courtes maximes, tirées de l'expression et de l'observation de nos anciens sages de l'Antiquité » (Don Quichotte TII P472).

²⁶MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation* en linguistique française. Paris : Éditions Hachette Livre. 1999. P149.

Selon Kathleen Gyssels²⁷ « *L'emploi fréquent des proverbes et plus généralement d'énoncés gnomiques, nous oblige à prendre en compte un de ses fondements : l'oralité. En effet, qui dit proverbe, dit insertion d'un discours qui a trouvé sa genèse dans une pratique orale de verbe, avant qu'il n'ait trouvé son annotation sous forme écrite.*

Le proverbe est un acte de parole qui cautionne la sagesse d'un peuple, qui du fait même qu'un sujet parlant se l'attribue, vient rappeler une évidence, à savoir que tout individuelle qu'une parole puisse être, elle est néanmoins traversée par d'autres paroles, paroles antérieures, paroles entendues, paroles retenues.

De tous les genres d'oralités, le proverbe est celui qui soit le plus au service de ce que Glissant appelle « la Poétique forcée » .

La parole de la ruse s'encorde dans ces phrases lapidaires, dans ses formules qui, bien qu'archiconnues et approuvées de tous, appellent l'explication et la réflexion.

La première fonction assignée à la proverbialité est démarcative : elle marque une pause dans le récit, elle ralentit le tempo romanesque pour faire un (premier) bilan, pour alterner le récit des faits, la narration des événements par des réflexions méditatives, le proverbe réfléchit sur la vie et la réfléchit ».

Le proverbe dans le récit de Cervantès sert à perforer l'écrit par l'oral :

²⁷ GYSSELS, Kathleen. Thèse : *Filles de solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les (auto)biographies fictives de Simone et André Schwarz- Bart*. Éditions L'harmattan . 1996.

Jacques le fataliste et son maître	Don Quichotte
<p>Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut....P45</p> <p>Chaque balle qui partait du fusil avait son billet....45</p> <p>Si la mer bouillait, il y aurait, comme on dit, bien des poissons de cuits. ...P53.</p> <p>La prudence ne nous assure point un bon succès, mais elle nous console et nous excuse d'un mauvais...P55</p> <p>Il vaut mieux déceler une faiblesse que se laisser soupçonner d'un viceP96</p> <p>Ne prescrivez à vos regrets d'autre terme que lui que le temps y mettra...P97</p> <p>Les devoirs de la sépulture ne sont pas les derniers devoirs des amis....P97</p> <p>Le bien amène le mal, le mal amène le bien.....P133</p> <p>La nécessité n'a point de loi...P294</p>	<p>Dis-moi qui tu hantes, et je te dirai qui tu es. Comme on fait son lit on se couche. TII P7</p> <p>L'homme n'est pas maître de ses premiers mouvements.....P162</p> <p>Le sort change : ce qu'on perd aujourd'hui on le regagne demain.</p> <p>Celui qui s'humilie Dieu l'élève.</p> <p>Quand une porte se ferme, une autre s'ouvreP164</p> <p>Une fois le pain mangé on fausse la compagnie.....TII P54</p> <p>On ne vaut que ce qu'on a et on n'a que ce que l'on vaut.</p> <p>Il n'y a que deux familles au monde l'avoir et le pas avoir.....TII P148.</p> <p>L'homme ne saurait séparer ce que Dieu a réuni..</p> <p>Qui s'attache à un bon arbre, jouit d'un bon ombrage....TII P301.</p>

Il vise à la maintenance de l'ordre conversationnel et social. Le chœur cohésif inscrit la doxa dans le cycle romanesque. Échos ironiques, mutisme et parole intérieures ; répliques machinales.

Barthes²⁸ souligne que la mise en scène de la parole est aussi une mise en scène du pouvoir dans la parole, toute analyse du dialogue demande une grande attention aux rôles assumés par chacun dans l'échange.

II-b- Discours et les axes relationnels

Dans son ouvrage Francis Berthelot²⁹ explique que le terme de dialogue désignant indifféremment un échange verbal entre des interlocuteurs est définis par trois axes pour caractériser la relation entre locuteurs :

- axe horizontale : rapport de distance ou de familiarité qui les relie
- axe vertical : la différence hiérarchique ou à l'égalité qui existe entre eux.
- Axe affectif : reflète les sentiments positifs ou négatifs qui les unissent.

1 – *l'axe horizontal* :

1-1 La distance : différents facteurs ; degré de connaissance mutuelle, classe sociale, leur age. La distance apparaît ainsi comme un élément de tension ; ils tendent à se rapprocher, sauf si quelque chose les en empêche. Mensonge par omission dans un cas, par substitution dans l'autre, ces mensonges sont de l'ordre de la politesse ; un *mensonge est adressé à l'interlocuteur, un autre au lecteur. Ce qui vaut à celui-ci le plaisir d'assister à un conflit tout en non-dits* « ***Je suis convaincu que c'est un imbécile (...)*** je n'hésite pas à lui faire croire des choses qui n'ont ni queue ni tête,

²⁸ BERTHELOT, Francis. Parole et dialogue dans le roman. Paris :Éditions Nathan. 2001 . P22.

²⁹Op.,cit. P21.

comme cette histoire de la réponse à la lettre et cette chose qui est arrivée il y a six ou huit jours, et qui n'est pas encore dans le roman » (Don Quichotte T2, P239).

1-2 La familiarité : est le mode relationnel qui permet le mieux aux personnages d'exprimer le fond de leur âme. La familiarité est encore plus frappante quand les deux personnages n'appartiennent pas à la même classe sociale, car il constitue en quelque sorte une compensation de la barrière hiérarchique, cette barrière est maintenue et non pas rompue dans les deux textes mais de temps à autre on aperçoit de l'affection entre le maître et le valet dans les deux textes :

« Il ne prenait pas une prise de tabac, il ne regardait pas une fois l'heure qu'il était , qu'il ne dit en soupirant : « Qu'est devenu mon pauvre Jacques ?.. » (Jacques le Fataliste et son maître p360).

2- *l'axe vertical* :

2-1- la hiérarchie : le rapport hiérarchique, qui place un personnage en position de supériorité par rapport à un autre est, dans la majorité des cas, une conséquence de leur position sociale respective ; le duo le plus caractéristique, comme est le cas dans notre corpus est celui du maître et du valet **« Jacques suivait son maître comme vous le votre ; son maître suivait le sien comme Jacques le suivait . _Mais qui était le maître du maître de Jacques ? »** (Jacques le fataliste et son maître p95), duo issu d'une longue tradition dont le théâtre. Ainsi maître et valet, riche et pauvre établissent dans l'univers romanesque une série d'axes verticaux ou l'inégalité devient structurante. Cette inégalité engendre soit des fonctionnements complémentaires comme est le cas de Don Quichotte et Sancho **« Les extravagances du maître sans la bêtise du valet ne vaudraient pas un liard »** (Don Quichotte T2, p22) , soit au contraire différentes sortes de conflits le cas de Jacques et son maître : **« le Maître_ Et de quoi veux-tu que je convienne, chien, coquin, infâme, sinon que tu es le plus méchant de tous les valets et que je suis le plus malheureux de tous les maître »** (P352). La hiérarchie entre deux personnages, peut s'établir sur des critères autres que sociaux, exemple la connaissance _ thème littéraire_ qui

constitue le ressort majeur des romans à caractère initiatique que nous retrouvons dans notre corpus car il est question dans les deux textes de conversation centrée autour de la connaissance de la vie en général .

Il y a ce qu'on peut appeler une transmission mutuelle de savoirs , comme il est question dans le texte de Cervantès au chapitre XLII lorsque Sancho prend la fonction de gouverneur , Don Quichotte lui donne des conseils :

« Premièrement, O mon fils ! Tu dois craindre Dieu ; parce que c'est dans cette crainte que réside la sagesse : et, si tu es sage tu ne pourras jamais te tromper. Secondement, il faut bien examiner ce que tu es et essayer de te connaître toi-même , ce que de toutes les connaissances constitue la plus difficile » P 293 .

2-2 Inter conversion :

- Égalité _ inégalité

- Inégalité _ égalité

Tôt ou tard, celui qui s'élève (s'abaisse) dans la société devient égal de ceux qui lui étaient supérieurs (inférieurs) ex : le maître questionne, l'employé répond, le maître se permet l'ironie, l'employé garde un ton modeste.

Renversement : le déplacement le plus spectaculaire sur l'axe vertical, cependant consiste à permuter les positions de deux personnages l'un commençant par dominer l'autre, pour se voir ensuite dominé par lui. **« Où nous le laisserons pour l'instant parce que nous voilà requis par le grand Sancho , qui va faire ses débuts dans son fameux gouvernement »** (Don Quichotte T2 , P310).

Le cas est nettement perceptible dans le texte de Cervantès, dans la mesure où le valet Sancho Panza est au départ un personnage inculte, sans aucune instruction et qui évolue au côté de Don Quichotte, si bien que son épouse ne le reconnaît plus, et s'étonne de son éloquence **« Ecoute, Sancho, depuis que tu t'es fait membre de chevalier errant, tu parles d'une façon si entortillée qu'il est impossible de te comprendre »** (Don Quichotte T2, P40). À côté de son évolution linguistique et

rhétorique Sancho devient gouverneur d'une île comme le lui avait promis Don Quichotte et de son statut de simple valet il prend de l'élan et devient gouverneur comme par enchantement : « **Laissons là Don Quichotte, et revenons à Sancho qui nous réclame : Ainsi le veut la composition de ce récit** » (Don Quichotte T2 p 337).

Comme l'indique le narrateur de ce récit, il y a un renversement de situation. Au départ, c'est le maître Don Quichotte qui retient toute notre attention, il est le centre du récit mais au fur et à mesure que progresse le récit un autre personnage attire notre attention le valet Sancho Panza qui n'hésite pas à suivre son maître de son délire, afin de s'enrichir intellectuellement et financièrement. Objectif qu'il atteindra dans la deuxième partie l'histoire où il est perçu comme la création de Don Quichotte qui le façonna à son image tout au long de leur voyage :

« Le traducteur , parvenu à ce cinquième chapitre, déclare, qu'il le considère comme apocryphe parce que Sancho y parle dans un autre style que celui qu'on peut attendre de sa petite intelligence et qu'il dit des choses beaucoup plus subtiles » (TII P38), c'est la partie saine de Don Quichotte son complément, tout deux font la paire .

3- l'axe affectif : les rapports de base

On sait que la progression dramatique d'un roman s'effectue par une succession de conflits où interviennent les objectifs des différents personnages, il y a des échanges : l'accord, l'enseignement, la requête et le désaccord. Les quatre rapports principaux à partir desquels le dialogue donné peut correspondre au développement d'un seul de ces rapports, ou les combiner sous forme de séquences qui vont se succéder et ou se superposer. Les quatre rapports sont présents dans le texte de Cervantès et de Diderot.

L'accord :

« **Jacques_ Vous avez un furieux goût pour les contes !**

Le Maître_ Il est vrai ; ils m'instruisent et m'amuse. Un bon conteur

Est un homme rare.

**Jacques_ Et voilà tout juste pourquoi je n'aime pas les contes, à moins
que je ne les fasse.**

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
dire**

Jacques_ Cela nous met tous deux fort à notre aise » (Jacques le Fataliste
et son maître p 215).

Donc il est question dans ce passage_ dialogue entre Jacques et son maître
D'une relation qui traduit :

- a- la communion : c'est le niveau zéro du conflit.
- b- le bavardage : c'est l'ennui, avant tout, qui est la base d'un bavardage, pour les personnages de Diderot, son rôle est celui d'un passe-temps, qui renforce les liens sans rien impliquer d'essentiel , son intérêt est de révéler les relations à l'intérieur d'un champ social donné : « **Trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage, comme c'est l'usage de ceux qui marchent, et quelquefois de ceux qui sont assis »** (p57).
- c- *L'objectif commun* : les deux personnages rapprochés par un but à atteindre élaborent une stratégie, cette élaboration étant par essence verbale, le dialogue s'en fait en général le reflet : propositions, objections et contre-propositions s'y succèdent à des rythmes variables. Chez Diderot cela correspond à un type particulier d'objectif commun, que l'on peut appeler la recherche de la vérité, on le retrouve dans nombre de romans à caractère philosophique :

« **Le Maître : Et qu'est-ce que c'est qu'un homme heureux ou malheureux ?**

Jacques : Pour celui-ci, il est aisé. Un homme heureux est celui dont le bonheur est écrit là-haut, et par conséquent celui dont le malheur est écrit là-haut est un homme malheureux.

Le Maître : Et qui est-ce qui a écrit là-haut le bonheur et le malheur ?

Jacques : Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit ?

Le Maître : Je crois que oui.

Jacques : Moi, je crois que non. » (P56)

À partir d'un débat sur la solution à un problème donné, le discours des personnages dérive vers un plan plus général, où la réflexion de l'auteur peut s'inscrire sous forme dialectique, à ce degré d'abstraction, le roman rejoint alors le dialogue en tant que genre littéraire. Dans notre corpus, il se présente sous forme de dialogue théâtral ex : l'indication du nom du locuteur avant le texte prononcé. Ce sont deux personnages proches cherchant à faire coïncider leurs visions respectives du monde. La situation où un personnage vient en aide à un autre est un cas fréquent de l'objectif commun, le soutien qu'un personnage apporte à un autre peut aussi définir le rapport qui les unit tout au long de leur histoire. Le rapport d'aide devient alors le trait constant d'un portrait de couple, et une ligne de force du roman.

4-L'enseignement :

L'information qu'un personnage A fournit à un personnage B au cours d'un dialogue, joue donc dans le roman un double rôle :

4-1-Au niveau extradiégétique : elle a sur le lecteur un effet direct dans la mesure où elle l'instruit lui-même :

- « *Ce nom d'albogue est arabe comme tous ceux qui dans notre langue espagnole commencent par Al tel que (almohazar, almorzar, alhambra, alhucema, almacen, alcancta).*
- *Nous n'en avons que trois d'arabes qui finissent en i, à savoir: borcegui, zaquizami, et maraved. Pour alheli et alfaqui, l'origine arabe est doublement visible ; par l'i final et l'al du début.* » (Don Quichotte T2 p471.).

4-2-Au niveau intradiégétique : elle fait progresser l'intrigue par les réactions que sa transmission entraîne.

5-Rôle vis-à-vis du lecteur :

5-1-Le désaccord :

Le conflit d'idées : le cas où deux personnages s'opposent sur une question théorique est sans doute le plus spécifiquement littéraire, puisque l'enjeu de leur désaccord relève du verbal, comme est le cas dans Jacques le fataliste et son maître de Diderot et Don Quichotte de Cervantès, le dialogue devient alors à la fois terrain *et objet d'affrontement, et rejoint de ce fait le dialogue en tant que genre* : « **Jacques : Ah ! si je savais dire comme je sais penser ! Mais il était écrit là-haut que j'aurais les choses dans ma tête et que les mots ne me viendraient pas.**

Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idées, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avons éprouvée. Son maître lui demanda s'il avait déjà accouché » (Jacques le Fataliste et son maître p61).

Dans ce cas la parole du narrateur va dépendre tout d'abord du rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte, en particulier du fait qu'il en soit ou non un personnage. Dans les deux textes, il est question d'un narrateur homodiégétique, le narrateur est un des personnages de l'histoire.

Si les yeux sont le miroir de l'âme, la parole est celui de l'être, sous tous ses aspects : être social, être physique, être mental : *la dégradation de l'état mental de Don Quichotte se traduit dans le dialogue par deux types de décalages : d'ordre interne quand le discours du personnage accumule incohérences et contradictions : « **La raison de la déraison que vous faites à ma raison affaiblit tellement ma raison , que ce n'est pas sans raison que je me plains de votre beauté ou encore : les hauts cieux qui de votre divinité divinement avec étoiles vous fortifient vous font mériter le mérite que mérite votre grandeur. De telles phrases avaient fait perdre la tête à notre pauvre gentilhomme** » (TI P16) .*

5-2-D'ordre externe quand il n'est plus en adéquation avec la réalité qui l'entoure. Dans les états mentaux perturbés, donc, de même que dans les états d'âme extrêmes, le personnage initial reste présent « **A entendre ce discours de Don Quichotte qui ne l'eut pris pour une personne du plus parfait bon sens ? C'est que, en effet, il ne radotait que lorsqu'il était question de la chevalerie ; sur tous les autres sujets il faisait preuve d'une intelligence claire et libre de sorte qu'à chaque instant ses actions démentaient ses actions et ses discours ses actions** » (Don Quichotte T2 , P297) .

Mais il n'apparaît plus qu'à la manière d'un reflet dans un miroir déformait, certains de ses traits étant amplifiés, d'autres amoindris, du fait qu'une partie, voire la totalité, de sa structure logique s'est effondrée.

6-La fonction explicative :

La relation qui existe entre le narrateur et le lecteur est à part entière, il y a un dialogue constant par différents procédés entre ces interlocuteurs, néanmoins dans le texte Diderot nous avons remarqué que la prise de parole du narrateur ou bien l'interpellation du lecteur était à des fins explicatives, qui forgeait cette relation entre maître (narrateur) et disciple (lecteur) :

« 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 (...) l'hôtesse sur le fond, en face de la porte (...) Jacques, sans chapeau, à droite (...) » (P149).

L'auteur- narrateur s'introduit dans le récit pour fournir plus de détails dans le but de faire mieux comprendre l'histoire au lecteur, ou bien afin de la compléter par des informations. Mais cette intention perturbe le lecteur puisqu'elle crée un déséquilibre narratif. L'objectif est de faire perdre le fil pour forger cette écriture du discontinu : *« Je ne sais de qui sont ces réflexions de Jacques, de son maître ou de moi, il est certain qu'elles sont de l'un des trois, et qu'elles furent précédées et suivies de beaucoup d'autres qui nous auraient menés Jacques, son maître et moi jusqu'au souper, jusqu'après le souper » (p167).*

Si on venait à analyser par le biais de cette étude qui vise les éléments relationnels entre les deux personnages de Diderot, on constate que d'emblée le titre le dit assez : la relation entre Jacques et son maître gouverne toute la trajectoire du roman :

L'épreuve qui s'engage entre maître et serviteur comporte deux enjeux : la quête du pouvoir, la communication d'un savoir et passe par trois étapes : 1° «un maître est un maître », 2° « la chose » *l'emporte sur* « le titre », 3° « Jacques mène son maître » . L'équilibre initial correspond à l'ordre traditionnel, à cette hiérarchie qui fait du domestique un objet circulant de maître en maître. Spontanément le maître exerce des prérogatives devenues des réflexes : il bat « son Jacques » ou essaie de le battre (p45,p 65,p 301) *« Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands*

coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : celui-là était apparemment encore écrit là-haut » (p45); ses désirs se veulent des ordres, tant pour la conduite du voyage (p114, 185, 267, 268) que pour l'usage de la parole (p114 185) ; **« Jacques, vous êtes un insolent, vous abusez de ma bonté. Si j'ai fait la sottise de vous tirer de votre place, je saurai bien vous y remettre. Jacques » (p226),** et il entend bien remettre « à sa place » ce serviteur incommode (p208) : **« Tais-toi nigaud ».**

« Le maître : Vous ne savez ce que c'est que le nom d'ami donné par un supérieur à un subalterne.

Jacques : *Quand on sait que tous vos ordres ne sont que des clous soufflet, s'ils n'ont été ratifiés pas Jacques ; après avoir si bien accolé votre nom au mien, que l'un ne va jamais sont l'autre, et que tout le monde dit Jacques et son maître, tout à coup il vous plaira de les séparer ! Non, monsieur, cela ne sera pas. Il est écrit là-haut que tant que Jacques vivra, que tant que son maître vivra, et même après qu'ils seront morts tous deux, on dira Jacques et son maître » (p227).*

Cependant cet ordre d'apparence immuable est miné par plus d'une faille :

D'abord l'inconfort du voyage instaure une certaine égalité (P97, *souper/ Déjeuner* p119) : **« Le maître de Jacques descend, ordonne le déjeuner, achète un cheval, remonte et trouve son Jacques habillé. Ils ont déjeuné et les voilà partis »** que favorise une complicité de **« dix ans à vivre de pair à compagnon »** (p226). Surtout l'ennui du maître et le génie du discours propre à Jacques en ont fait un couple indissoluble : **« Jacques et son maître ne sont bon qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho »** (P110), dans la discussion comme dans le récit, Jacques, fut-il auditeur, reste en position de supériorité. Comme l'esclave de la dialectique hégélienne, Jacques, soldat et vainqueur des brigands, a surmonté la peur de la mort qui tenaille son maître (p60). Et par l'énergie de son rapport avec le réel (travail et savoir), Jacques domine sa condition de serviteur : **« Un Jacques est un homme comme un autre (...) quelquefois mieux qu'un autre »** (p226), tandis que l'oisiveté et jouissance ont fait du maître un automate fatigué, esclave de besoins qu'il ne peut, à lui seul, satisfaire (s'habiller, se nourrir). Dès le début, Jacques discute les ordres ou refuse d'obtempérer, et après la

scène de l'auberge, les accès d'autoritarisme du maître ne sont plus que vellétés dérisoires (p309).

« L'hôtesse à Jacques : Allons, monsieur Jacques, parlez, votre maître vous l'ordonne ; après tout un maître est un maître. Messieurs, voulez-vous m'accepter pour arbitre ?

Prenant le ton et le grave maintien d'un magistrat, dit :

Oui la déclaration de M. Jacques, et d'après des faits tendant à prouver que son maître est un bon, un très bon, un trop bon maître, et que Jacques n'est point mauvais serviteur, quoiqu'un peu sujet à confondre la possession absolue et inamovible avec la concession passagère et gratuite, j'annule l'égalité qui s'est établie entre eux par laps de temps et la recrée sur-le-champ. » (p228 -229).

En somme, le jugement de l'hôtesse ne vient que sanctionner une relation qui existait déjà, mais que Jacques entend sceller à jamais par un pseudo- contrat entre deux individus inégaux : le vrai maître est celui qui, par ses actes et sa parole, est indispensable à l'autre « **je vous suis essentiel** » (p200). Ainsi Jacques mène son maître.

Le dialogue de Jacques avec son maître n'est d'autre qu'un affrontement conceptuel entre deux idéologies antagonistes, deux positions conceptuellement cohérentes. D'un côté, un esprit conformiste s'accroche au code moral traditionnel et à ses fondements spiritualistes :

« Le Maître : Crois-tu à la vie à venir ?

Jacques : Je n'y crois ni décrois, je n'y pense pas.

Le Maître : Pour moi, je me regarde comme en chrysalide, et j'aime à me persuader que le papillon, ou mon âme, venant un jour à percer sa coque, s'envolera à la justice divine. » (p256).

Le maître croit à l'immortalité de l'âme, à l'existence du diable (p295), à la toute-puissance du Dieu rémunérateur et vengeur : « **Le Maître : tu es inspiré : est-ce de**

Dieu, est-ce du diable ? *Je l'ignore. Jacques, mon cher ami, je crains que vous n'ayez le diable au corps.*

Jacques : Et pourquoi le diable.

Le Maître: Je vois que vous n'avez pas lu dom la Taste³⁰. Il dit que Dieu et le diable font également des miracles.

Jacques : Et comment distingue-t-il les miracles de Dieu des miracles du diable ?

Le Maître : Par la doctrine. Si la doctrine est bonne, les miracles sont de Dieu ; si elle est mauvaise, les miracles sont du diable.

Ici Jacques se mit à siffler, puis il ajouta : *et qui est-ce qui m'apprendre à moi, pauvre ignorant, si la doctrine du faiseur de miracles est bonne ou mauvaise ? Allons, monsieur, remontons sur nos bêtes. Que vous importe que ce soit de par Dieu de par Belzébuth . » (p337).*

De l'autre un philosophe : *« C'est que vous ne savez pas, notre hôtesse, que Jacques que voilà est une espèce de philosophe, et qu'il fait un cas infini de ces petits imbéciles qui se déshonorent eux-mêmes et la cause qu'ils défendent si mal. Il dit que son capitaine les appelait le contrepoison des Huet, des Nicole, des Bossuet » (p179)*, un contestataire hardi récuse l'opposition du Bien et du Mal, du vice et de la vertu, de la raison et de la folie : *« Le maître : Pourrais-tu me dire ce que c'est qu'un fou, ce que c'est qu'un sage ? » (P55, 196)* et proclame son indifférence d'agnostique sur la question de Dieu et sur celle de l'au-delà. On peut considérer que Jacques, interrogation sur le sens de la réalité, fait jouer ensemble trois types de discours : un discours sceptique, un discours surdéterministe, un discours humaniste.

³⁰ Dom Louis Bernard de la Taste (1682- 1754), ancien prieur bénédictin, évêque de Bethléem, est l'auteur de Lettres théologiques aux écrivains défenseurs des convulsions et autres prétendus miracles du temps, publiées entre 1733 et 1740 ; Il soutenait, particulier à propos de l'affaire des convulsionnaires de Saint- Médard, que Dieu et le Diable font également des miracles. Il fut réfuté par l'orthodoxie religieuse.

III -Une réflexivité généralisée

Le thème de l'écrit et du livre vient s'inscrire en contrepoint à celui de la parole envahissante.

On remarque, en effet que la notion d'écrit est liée dans Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, à celle de vol et plagiat, tandis que la parole bénéficie d'une sorte d'innocence première : elle appartient à tout le monde ; avec l'écrit, au contraire, le bien commun est divisé et chacun peut revendiquer sa part.

« Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai tout 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 ; eh bien, reprenez son récit ou il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mlle Agathe » (Jacques le Fataliste et son maître p 354).

On verra une image dépréciative de l'écrit dans l'anecdote du poète de Pondichéry, qui s'obstine bien inutilement à écrire de mauvais poèmes et à qui le narrateur conseille de voyager et de gagner de l'argent : **« Embarquez-vous pour Pondichéry, vous ferez de mauvais vers sur la route ; arrivé, vous ferez fortune. Votre fortune faite, vous reviendrez faire ici tant de mauvais vers qu'il vous plaira »** (P85) .

On notera que ces deux anecdotes émanent du narrateur, comme vont en émaner aussi les réflexions sur le texte même que constitue Jacques le Fataliste et son maître : **« Si mon ouvrage est bon il vous fera plaisir ; s'il est mauvais, il ne fera point de mal »** (P285).

C'est en effet, au narrateur- auteur qu'incombe la responsabilité d'avoir transformé tant de paroles en un récit.

« Il y a ici une lacune vraiment déplorable dans la conversation de Jacques et de son maître. Quelque jour un descendant de Nodot, du président de Brosses, de

Frinshemius, ou du père Brottier, la remplira peut- être : et les descendants de Jacques ou de son maître propriétaires du manuscrit, en riront beaucoup » (P265).

Le narrateur qui semblait jusque-là un conteur prend alors la figure d'un éditeur. Mais la présence de l'écrit, loin d'être un gage d'authenticité, entoure au contraire d'un épais brouillard l'origine du texte : « **(E tout en balbutiant Jacques, en chemise et pieds nus avait sablé deux ou trois rasades sans ponctuation, comme il s'exprimait, c'est-à-dire de la bouteille au verre, du verre à la bouteille.)** Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il eut éteint les lumières. Les uns prétendent qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit, et qu'il disait : « *Ma foi, il n'y est plus, ou, s'il y est, il est écrit là-haut que je ne le retrouverai pas ; dans l'un et l'autre cas, il faut s'en passer* » et qu'il prit le parti de s'étendre sur des chaises. D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrassait les pieds dans les chaises, qu'il tomberait sur le carreau et qu'il y restera. De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez à tête reposée celle qui vous conviendra le mieux » (P219).

Il recourt à ces mémoires suspectes qui ne font qu'augmenter la perplexité, puisqu'ils offrent, en fait trois conclusions, et que la seconde est copiée de Sterne :

« A moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire » (P327).

Parce que l'écrit pose le problème de la propriété qui ne pose pas la transmission orale, il ne fait qu'accroître l'incertitude : « **Lecteur, je vous entends, insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains, et dont je ne suis ici que le traducteur** » (P286).

La collaboration envisagée entre l'auteur- narrateur et le lecteur dans Jacques le fataliste et son maître de Diderot et Don Quichotte de Cervantès, doit incorporer une

attitude de mise à distance. Le lecteur doit être un observateur critique de la narration et rester toujours conscient du caractère fictionnel de l'œuvre : « **Laisser aimable lecteur, le bon Sancho aller en paix et courir sa chance, et préparez-vous à vous payez 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).

Le créateur lui-même maintient également une distance par rapport à la fiction qu'il produit, et cela lors même de l'écriture ; c'est pendant qu'il écrit qu'il ressent sa double nature de créateur d'une part, d'observateur de sa création de l'autre : « **En vérité, tous ceux qui aiment les histoires du genre de celle-ci doivent savoir gré à Sidi Hamet, son premier auteur, du soin, qu'il met à nous rapporter tous les détails, sans oublier de mettre en lumière très distinctement, la moindre chose, si même soit-elle. Il décrit les pensées, découvre les projets, répond à ceux que l'on cache, éclaire les doutes, résout les questions ; en un mot, il révèle jusqu'aux atomes des intentions les plus étranges.**

Ô célèbre auteur ! Ô bienheureux Don Quichotte ! Ô fameuse Dulcinée ! Ô spirituel Sancho Panza ! Puisse chacun de vous, et tous ensemble, vivre une longue suite de siècles pour le plaisir et le passe-temps des hommes du monde entier » (T2, P277).

L'intervention directe de l'auteur dans la fiction qu'il est en train d'élaborer, en mimant la vraisemblance du récit, conduit à souligner l'artificiel de l'art : « **Il paraît que, dans l'original de cette histoire, Sidi Hamet s'apercevait que son interprète n'avait pas traduit le présent chapitre tel que, lui l'avait composé, s'en prend à soi-même d'avoir entrepris un récit à ce point sec et limité : où il se croit obligé de parler toujours de Don Quichotte, sans oser aucune digression, aucun épisode plus intéressant et plus amusant ; il dit que cette tension d'esprit, cette obligation d'écrire sur un seul sujet, de ne faire parler qu'un petit nombre de personnages, constitue un travail insupportable, qui ne peut valoir à l'auteur aucun avantage, que pour éviter cet inconvénient, il avait employé dans la « première partie »,**

l'artifice qui consiste à y insérer quelques nouvelles, telles que « le Curieux malavisé » et « le Capitaine captif » qui sont commun séparés de l'histoire, quoique les autres choses qu'il raconte soient réellement arrivées à Don Quichotte, et ne puissent, par conséquent, être supprimés. Néanmoins, il pense que beaucoup de lecteurs, absorbés par l'attention qu'exigent les exploits de Don Quichotte, n'en accordaient aucune à ces nouvelles et les parcouraient rapidement, ou avec agacement, sans remarquer l'art et le charme qu'elles contiennent et qui apparaîtront avec évidence, lorsqu'on les publiera à part, sans les raccrocher aux folies de Don Quichotte et aux niaiseries de Sancho. C'est pourquoi dans cette seconde partie, il n'a voulu insérer aucune nouvelle détachée ou rattachée mais seulement quelques épisodes tirés du fond même de l'histoire, et encore très rarement et avec le moins de développement possible. Et, comme il se renferme d'une façon très stricte dans les bornes de son récit, quoiqu'il ait assez de talent et d'intelligence.

Pour traiter également bien toute autre matière, il supplie le lecteur de ne pas mépriser son travail, et même de l'en complimenter moins pour ce qu'il a écrit que pour ce qu'il s'est interdit d'écrire » (T2, P 303).

L'apostrophe directe au lecteur, qui s'amorce souvent dans notre corpus par le « **cher lecteur** », permet au narrateur ou au personnage de sortir de son rôle. Parallèlement, et avec un effet similaire, le lecteur peut sortir de son rôle muet et s'adresser à l'auteur.

Dans le texte de Diderot et de Cervantès, l'art se prend lui-même pour sujet ; par une sorte de lucidité critique, l'acteur parle de son rôle, il est conscient de sa position alors même qu'il l'occupe : « **Il y a beaucoup à dire là-dessus, répondit Don Quichotte. Dieu sait s'il y a, ou non, une Dulcinée dans le monde, si elle est de fantaisie ou si elle ne l'est pas. Ce ne sont point là des choses que l'on doive trop approfondir. Ce n'est pas moi non plus qui ai créé ma maîtresse, quoique je me la représente comme il convient que soit une femme douée des qualités qui peuvent la faire distinguer de toutes les autres** » (T2, P232).

Le jeu réflexif d'un moi critique sont des procédés qui détruisent l'illusion et instaure un second degré, l'illusion dans Don Quichotte de Cervantès est portée par des interprètes qui sont à la fois personnages et acteurs, de sorte que l'auteur a tout loisir de jouer sur la différence entre ces deux natures : « **A entendre ce discours de Don Quichotte, qui ne l'eut pris pour une personne de plus parfait bon sens ? C'est que, en effet, il ne radotait que lorsqu'il était question de la chevalerie, sur tous les autres sujets, il faisait preuve d'une intelligence claire et libre : de sorte qu'à chaque instant ses actions demandaient ses discours et ses discours ses actions** » (T2, P297).

Récusant l'illusion vériste d'un récit transparent à son objet, le récit de Diderot se place délibérément hors du code idéologique et rhétorique que partagent avec leur public les romanciers à la mode. Il écarte un romanesque qui n'est que mensonge et s'emploie à démontrer comment le récit fictif peut-il construire sa vérité. Il nous révèle que l'écriture narrative est ce jeu mystificateur qui consiste à télescoper vérité et mensonge, à amalgamer des faits, les uns réels, les autres imaginés. De fait Diderot pratique deux démarches : d'une part, il rend vraisemblable une histoire fictive, il déguise son travail d'invention en une sujétion au réel ; d'autre part, par un procédé qui lui est propre, il remodèle une histoire vraie pour l'intégrer à la fiction. Car si la réalité dépasse la fiction, l'extravagance devient un privilège du réel et donc une loi du récit. Avec Diderot, la réflexion esthétique valorise l'originalité, synonyme d'inventivité créatrice, une pratique d'écriture multiforme qui accompagne la distanciation de soi. Dans Jacques le Fataliste et son maître s'enchevêtrent les paradoxes d'une déraison féconde et l'ébauche d'une nouvelle logique du récit qui ouvre la voie à une transformation du roman.

L'autoréflexivité

Dans le roman de l'écriture, le personnage_ écrivain, devenu producteur de la fiction constitutive du roman, réfléchit explicitement sur cette activité de cette écriture : **« Je 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. Cependant vous lisez Suétone et vous ne lui faites aucun reproche. Pourquoi ne fronchez-vous les sourcils à Catulle, à Martial, à Horace, à Juvénal, à Pétrone, à la Fontaine et à tant d'autres ? Pourquoi n'avez-vous de l'indulgence que pour les morts ? (.....) votre Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre (...) vous avez tort. Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir ; s'il est mauvais, il ne fera point de mal. Point de livre plus innocent qu'un mauvais livre. Je m'amuse à écrire sous des noms empruntés les sottises que vous faites »** (Jacques le Fataliste et son maître P285).

Le roman de la lecture ajoute un degré de complexité en dotant le « scripteur » fictif d'une activité de lecture qui n'est pas seulement un élément diégétique ou thématique, mais qui s'insinue dans la facture de l'écriture ; par le biais d'une intertextualité souvent exacerbée ; par des commentaires sur les œuvres constitutives des mondes réels et fictifs ; par la lecture et le commentaire de sa propre écriture : **« Après les compliments ordinaires sur mon esprit, mon génie, mon goût, ma bienfaisance, et autres propos dont je ne crois pas un mot, bien qu'il ait plus de vingt ans qu'on me les répète, et peut-être de bonne foi »** (Jacques le Fataliste et son maître P83) , le scripteur transformé en lecteur devient à la fois problématique et objet de son propre récit .

« 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 plus coupable , et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques , que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère » (J.F.M P284).

« *Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté* »
(J.F.M p218).

Romans qui déstabilisent les procédés et les présupposés du lecteur réel, et cela par des dispositifs particuliers. Ils ont en commun, du fait d'incorporer dans la fiction première la production fictive d'un personnage- scripteur, un dédoublement de registres de la fiction que nous appellerons « ontologiques ».

Le texte de Diderot et de Cervantès, se définit explicitement comme lieu de transformation d'énoncés, avec tout ce que cela signifie comme processus d'appréhension du monde.

L'autoréflexivité, elle consiste en une représentation des modalités discursives et sémantiques du texte, elle accuse des modalités et des fonctions assez différentes dans la fiction cervantine et diderotienne . Elle se traduit par une construction d'un univers partagé entre la réalité et l'expérience, un univers artificiel dans lequel évoluent des automates, des personnages qui se laissent vivre au gré du créateur/narrateur. Ces produits de l'imagination posent la question des possibles narratifs et pluridimensionnels concernant le statut de la fiction elle-même prisonnière de son propre devenir.

« **Tout est 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.

« **Je vous supplie lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée à la géométrie, parce que je la trouve précise et que je m' en servirai souvent** » (J.F.M P71).

La fiction de Diderot et celle de Cervantès a permis d'éclairer et de mettre en lumière les procédures de la mise scène du discours fictionnel ; étudié dans les chapitres précédents.

« *Mais il est bien dommage que l'auteur de cette histoire interrompe ici la suite du combat. Il s'en excuse sur ce qu'il n'a rien appris davantage des hauts faits de Don Quichotte. Il est vrai que le second auteur de cet ouvrage n'a pas voulu*

***admettre qu'une si curieuse histoire puisse tomber sous la loi de l'oubli* » (Don Quichotte p66).**

Par le biais de cette écriture qui réfléchit sur elle-même et traduit une investigation sur le romanesque. Diderot dans *Jacques le Fataliste et son maître* examine les unités de sens qui participent dans le processus amenant le narratif de la matière romanesque vers un programme de lecture distanciée indépendante de l'ancrage de la fiction.

Ces unités de sens se manifestent dans une certaine diversité de natures, de propriétés et d'extension³¹

1. Dans la dimension spatiale des fictions, il y a des scènes ou décors constitués pour servir de cadre à l'expérience des limites du réel : décors de théâtre, petites maisons et cabinets, galeries de peintures, salles d'auberge, autant de lieux où des instances de réception (visiteurs, spectateurs, lecteurs, voyageurs, etc.), internes ou externes à ce lieu, sont amenées à mesurer le fonctionnement même d'une fiction qui y est produite.

2. Au niveau des enchaînements narratifs, s'imposent des séquences particulièrement aptes à représenter l'expérience subjective de celui qui est confronté à la coprésence ou à la superposition de deux univers (réel et fiction en tant qu'ils sont l'un et l'autre reconnaissables comme tels dans le texte) : toutes occurrences de basculement soudain des conditions de perception, toutes formes de passages, le réveil, le duel.

3. Quant au domaine des accessoires, il est lui aussi très riche en objets, le costume « *La première chose qu'il fit, ce fut de nettoyer une armure qui avait appartenu à son bisaïeul* » (*Jacques le Fataliste et son maître* P287), la montre, la bouteille « *J'ai oublié de vous dire, lecteur, que Jacques n'allait jamais sans une gourde pleine du meilleur ; elle était suspendue à l'arçon de sa selle (...) J'avais encore oublié de vous dire que dans les cas qui demandaient de la réflexion, son premier*

³¹Définition tirée de l'appel à communication du colloque *L'autoréflexivité dans le romanesque de l'Astrée au manuscrit trouvé à Saragosse* du 9 au 10 février 2007. Information publiée in Fabula par Vincent Ferré <http://www.fabula.org/actualites/article14322.php>.

mouvement était d'interroger sa gourde » » (Jacques le Fataliste et son maître P287), la carrosse, la plume, la pièce de monnaie (vraie ou fausse) qui s'imposent, dans l'univers romanesque, comme signaux de fictionnalité, du fait qu'ils participent à la mise en place des conditions de possibilité et d'émergence de la fiction.

Dans Don Quichotte de Cervantès, l'autoréflexivité est ainsi suggérée par de multiples procédés, le narrateur a recours à des faits relevant de la situation historique pendant cette période. Donc on relève une autoréflexivité par rapport au code littéraire et par rapport aux codes historiques. Comme le souligne, Danielle Perrot³² : « Méditation du romancier sur les codes littéraires, de la représentation, *l'autoréflexivité cervantine est, dans le même temps, porteuse d'une leçon de tolérance aux implications « effrontément pragmatique », leçon subversive s'il en est, dans une Espagne en guerre contre « Ces chiens d'infidèles » et qui, depuis 1492, date de l'expulsion des juifs et des musulmans hors du royaume et de la conversion forcée de ceux qui restaient, fait une chasse effrénée à tous les sujets suspects d'hérésie, torturant et brûlant les uns, marquant d'infamie les autres, tous stigmatisés comme « nouveaux chrétiens », coupable de ne pouvoir justifier de la parfaite « pureté de sang » de leurs aïeux ; une Espagne qui d'ailleurs s'apprête à prononcer le décret d'expulsion des morisques, ces quelque deux cent mille Espagnols d'origine musulmane convertis au catholicisme depuis des générations, mais toujours stigmatisés et bientôt déportés dans des conditions valant dans de nombreux cas, condamnation à mort .*

Leçon humaniste qui se dégage du chapitre IX intitulé : « **Où s'achève l'étonnante bataille que se livrèrent le brave biscayen et le vaillant chevalier de la Manche** » (p 68), rappelle la coexistence séculaire des trois religions chrétienne, musulmane, et juive, dans la culture de la Péninsule : trois religions, trois conceptions différentes de la Vérité, qui sont aussi trois points de vue différents sur le même Livre ».

³² PERROT, Danielle, *L'histoire, mère de la vérité : sur quelque lecture de l'hétérodoxie donquichottesque de Berges à Goytisoló.* http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=61

« **Je me retirai aussitôt dans le cloître de la cathédrale avec mon Morisque** » (TI P70).

Allusion, à la nécessité de déguiser sa pensée, ou d'en « convertir » l'expression formelle ; le premier mouvement du narrateur, dès qu'il a reconnu dans le manuscrit la fameuse histoire qu'il recherche, est d' « entraîner » le morisque dans le cloître de la cathédrale pour y écouter sa traduction du texte arabe.

Il arrive que la *protestation d'orthodoxie catholique prenne un tour plaisamment ironique*, comme lorsque Cid Hamet : « **Commence le chapitre qui va suivre par ces mots : « Je jure comme chrétien catholique.... »T2 P201.** Son traducteur fait aussitôt observer que pareil serment *dans la bouche d'un Maure et Cid Hamet était maure, aucun doute là-dessus, n'a d'autre sens que celui-ci : de même que le chrétien catholique, quand il jure, dit ou doit dire la vérité ; de même notre auteur jure qu'il va la dire comme le ferait un chrétien catholique.*

Dans l'apostrophe finale de Cid Hamet à sa plume, l'ironie se fait plus acerbe, envers une religion qui prêche l'amour du prochain et dresse des bûchers :

« **Ainsi, ma plume, tu auras rempli ton devoir de chrétienne, en donnant de bons conseils à qui te veut du mal** »T2 P537.

Le chapitre XXII intitulé : « **Comment Don Quichotte rendit la liberté à une quantité de malheureux qu'on emmenait où ils n'avaient pas envie d'aller** »(p176), dans ce chapitre comme le titre l'indique il est question de la libération des galériens par Don Quichotte, *interroge la capacité de l'individu à agir moralement dans un monde où la frontière qui sépare le Bien et le Mal n'apparaît plus clairement, où la caution théocratique de l'Institution judiciaire commence à laisser place au sentiment que la prétendue « Justice » est livrée à l'arbitraire et à la corruption.* Quant au non moins célèbre chapitre 38 intitulé : « **Suite du curieux discours que fit Don Quichotte sur les armes et les lettres** »(365), consacré au discours de Don Quichotte « sur les rames et les lettres » *pastiche ironique d'un « morceau de bravoure » en vogue dans le débat d'idées humaniste, il feint de prouver la*

supériorité du métier de soldat sur celui de lettré, pour attirer en fait l'attention du lecteur sur les misères de la guerre. Sans doute Cervantès, ce vieux soldat, n'est-il pas un « pacifiste », mais le discours de Don Quichotte laisse entendre que les nouvelles conditions de la guerre_ en l'occurrence, l'invention et la diffusion des armes à feu_ rendent impossible désormais ce qui légitimait jusque-là la supériorité éventuelle des armes sur les lettres, à savoir l'exercice de l'héroïsme individuel, fondé sur le sens de l'honneur :

« Heureux les siècles qui n'ont pas connu ces diaboliques et furieux engins d'artilleries ! s'écrit Don Quichotte ; j'espère que l'enfer a récompensé l'auteur de cette invention démonique, qui permet à un infâme et lâche d'ôter la vie à un vaillant chevalier (...) Lorsque j'y pense , je dirais presque que je regrette d'avoir choisi la profession de chevalier errant en cette époque détestable où nous vivons.»

PARTIE III

Vers une lecture de l'esthétique postmoderne

Dans cette troisième partie, 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.

CHAPITRE I

Du modernisme au postmodernisme

I- Le modernisme

Chaque livre renaît à chaque lecture et l'histoire littéraire est au moins autant l'histoire des façons ou des écrivains de lire que celle des manières d'écrire ou des objets d'écriture. Une littérature diffère d'une autre, moins par le texte que par la façon dont elle est lue.

Selon Marthe Robert¹ Don Quichotte de Cervantès est sans doute le premier roman « moderne » si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits.

Premier roman moderne, Don Quichotte l'a été par ce détournement des signes auquel se consacrait l'ingénieur hidalgo. Michel Foucault² rappelle en ces termes la modernité du roman qui place au cœur des tribulations du héros la rupture du langage avec les choses : Don Quichotte *est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes ; le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire où il ne réapparaîtra , en son être abrupt , que devenu littéraire ; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination ».*

De même que Cervantès installait ainsi pour la première fois la dimension imaginaire à l'intérieur de l'homme, signifier le rêve et l'errance comme seule réponse possible à un monde chaotique.

¹ ROBERT, Marthe, Roman des origines et origines du roman. Paris : Éditions Bernard Grasset. Coll. Tell Gallimard. 1972. P12.

² FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses. Paris : Éditions Gallimard. 1966. P62.

Dans le roman de Cervantès, le titre annonçait un héros qualifié d'ingénioso : « **Qui traite de la première sortie de l'ingénieux Don Quichotte** » (T I, Chapitre II, p21), terme qui au XVII^e siècle soulignait tout ensemble la déraison et la finesse d'esprit : « **A force de lire sans presque plus dormir, il se dessécha le cerveau, tant et si bien qu'il en perdit le jugement . Il se remplit l'imagination de tout ce qu'il avait lu ; de sorte que son esprit n'était plus qu'un magasin d'enchantements, de querelles de défis et bientôt toutes ces inventions lui parurent l'histoire la plus véridique** » (TI P17).

Il y a cette usurpation d'identité qui, dans le roman de Cervantès, amenait le personnage à s'inventer et à forger son moi au fur et à mesure de ses aventures, mouvement sur lequel repose la fable cervantine.

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 entraient 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) .

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 mette 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.

Comme le souligne Jane Ledewell³ : « Le modernisme en littérature privilégiait des styles et des contenus perçus comme neufs, originaux, innovateurs, scandaleux et défiants le statu quo, mise en cause des formes et conventions littéraires ayant guidé les écrivains des siècles précédents ; la prose moderniste propose des narrateurs et des points de vue fracturés et multiples s'exprimant par le biais d'une écriture sous forme de monologue intérieur ».

« 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 et 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 des romans de chevalerie même comiques qu'ils soient.

Cet aspect de ce personnage emblématique l'a parfaitement synthétisé Michel Foucault⁴ 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,

³ First Hand : [Http://www.gov.pe.ca/firsthand/index.php3_number=44600&lang=F](http://www.gov.pe.ca/firsthand/index.php3_number=44600&lang=F)

⁴ Op.cit., p61.

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 ».

En abordant des questions à caractère abstrait telle que le malheur, le bonheur, la folie et la sagesse ainsi que la douleur : « *Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vrai. Il cherchait à faire comprendre à son maître que le mot douleur était sans idée, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avons éprouvée.* » (p61). Jacques semble vouloir trouver le lien unissant signifiés et signifiants. La fonction référentielle du signe est questionnée. C'est à la reconnaissance, cette « allégorie » éternelle qu'aspire Don Quichotte et la trouve momentanément au chapitre 31, et de façon feinte, dans le Palais des ducs :

« *Ce fut le premier jour de sa vie où il se crut et se prit pour un chevalier errant véritable, et non imaginaire, puisqu'il se voyait traité comme il avait lu qu'on traitait ces chevaliers dans le temps* » (T II, p224).

Don Quichotte et Sancho Panza sont inséparables et ne peuvent exister l'un sans l'autre, d'autant plus que c'est grâce à Don Quichotte et ses lectures que Sancho apparaît et fait surface dans l'œuvre, pour endosser le rôle d'écuyer de Don Quichotte. Ce dernier juge qu'un chevalier ne peut exister sans valet tout comme ses modèles. Cette nécessité de voyage a fait naître un personnage par un autre personnage. Jacques le fataliste ne peut exister sans lui aussi son maître. En endossant le rôle de chevalier Don Quichotte, se transforme en personnage.

Dorothee Moulin-Combes⁵ démontre que : « La dénomination permet de mettre l'accent sur un processus de création à un double niveau que nous pouvons schématiser de la façon suivante :



Les flèches indiquent le sens de l'acte de nomination. Le nom du personnage II est donc celui d'un personnage du personnage I. Don Quichotte est, par conséquent, comme le dit Maurice Malho « un nom à double détente puisqu'il est celui non d'un personnage, mais d'un personnage du personnage ». Dans le roman de Cervantès, il y a ainsi acte de baptême.

⁵Don Quichotte au XX^e siècle : Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts. Textes réunis par PERROT, Danielle. France : P.U.B.P. 2003. P347.

Nommer, c'est baptiser. L'acte de baptême dans le sens d'acte de dation du nom_ acquiert une dimension supplémentaire si nous nous référons à l'intertextualité cervantine. En effet, à l'image des héros des romans de chevalerie qui changent de nom, Don Quichotte s'auto-baptise à la fin du premier chapitre de la première partie » :

« 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)

Ainsi, comme le fait remarquer Dorothée Moulin-Combes⁶ : *« Don Quichotte n'imité pas l'idéal chevaleresque mais Amadis, c'est-à-dire une valeur dégradée. En d'autres termes, il n'imité pas directement une valeur, mais quelqu'un qui base sa vie sur cette valeur, c'est-à-dire une valeur incarnée par un être humain. Don Quichotte aspire à devenir chevalier errant et il imite dès lors les héros qui peuplent sa bibliothèque ».*

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 passe de personne à personnage de fiction du moyen-âge. 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 devenu célèbre et que leur histoire a été publiée ce qui les pousse à vouloir vérifier si on a retranscrit leurs exploits sans omissions ni modifications par peur pour leur réputation.

« Il m'a dit que votre histoire était déjà dans un livre qui a pour titre L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Il paraît qu'on y parle de moi sous mon vrai nom de Sancho Panza »(T II, p27).

« Laissez 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).

⁶Op.,cit. P 339.

Alors que dans *Don Quichotte* l'humour et l'ironie s'accordent avec un projet plus salubre, 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 sylvains 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)

Comme le fait remarqué Dorothée Moulin-Combes⁷ : « Le livre de Cervantès, nous donne à voir comment fonctionne le processus d'identification lecteur_ personnage. *Don Quichotte* s'identifie aux héros des romans de chevaleries qui flattent son Moi idéal. Participe du processus d'humanisation des personnages car, même si le personnage frise le ridicule, cette ridiculisation fait toucher à tous les lecteurs, les limites de l'être humain.

De plus, comme le rappelle Vincent Jouve⁸ : « l'intérêt porté par le lecteur à un personnage est loin d'être proportionnel au degré de ressemblance qui les lie » .

Il se crée ainsi une sorte de conversation intime où la communication se ferait à demi-mot. Le romancier actualise par l'écriture un intertexte et interpelle le lecteur, virtualité déterminante, qui, dans un constant échange des plus stimulants, essaie de le reconstruire mentalement en fonction de ses compétences et en récupérant les divers éléments proposés par l'auteur : « *Don Quichotte* » est un roman qui se construit sur et contre les romans de chevalerie. Or, de nombreux indices signalent la dimension chevaleresque, sur un mode parodique certes, ou sont explorées les limites entre le réel et la fiction, la réalité et le désir.

Une réflexion sur le vrai, le faux, le réel, la fiction avec en point de mire l'idée selon laquelle la fiction peut-être parfois plus « vraie » que la réalité, s'avère être une des caractéristiques de l'univers créé par ce romancier : **« Mais cela n'importe guère à notre histoire : il suffit que le récit ne s'écarte sur aucun point de la vérité. » (TI P14).**

⁷ Op.,cit. P553.

⁸ JOUVE, Vincent, *L'effet- personnage dans le roman*. Paris : Éditions PUF. 1998.

Don Quichotte aspire à transposer la littérature dans sa vie, à incarner la littérature ».

Les textes de Diderot et de Cervantès, en tant que phénomènes complexes, ne se laissent pas aisément classer, 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, carnalesque, immanence, série de distorsions, de manipulation, telles qu'on a du mal à repérer l'intrigue première

« Pour moi, le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès » écrit Milan Kundera dans *L'Art du roman*⁹.

La question qui se pose à nous 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.

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 et 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 éventuels lectures de l'univers romanesque. Mais aussi l'exploration de son propre univers mental, de son propre rapport au monde et aux autres.

Roman moderne, le texte de Cervantès est à considérer comme un roman de formation ; une formation 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 change 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 part le désordre et l'abolition des frontières entre la réalité et la fiction.

Normand Holland¹⁰ « 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 »

⁹ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*. Paris : Éditions Gallimard. 1986. P29.

¹⁰ Postmodern Psychoanalysis, dans I. Hassan et S. Hassan. Innovation, Renovation p 294. (Trad. Libre).

L'étude précédente nous amène à nous interroger sur la possibilité que le roman de Cervantès soit à lire du côté de la postmodernité.

II- Vers une poétique postmoderne

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 généralité moderniste attribuée à nos deux textes, semble nécessaire pour comprendre la dynamique textuelle à vocation postmoderne chez Cervantès et Diderot.

Pour essayer de définir la littérature postmoderne nous allons nous appuyer sur les travaux de Ingrid Bastard¹¹ qui regroupe dans son étude un ensemble intéressant de définitions et des théories sur la postmodernité. En effet, selon elle « *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* »¹².

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

¹¹ BASTARD, Ingrid, *Le Soupçon et le doute : de la postmodernité du fantastique*, Mémoire, Université laval, 2000, 93 feuillets

¹² Op.,cit. P74..

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 ; et s'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)¹³.

« Le récit postmoderne se caractérise notamment par l'intertextualité, procédé complexe qui agit au niveau de l'énoncé. Elle se manifeste tout d'abord par le métissage des genres : poésie, autobiographie, essai, théâtre s'intègrent à une forme narrative première dont le statut se trouve ainsi contesté . Par la transgression des frontières traditionnelles entre les genres, le texte postmoderne remet en question le concept d'impérialisme générique qui domine la littérature occidentale comme le souligne Janet Patterson : « Ce métissage des genres se double généralement d'un mélange des formes de discours qui distingue également le récit postmoderne de ses prédécesseurs classiques et modernes ».

Discours scientifiques, historiques, psychanalytiques, et parfois même critiques se mêlent au discours fictif premier qu'ils viennent ainsi subvertir. Ces fragments peuvent être empruntés à d'autres œuvres, celles de l'auteur lui-même ou d'écrivains différents. C'est ce que Lucie-Marie Mignan et Christian Morin appellent l'interréférence. L'intertextualité consiste également en des allusions plus ou moins directes et subtiles et en des « clin d'œil » à d'autres textes. Pour Laurent Jenny:

« L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens »¹⁴.

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

¹³ TROUSSON, Raymond. Diderot. Paris : Éditions Gallimard. 2007. P209.

¹⁴ BASTARD, Ingrid, op.,cit. P80.

Au moment où Diderot compose la première ébauche de Jacques le Fataliste et son maître en 1771, sa pratique romanesque et proche de Tristram Shandy¹⁵ 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 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.

¹⁵ STERNE, Laurence, Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme. 1760.

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 (Laclos, 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.

Ingrid Bastard¹⁶ souligne que : « *L'intertextualité est un procédé qui, loin d'être gratuit* » instaure un dialogue entre deux ou plusieurs textes, dialogue qui devient générateur de *l'action* ».

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

¹⁶ Op.,cit. P67.

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.

« Elle est aussi une façon de revisiter le passé de la littérature dans un esprit critique, dans un questionnement à la fois esthétique et social. Comme le souligne fort justement Janet Patterson « cet éclatement intertextuel produit souvent un discours parodique ». *En d'autres termes, par la transgression des frontières entre les genres et époques le roman postmoderne fait également éclater les frontières du sérieux, du légitime et du conventionnel. De plus lorsque le roman postmoderne n'est parodique il est souvent ironique ou ludique c'est-à-dire qu'il joue avec les mots, en invente ou les insère dans des contextes différents pour générer des sens nouveaux, pour subvertir l'ordre du langage et ses pouvoirs de totalisation »*¹⁷.

« **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). Si Jacques le Fataliste et son maître résiste à l'interprétation n'est-ce point parce qu'il est le lieu d'un sens indécidable ? Et le scepticisme ne serait-il pas la pensée ultime de Diderot ? 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.

La mise en abyme est un autre procédé qui, bien qu'il ne soit pas lui non plus spécifiquement postmoderne, est fréquemment utilisé dans les récits de ce type. La mise en abyme permet la reprise du récit , reprise qui signale le fonctionnement même du texte en mettant en relief les articulations principales du récit qu'elle habite, elle en devient soit le reflet exact, soit le miroir déformant. La mise en abyme accentue la fragmentation et contribue à la pluralité du texte postmoderne. Au même titre que l'intertextualité, elle participe du principe de l'incertitude de la vérité. En effet, ces deux procédés agissent, au niveau de l'énoncé, comme une contestation et une remise en question du récit premier. Le métarécit fictif est soupçonné,

¹⁷ Idem.

comme le sont les métarécits légitimant de la modernité, sa fonction globalisante et totalisante mise en doute.

Du point de vue l'énonciation, le récit postmoderne a rarement recours à un narrateur omniscient et favorise de loin la narration au « je ». En elle-même cette pratique n'est de loin pas nouvelle mais notons qu'elle est presque systématique dans les romans postmodernes. Cependant, l'acte d'énonciation se caractérise également par une pluralité des voix narratives ».

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 ; elle 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 déterré 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.)

« La présence du narrataire implique « une pragmatique de lectures individuelles et hétérogènes », comme l'explique Paterson, et abolit la clôture du texte puisque cette présence « actualise au niveau même de l'énonciation la pluralité et l'ouverture du sens ».

Intertextualité, parodie et ironie, mise en abyme, multiplicité des voix narratives, appels au narrataire, tout, dans la fiction postmoderne, contribue à la fragmentation et à l'hétérogénéité du texte. Chacun des procédés illustre le principe de l'incertitude de la vérité et s'inspire de l'idée postmoderne. Ces procédés attirent également l'attention sur la forme du texte, sur son fonctionnement, ils « introduisent la problématique de l'écriture au cœur même du texte et contestent _ interrogent _ la tradition de l'impossible illusion référentielle, en faisant ressortir la « littérature de l'œuvre ». Ce sont des formes d'autoréflexivité qui soutiennent et prolongent la mise en scène quasi systématique de personnages écrivains ou écrivains, pour reprendre la distinction établie par Roland Barthes. Ainsi c'est la fonction de représentation du langage qui est remise en question dans la fiction postmoderne »¹⁸.

¹⁸ Idem.

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'anti-roman 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, *c'est non* seulement la capacité du langage à rendre compte de la réalité qui est remise en question par la fiction postmoderne mais la réalité elle-même puisque celle-ci *n'existe que par le langage*. En effet, selon Scarpetta, « *pour l'axe postmoderne, assumer le simulacre en tant que tel repousse le réel dans l'impossible : tout est artifice, rien n'est à prendre au premier degré _ il n'y a pas de métalangage* ».

Ce retour au réalisme est également un moyen de revisiter une pratique littéraire tout en la contestant *de l'intérieur*. *La fiction postmoderne s'appuie en effet sur l'esthétique réaliste pour subvertir et parodier, par le biais de la fragmentation et de l'hétérogénéité, l'emploi qui en a été fait au siècle dernier*. Un retour au lisible est ainsi proposé par *le biais d'une remise en question générale pour ne pas dire généralisée, puisqu'elle s'attache aussi bien à la forme qu'au contenu*. *Relation déstabilisée puisque l'intertextualité, la fragmentation, la multiplicité des voix narratives, les appels au narrataire provoquent des ruptures, des changements de rythmes, des interrogations qui brisent la linéarité de la lecture : celle-ci est alors active bien plus que passive*. Pour Magnan et Morin, les adresses directes, ouvertes et explicites à un narrataire Reconnu non seulement marquent parfois « une pause tellement importante dans la trame narrative qu'elles en brisent l'illusion référentielle » mais « elles creusent aussi la

distance entre ce qui se produit et celui qui lit, puisqu'elles confèrent d'office au lecteur un rôle de voyeur . Par la distance ainsi créée entre le texte et le lecteur, la fiction postmoderne subvertit une fois de plus toute tentative d'homogénéisation, de totalisation et incite le lecteur à soupçonner le texte, à s'interroger sur ce qu'il lit : le récit lui-même est remis en question. D'autre part, « l'ouverture des situations finales (qui est une des caractéristiques du roman postmoderne) exige du lecteur qu'il continue à habiter le récit en considérant, à la limite, la relecture d'une œuvre . En instaurant une nouvelle dynamique, la fiction postmoderne interroge l'acte de lecture, questionne une convention littéraire pratiquement admise de tout temps. En eux- mêmes, tous ces procédés n'ont rien de révolutionnaire. Nombre d'entre eux, nous l'avons souligné, étaient déjà utilisés par les modernes et parfois même avant eux. Ce qui les rend cependant remarquables est, d'abord, leur accumulation au sein d'un même texte qui, pour Janet Paterson « un nouveau développement dans l'évolution du roman ».

Mais c'est aussi, et peut-être surtout, l'impertinence qui sous-tend cette accumulation, impertinence dans le sens de témoigner de l'irrespect. Par interrogation, la remise en question, le soupçon qu'ils induisent sur eux-mêmes mais également sur, dans et par le texte et au-delà de celui-ci, ces procédés marquent un non respect et, par là même, une contestation des conventions qui régissent la littérature occidentale. Et, à travers les conventions, c'est l'institution littéraire elle-même et son système de valeurs sur lesquels ces pratiques subversives font porter le doute. De plus, et à l'instar de son refus de la clôture du texte, le récit postmoderne se refuse à résoudre le soupçon qu'il engendre à quelque niveau qu'il se situe. En effet, le postmodernisme, en littérature comme dans un autre domaine de l'art et de la pensée, ne cherche pas à remplacer un système par un autre mais vise essentiellement une remise en question de tout ce que nous tenons pour acquis.

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 »¹⁹.

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.

¹⁹ Idem.

« 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 »²⁰.

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 le Fataliste et son maître nous enseigne à lire, à nous défier du roman comme pratique consacrée à l'illusion.

Pour rappel et comme le souligne Robert Major²¹ : « 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 : un goût marqué pour tout ce qui est visible, audible et perceptible ; la réactualisation des genres « anciens » (conte, allégorie, fable, etc.) , des schémas narratifs pythiques, la parodie, la *métafiction autoréflexive*, la *coexistence de l'histoire officielle et de péripéties picaresques*, de personnages réels et fictifs ; le plaisir du découpage, de la scène, de l'interruption ; l'ironie métaphysique ; l'éloignement du référent comme justification et modèle du récit ; l'intégration de matériaux hétérogènes, de livres sur le livre dans le livre, etc. Le narrateur y est pluriel, diffus et contradictoire ; sa vulnérabilité met en question la notion d'autorité et s'abandonne toute volonté de totalisation. Le narrataire est lui aussi représenté et multiple et forcément ; ne peut adhérer au discours du narrateur ; d'abord parce que celui-ci n'offre pas de reprises solides, ensuite parce que le narrateur est de toute façon sceptique. Au niveau de la diégèse, 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.

²⁰ Idem.

²¹ 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>.

Finally, at the level of the code, this novel constantly brings to the fore the practice of the text through *the self-representation of writing and through the considerable use of intertextuality in all its aspects*; allusions to profusion, integration of non-literary fragments, display of *erudition, crossing of genres and consequently subversion of generic discourse*, parodies. The reader is thus faced with a novel that always exhibits its proper functioning through *self-representation, self-reflexivity, the mise en abyme. A behavior essentially iconoclastic towards literary tradition (by the refusal of notions of order, of harmony, of a logocentric truth) seems to be a refusal of dogmatism and an opening to heterogeneity in thought and in society.*

The reader, as for him, keeps his doubts. The sème « mode » *est au cœur du terme » postmoderne »* comme il est peut-être au centre du phénomène. Par ailleurs, le lecteur doit reconnaître que *la notion a une valeur heuristique, elle est féconde puisqu'elle permet de mieux lire des textes particuliers qui refusent la possibilité d'un discours cohérent.*

The novel denies itself before being born and seems to come into the world with its body defending *« ceci n'est pas un roman » est l'énoncé fondamental et déroutant de ces préfaces.*

The novel is an enterprise of conscience, of liberating despair ».

The recuperation of the theme of the journey and of the wandering of Don Quixote in Jacques le Fataliste and son maître participates in the intertextual dimension. There is in Jacques le fataliste and son maître tant un jeu avec le livre de Cervantès. Les 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.

CHAPITRE II

Ironisation et subversion comique

I- Ironie et travestissement du sens

L'ironie est définie, dans le dictionnaire de la philosophie²², comme forme de moquerie, on distingue par ailleurs : - la bonne ironie, ou ironie socratique, qui procède du sentiment de notre ignorance et s'exprime en des interrogations naïves, - la mauvaise ironie romantique ; qui est destructrice et procède du sentiment de notre impuissance à l'égard du destin. Dans notre corpus il apparaît clairement que les deux auteurs font appel aux deux types d'ironie. Dans le cas de Don Quichotte il y a la prédominance de la mauvaise ironie : « **le soleil était déjà bien haut et tapait si fort qu'il n'en eut pas fallu davantage pour lui fondre la cervelle, s'il en avait jamais eu** » (Don Quichotte TII P22).

Dans Don Quichotte de Cervantès il y a un réel jeu sur l'être et le paraître, le travestissement du personnage de Don Quichotte constitue un élément important de l'intrigue, elle est favorable à faire naître l'ironie. Quand Don Quichotte endosse lui-même le rôle de personnage de romans de chevaleries et s'affirme en tant que tel, il masque son identité et sa personnalité réelle qui devient de ce fait non perceptible, cachée derrière le rideau de l'apparence de son discours, et l'ironie va éclore de cette dissociation entre l'être et le paraître. Ce stratagème de dissociation/ dissimulation est considéré comme la caractéristique première de l'ironie ; c'est un masque/déguisement qui demande à être révélé et arraché.

²² JULIA, Didier. Dictionnaire de la philosophie. Paris : Librairie Larousse. 1964.

La pratique de l'ironie dans Jacques le Fataliste et son maître est très fréquente, elle se constitue comme dominante du discours du narrateur et des personnages elle est le code même de la communication/énonciation/ narration. Elle est à l'origine de la rupture de l'illusion dans le récit de Diderot. L'ironie apparaît alors comme une espèce de clairvoyance supérieure.

Mais au-delà de l'ironie manifeste qui entoure les personnages de Jacques et de son maître, on observe aussi comment la forme même du récit est ironisée. Diderot glose son travail. Il y a un commentaire aussi explicite qu'ironique, qui brise non seulement l'illusion du réel, il met en question le travail de l'écrivain.

« Voici le second paragraphe, copié de la vie de Tristram Shandy, à moins que l'entretien de Jacques le fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage et que le ministre Sterne ne soit antérieur à cet ouvrage et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous dire des injures » (Jacques le Fataliste et son maître p356) .

L'auteur de Jacques le Fataliste et son maître porte un regard très sombre sur son époque et la littérature de son époque, il prône le renouvellement et la libération des canons littéraires, ainsi une remise en question des règles littéraires est proposée aux lecteurs mais d'une façon subtile voire comique. Il tourne en dérision l'illusion romanesque et la vraisemblance ce qui provoque du côté du lecteur et du narrateur/auteur un rire critique qui s'appuie sur des procédés ironico-comiques cultivant la dérision et l'autodérision.

L'ironie est définie par Philippe Hamon²³ comme « écriture oblique ». Nous tenterons dans cette partie d'analyser, à travers Don Quichotte de Cervantès et Jacques le fataliste et son maître de Diderot, d'une part la représentation de l'écriture oblique, cette expression de l'ironie à partir des procédés comiques présents dans ces deux romans, d'autre part en nous basant sur les travaux de C.Booth²⁴ dans *A Rhetoric of Irony* (1974) qui explicite les différentes étapes de la reconstruction du sens d'une assertion ironique :

²³ HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris : Éditions Hachette, 1996, p. 9.

²⁴ In *Poétique de l'ironie* de SCHOENTJES, Pierre. Paris : Éditions du Seuil, 2001. P140.

- 1- Le lecteur est invité à rejeter le sens littéral
- 2- Il envisage des interprétations ou des explications alternatives
- 3- Il prend pour cela une décision au sujet des connaissances ou des *clairvoyances de l'auteur*
- 4- Il aboutit à une nouvelle signification en harmonie avec les croyances inexprimées que le *lecteur a décidé d'attribuer à l'auteur.*

Dans notre corpus les indices de l'ironie ne manquent pas et sont fortement présents : la répétition, la juxtaposition de deux éléments contradictoires qui fait naître l'ironie de situation, les écarts de styles : changements de registres, et des figures spécifiques qui sont liées depuis longtemps à l'ironie qui jouent toutes sur l'écart de sens à savoir : la litote (forme d'autodépréciation), l'hyperbole (permet d'obtenir un écart ironique à partir du principe inverse : dire plus pour signifier moins) l'hyperbole ironique est celle qui appuie le blâme par la louange et l'oxymore ou antithèse qui consiste à rapprocher deux termes contradictoires.

Joseph Proudhon²⁵ souligne que « *L'ironie est vraie liberté parce qu'elle sait se mettre elle-même en question* ».

L'Écriture oblique dans Jacques le Fataliste et son maître a pour ambition de s'approprier le réel : « **Le lendemain Jacques se leva de grand matin, mit la tête à la fenêtre pour voir quel temps il faisait, vit qu'il faisait un temps détestable, se recoucha et nous laissa dormir son maître et moi tant qu'il nous plut** » (Jacques le Fataliste et son maître p147), ainsi dans ce passage on distingue une scène et mise en scène ironique, que recouvre trois rôles : l'ironiste, la cible et l'observateur ou le public. Cette situation renvoie au théâtre, l'art qui reproduit le plus directement la conversation, c'est donc une encore la situation de l'oral qui sert de matrice à l'analyse de l'ironie dont les origines se situent dans le discours oral. Le narrateur se fait passer pour un personnage un être de papier, un compagnon de route de ses propres personnages. De cette scène, expression d'un décalage émerge un rire et une mise à distance, que l'écrivain croit domine, au point qu'il tente de d'imposer l'ironie comme une philosophie.

²⁵In *Poétique de l'ironie* de SCHOENTJES, Pierre. Paris : Éditions du Seuil, 2001. P143.

II- Ironie et procédés comiques

L'ironie relève du ludique et coudoie de ce fait plusieurs pratiques comme la satire, l'humour et le comique, le sarcasme et le cynisme ainsi que la parodie.

« **De telles phrases avaient fait perdre la tête à notre pauvre gentilhomme ; il se torturait l'esprit pour en trouver le sens, mais Aristote lui-même s'il était revenu parmi nous, y aurait perdu son latin** » (Don Quichotte TI, p16).

De la lecture de Jacques le Fataliste et son maître et Don Quichotte émergent deux attitudes distincts : le rire du comique et de l'humour qui constituent des pratiques franches et directes et le sourire de l'ironie qui est considérée comme mode indirect et dissimulateur. Ce phénomène se manifeste devant les écarts et les normes brisées: « **En un mot, notre gentilhomme s'acharna tellement à sa lecture qu'il y passait ses nuits blanches et ses journées entières ; et, à force de lire sans presque plus dormir, il se dessécha le cerveau, tant et si bien qu'il en perdit le jugement. Il se remplit l'imagination de se qu'il avait lu : de sorte que son esprit n'était plus qu'un magasin d'enchantements, de querelles, de défis, de batailles, de blessures, d'amours, de passions, de tourments, et de folles invraisemblables. Bientôt toutes ces inventions lui parurent l'histoire la plus véridique** » (Don Quichotte TI , P17).

La représentation du monde est intervertie, transformé dans Don Quichotte. Cervantès use des procédés comiques qui appartiennent à la fois au comique littéraire autrement dit la comédie qui ridiculise le monde et à la parodie qui raille les œuvres littéraires .

En effet, selon l'analyse de Jean Emelina²⁶ « *le comique naît du spectacle d'un changement des êtres, de la société, des valeurs, des idées du langage, du monde ou de soi-même , à la condition expresse que cette modification , réelle ou fictive , voulue ou subie prévue ou imprévue, légère ou profonde , simple ou complexe , sort , dans tous les cas ; perçue pour de multiples raisons individuelles ou collectives comme anormale, et que cette anomalie n'affecte point ce spectateur, quelles qu'en soient les conséquences éventuelles* ».

Diderot dans son texte renverse les normes, souligne les travers de son époque littéraire ; rappelle et détruit à la fois univers et personnages du roman dit traditionnel, dénonce la

²⁶ EMELINA, Jean , *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris : Éditions Sedes, 1996, p. 83.

vraisemblance romanesque, en faisant appel à l'ironie qui constitue son outil d'écriture . Il attaque également les œuvres de ses contemporains où se retrouvent certaines de ces aspirations premières.

« Tandis que nos deux théologiens discutent sans s'entendre, comme il peut arriver en théologie... » (Jacques le Fataliste et son maître p 51)

Diderot dans cet extrait blâme et présente un jugement défavorable. Il rappelle que notre monde n'est pas le meilleur des mondes possibles ; de là découlent la déception et une certaine amertume qui accompagnent l'ironie. Si l'on reprend maintenant le schéma proposé par Booth, la première étape dans la lecture de l'ironie ne consisterait pas à rejeter le sens littéral mais à refuser un couplage. Celui qu'établit une personne qui constate une réalité regrettable, non conforme à l'ordre du monde tel qu'il devrait être s'il avait été parfait.

« le maître...il a peu d'idées dans la tête, il a des yeux comme vous et moi mais on ne sais la plupart du temps s'il regarde, il ne dort pas, il ne veille pas non plus , il se laisse exister : c'est sa fonction habituelle » (Jacques le Fataliste et son maître p 70)

Définie comme étant technique littéraire et scénique ; utilisée dans les deux textes pour fournir des renseignements sur les personnages , la caractérisation est une des tâches essentielles du dramaturge . Elle a pour fonction dans notre corpus de mettre en lumière et en relief le burlesque et le comique . La caractérisation cervantine et dideroitienne consiste à fournir au spectateur/lecteur les moyens de voir / et ou d'imaginer l'univers dramatico-comique donc de recréer un effet de réel .Par contre coup elle éclaire les motivations et les caractères absurdes comme est le cas dans Don Quichotte : **« ...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, du miroton presque tous les soirs, une omelette au lard le samedi, le vendredi des lentilles, et un pigeonneau de supplément le dimanche lui mangeaient les trois quarts de son revenu. Un justaucorps de drap fin et des chaussures de panne pour les fêtes (..) notre gentilhomme frisait la cinquantaine ; il était de complexion robuste , sec de corps , maigre de visage , fort matineux et amateur de chasse »** (Don Quichotte p15).

L'abondance des procédés comiques à caractère ironique dans notre corpus nous amène à les regrouper dans un tableau afin de mieux comprendre et interpréter le rôle de l'ironie :

<u>Procédés</u>	<u>Définition</u>	<u>Exemple</u>
Parodie	du grec parôdia ²⁷ Designait originellement L'imitation burlesque D'un morceau	-Don Quichotte est une parodie des romans de chevalerie -Jacques le fataliste et son maître est une Parodie du texte de Sterne Tristram Shandy « Voici le second paragraphe copié de la vie de Tristram Shandy » P356.
Anti-parodie		«Il crut ne pouvoir mieux agir, pour <i>le bien de l'Etat et</i> Pour sa propre gloire Que de se faire Chevalier errant, et <i>D'aller chercher les</i> Aventures comme ses Modèles. (T1 p17)
Travestissement Burlesque	donner une apparence trompeuse <i>d'un thème héroïque</i> ²⁸	lorsque Sancho est nommé gouverneur D'une île, sa manière De gouverner et ses Jugements font référence Aux jugements de Salomon
Héroï-comique	personnage ridicule ayant	- Sancho, valet

²⁷ SCHOENTJES, Pierre. Op.,cit. P235.

²⁸ Dictionnaire Hachette 2009 PARIS.

Un statut héroïque

de Don Quichotte,
Inculte au départ
Devient gouverneur
Et grand juge :
« bref, il décréta des
ordonnances si sages
qu'elles sont encore en
vigueur dans le pays
et qu'on les appelle les :
« Constitutions du grand
gouverneur Sancho Panza »
(T II p)

- Dulcinée, grossière
paysanne, élevée au
rang de femme
archétypale d'une
beauté inégalable .

Caricature

représentation délibérément
Déformée de la réalité, dans
Une intention satirique²⁹

- Don Quichotte
vieux gentilhomme
Maigre, pale
Appelé Chevalier
A la Triste mine
Est une caricature d'un
Chevalier errant.

Paradoxe

proposition contraire
*A l'opinion commune*³⁰

« chaque jour, on voit
dans le monde des
choses nouvelles ; les
Plaisanteries deviennent
Des choses sérieuses, et
Les moqueurs se trouvent
Moqués. » TII p338.

« *Un faiseur de romans n'y
manquerait pas , mais moi
je n'aime pas les romans
à moins que ce ne soient ceux
de Richardson .Je fais l'histoire
cette histoire intéressera ou
n'intéressera pas,c'est le moindre*

²⁹ Dictionnaire Hachette 2009 PARIS.

³⁰ Idem

*de mes soucis. Mon projet est d'être
vrai, je l'ai rempli(.) je vois qu'avec
un peu d'imagination et de style ,rien
de plus aisé que de filer un roman »
(Jacques le Fataliste et son maître p305)*

Calembour

jeu de mots fondé sur une
différence de sens entre
Des mots de prononciation similaire³¹

- « La raison de la
déraison que vous
faites à ma raison
Affaiblit tellement
Ma raison, que ce
N'est pas sans raison
Que je me plains de
Votre beauté »
(Don Quichotte TI p16)

- « O dive Bacbuc ! O
gourde sacrée ! O
divinité de Jacques !
revenez au milieu de nous ! »
(Jacques Fe fataliste p291).

Satire

Étymologie³² (de satura, « rempli »
Désignant un mélange de choses
Différentes) la préoccupation du
satiriste est de ridiculiser les abus
de la société ou les travers de
personnes en faisant appel à une morale
stricte, qu'il cherche à imposer

Don Quichotte a
pour fondement le
combat perpétuel
entre l'idéal et la
réalité, entre
L'héroïsme et la
Générosité d'une part
L'égoïsme et l'intérêt
De l'autre.

« Point de livre plus
innocent qu'un mauvais
je m'amuse à écrire sous
des noms empruntés les
sottises que vous faites, vos
sottises me fond rire , mon
écrit vous donne de l'humeur »
(Diderot p285)

³¹ Dictionnaire Hachette 2009 PARIS.

³² SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Op.,cit. P217.

Sarcasme	Étymologie ³³ du terme sarcazein Qui signifiait en grec mordre la chair Souligne l'agressivité qu'exprime Ouvertement le sarcasme, qui est défini Comme ironie mordante dont le but Est de blesser	« Vous allez dire que <i>je m'amuse et que ne sachant plus que faire de mes deux voyageurs, je me jette dans l'allégorie, la ressource ordinaire des esprits stériles</i> » (Jacques le Fataliste et son maître p 68).
Cynisme	En grec « Kunikos » désignait « ce qui concerne le chien »	
Pastiche	le mot est emprunté à <i>L'italien « pasticcio »</i> En littérature, se conçoit habituellement comme <i>« un ouvrage où l'on a imité Les idées et le style d'un grand écrivain »</i> ³⁴	
Tragi-comédie	tragédie où sont introduits certains Éléments comiques et dont le dénouement Est heureux ³⁵ , or Chez Diderot et Cervantès le Tragique et le comique se Mêlent fortement, mais le dénouement Plonge les personnages dans le Ridicule et accentue paradoxalement Le tragique.	«Mes amis, je sens ma vie qui <i>s'échappe avec rapidité. C'est fini de rire (...) Il n'y a plus à plaisanter avec Mon âme</i> » (Don Quichotte TII P508)

Diderot et Cervantès démantèlent les travers de son époque et les raille pour les condamner, l'auto-parodie est le procédé le plus révélateur du comique Cervantin et diderotien. Comédie, tragi-comédie et satire renversement du monde, elle est refus du monde.

³³ Idem. P227.

³⁴ Idem. P231.

³⁵ Dictionnaire Hachette 2009 Paris.

Elle n'est pas un jeu puisqu'elle a une visée didactique, même si elle affirme comme le jeu la possibilité de se rendre maître du monde : « Ce monde est une guerre ; celui qui rie aux dépens des autres est victorieux » enseigne Voltaire³⁶.

Si on reprenait l'étude des différents procédés cités dans le tableau, on constate qu'il traduisent l'idée de dévalorisation, ils sont le lieu d'un dérèglement des valeurs, d'un renversement des situations et personnages/ héros, et des modèles littéraires.

On se servant de l'ironie comme mode de discours , moyen de communication, Diderot se permet certaines libertés, loin de chercher à tromper et donc à maintenir l'illusion créée par son refus de vraisemblance, l'ironiste veut que ses allusions soient comprises et il veillera donc à ne jamais verrouiller complètement l'accès à la signification de ses propos. L'ironie demande donc à être percée à jour .

Aussi ses libertés s'expriment par le burlesque, qui tend à maintenir un ordre renversé ce qui est condamnable devient légitime, Cette subversion et inversion du côté de l'ironie et source de satisfaction et de plaisir devant ce monde inversé qui devient ainsi synonyme de triomphe fantasmatique du principe de plaisir sur le principe de réalité et de vérité : «**Mais ce qui ne laisse aucun doute sur le plagiat, c'est ce qui suit. Le plagiaire ajoute : si vous n'êtes pas satisfait de ce que je vous révèle des amours de Jacques , lecteur, faites mieux, j'y consens. De quelque manière que vous vous y preniez, je suis sûr que vous finirez comme moi. _ Tu te trompes insigne calomniateur, je ne finirai point comme toi. Denise fut sage _et qui est-ce qui vous dit le contraire** » (Jacques le Fataliste et son maître p337).

La parodie dans Jacques le Fataliste et son maître apparaît comme un renversement des valeurs littéraires, elle fonctionne sur la dissonance entre le modèle et son imitation . Elle renvoie dans Don Quichotte, de part sa localisation, à un genre diffus pour exercer son travail de réécriture « *Ne t'ai-je pas dit que je veux imiter Amadis, en faisant ici le désespéré, l'insensé, le furieux ; et imiter aussi le valeureux Roland, lorsqu'il trouva, auprès d'une fontaine , les preuves que la belle Angélique l'avait trompé vilainement avec Médor , et faisant mille absurdités dignes d'une éternelle mémoire (...) Quoique je ne songe pas à imiter de point en point Roland, dans toutes les extravagances qu'il dit , qu'il lit et qu'il pensa, j'en ferai au moins, et de mon mieux, l'esquisse, en choisissant l'essentiel ; peut-être*

³⁶ SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Op.,cit. P215.

Aussi me contenterai-je d'imiter Amadis qui, sans commettre de folies dangereuses, mais seulement par ses plaintes et ses chagrins, acquit autant de réputation que le plus célèbre » (Don Quichotte TI ChXXV, p212).

Dans Jacques le Fataliste et son maître et Don Quichotte la parodie, est utilisée aussi pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité.

Ces deux romans apparaissent pleinement comme des auto-parodies et même des autopastiches ironiques, à travers lesquels le sens se perd.

Les personnages dans notre corpus, sont à la fois tragiques, car ils sont aux prises avec un destin impitoyable, et comique puisqu'ils évoluent dans ce destin sans grandeur et de façon ridicule, Sancho dans le texte de Cervantès parle de Rossinante le cheval de Don Quichotte comme si c'était une personne, il se compare à lui : « *Je n'aurais jamais pensé cela de lui, je le prenais pour une personne chaste et aussi paisible que moi* » (Don Quichotte TI P112).

L'ironie, au sein de l'auto-parodie, exprime la forme de l'ironie la plus destructrice et la plus pernicieuse. Diderot au cœur du pathétique voit le monde et lui-même avec des yeux railleurs et se moque de ses idéaux les plus précieux. L'auteur n'existe que sur un monde de dégradation, et étend sur le monde sa dérision. Ce rire complexe fait se croiser humour et ironie. Diderot en pratiquant l'ironie, tente de se libérer d'un monde qu'il perçoit comme oppressant et dénué de sens. Il cherche à s'imposer comme être libre à qui rien n'est impossible :

« *Vous voyez, lecteur, combien je suis obligeant ; il ne tiendrait qu'à moi de donner un coup....D'interrompre l'histoire du capitaine de Jacques et de vous impatienter à mon aise ; mais pour cela il faudrait mentir et je ne n'aime pas le mensonge* » (Jacques le Fataliste et son maître P109). .

C'est avec humour que Diderot exprime son désir de ne pas chercher à donner à penser au lecteur, le contraire de ce qu'il dit. Comme le souligne Schoentjes³⁷ : « *À l'humour, considéré dans l'Humour (1960) par Robert Escarpit comme attitude et procédé capable de « briser le cercle des automatismes », correspond le sens de « de tourner l'esprit » ; au comique, « mécanique plaqué sur du vivant » selon définition qu'en donne Le Rire (1899) de Bergson, correspond le sens « d'amuser » ».*

³⁷ Op., cit. P222.

Il convient de souligner que l'humour est considéré comme « esprit de la pensée « non » esprit des mots. ». L'humour fait appel aux sentiments : « *Don Quichotte et Sancho s'en allèrent, retrouver leurs bêtes, moins bêtes qu'eux* » (Don Quichotte TII P212), mais aussi de jeu, il obéit donc à quelques règles. Selon Schoentjes³⁸ : « *il est une anesthésie de l'esprit qui fait taire la raison, alors que l'ironie la sollicite en mettant en marche une dialectique dont le point d'aboutissement n'est pas nécessairement connu d'avance* ».

Cervantès ne conçoit plus le romanesque et les romans de chevaleries que sur un ton ironique et donne à l'humour dans Don Quichotte la mission de sauver la littérature d'une pratique hostile et insensé.

Le procédé de l'ironie est intimement lié à l'art de la conversation. La parole de Diderot est une parole qui doit être prise au second degré. Diderot se sert de la parole non plus pour dire le sens du monde mais pour affirmer en raillant son absurdité : « **Mais qui était le maître de Jacques ?-Bon ! Est-ce qu'on manque de maître dans ce monde** » (Jacques le Fataliste et son maître p95). L'humour tente alors de cacher l'abîme qui s'est creusé entre les aspirations et une réalité perçue comme décevante comme est le cas dans Don Quichotte de Cervantès. Cet humour se sert de l'ironie comme moyen d'expression, or l'ironie correspond aussi à un comportement. L'humour tente alors d'apparaître comme une réaction et un soulèvement contre les problèmes de la vie. L'ironie veut s'élever à la hauteur d'une sagesse philosophique.

Dans le texte de Diderot il y a la coprésence de l'humour et de l'ironie. Il porte sur le monde un regard à la fois oblique et ludique: « *Lecteur, (...) j'aurais une petite question à vous proposer à discuter sur votre oreiller, c'est ce qu'aurait été l'enfant né de l'abbé Hudson et de la dame de La Pommeraye. Peut-être un honnête homme, peut-être un sublime coquin , vous me direz cela demain matin* » (Jacques le Fataliste et son maître p255)

L'ironie de Diderot et de Cervantès engendre un discours critique et négatif . Cette ironie mène vers une esthétique de langage, esthétique moderne, qui fait des mots la matière d'un jeu et non plus un moyen de communication du sens : « **Mais pour Dieu lecteur, me dites vous, où allaient-il. Mais pour Dieu, lecteur, vous répondrai-je est-ce qu'on sait où l'on va ? Et vous, où allez- vous ?** » (Diderot 95).

³⁸ Op.,cit. P223.

L'ironie semble définie alors dans notre corpus comme un mécanisme discursif qui cherche à plaire de part son originalité et en même temps déstabiliser son interlocuteur/lecteur.

En effet, avant Diderot, la notion « originalité » connotait une singularité purement négative : le marginal, le fou qui veut avoir raison tout seul. Avec Diderot, la réflexion esthétique valorise l'originalité, synonyme d'inventivité créatrice. Cette ironie créatrice d'originalité est vue comme une stratégie discursive et textuelle qui investit dans différents aspects du texte, en tendant à plonger le lecteur dans l'architecture implicite, et les soubassements incertains des deux romans, sinon dans la sphère voulue par le narrateur. L'ironie est considérée comme élément organisateur dans les deux romans. Elle apparaît comme un mode de lecture du monde.

L'ironie dans notre corpus est vraie liberté parce qu'elle sait se mettre elle-même en question au-delà de son sens littéral. En effet, si on venait à rapprocher cette ironie cervantine et diderotienne de la conception de l'ironie chez les postmodernistes, on constate que, l'ironie dans Jacques le Fataliste et son maître et dans Don Quichotte est autoréflexive, sa fonction subversive est liée à l'idée que c'est un mode d'autocritique exprimant un refus de marcher derrière une bannière unique.

L'importance de l'ironie dans la nouvelle critique a entraîné la réflexion sur le champ de la poétique et de la littérarité ; Roland Barthes fut en France parmi les premiers à vouloir distinguer l'ironie voltairienne qui repose sur une position d'autorité, celle de l'auteur qui restreint les possibilités de sens d'un texte au lieu de les augmenter, de l'ironie baroque postmoderne qui exploite les ambiguïtés de la langue et rend sa liberté d'interprétation au lecteur.

Pour Allan Wilde³⁹ « l'ironie est un mode de conscience, une réponse à un monde sans unité ni cohésion », il s'en servira à son tour pour opposer le modernisme au postmodernisme : « Si (...) le trait caractéristique du modernisme est sa vision ironique de déconnexion et de disjonction, le postmodernisme, plus radical dans ses perceptions, dérive au contraire d'une vision dominée par le hasard, la multiplicité et l'inattendu »⁴⁰, l'ironie propre au modernisme est « disjonctive », elle constate l'incohérence du monde aussi bien que du texte et s'efforce de la maîtriser, tandis que l'ironie « suspensive » du postmodernisme ne cherche plus à aller au-delà du paradoxe : « Avec sa vision encore plus

³⁹ SCHOENTJES, Pierre. Op.,cit. P287.

⁴⁰ Idem.

radicale de la multiplicité, de l'aléatoire, de la contingence et même de l'absurdité, (l'ironie) abandonne carrément la quête d'un paradis, le monde dans tout son désordre est simplement accepté »⁴¹.

L'ironie de Don Quichotte véhicule cette volonté d'embrasser et d'exposer à la fois le monde des incohérences et du non-sens et l'adhésion et la compréhension d'un tel désordre sémantique.

Cervantès se place en ironiste dans son récit, il a pour cible le lecteur et ses personnages sont manipulés comme ses complices. Dans son récit à caractère ironique, il use de procédés comiques pour légitimer le paradoxe ironique, il nous présente ainsi un personnage fou ou bien qui joue au fou sans avoir peur de passer pour ridicule, au contraire avec l'ironie, stratagème discursif, il arrive à détruire les frontières et les paradoxes. L'ironie apparaît non plus comme le miroir du dit qui reflète le non-dit mais l'expression d'une réalité.

« Tous les poètes qui chantent les louanges des dames sous des noms de fantaisie, ne les ont pas pour cela possédées. Penses-tu que les Amaryllis, les Phillis, les Sylvie, les Dianes et tant d'autres dont les noms remplissent les livres, les poèmes, les scènes de théâtre, les boutiques de barbiers, aient été des femmes en chair et en os ? Non, certes, ce sont des fictions de la part des auteurs, pour fournir des sujets à leurs poésies et se donner la réputation d'hommes soumis à l'amour et digne de l'inspirer. Dulcinée, je la vois en esprit telle que je la désire. Si les ignorants me blâment, les plus intransigeants ne me feront aucun reproche » (Don Quichotte, T1, ch.XXV, p220).

Décalage voulu entre le signifiant et le signifié, au sens de désaccord ou de rupture entre expression et sens, parole et pensée, l'ironie survient comme composante du processus de communication. Le déroulement de la communication ironique est indiqué par le caractère de l'implicite qui met en relief le projet parodique dans le roman de Cervantès et introduit l'imitation critique du discours chevaleresque ou héroïque, le contrat de lecture ironique est renouvelé dans le second volume de Don Quichotte qui reprend la même technique d'imitation parodique et annonce que la lecture doit suivre le même repérage des décalages ironiques que dans le premier volume.

⁴¹ Idem.

Les titres des différents chapitres dans Don Quichotte sont porteurs de sens de part leur taille et leur contenu : ils sont longs et résument le contenu des différents chapitres, ils ont pour fonction de capter l'attention du lecteur :

Tome I

Chapitre XXIII : de ce qui arriva au fameux Don Quichotte dans la Sierra Morena, et Qui est une des plus étranges aventures racontées dans cette véridique Histoire.....P187.

Tome I- Chapitre III : Où l'on conte de quelle plaisante manière Don Quichotte fut armé Chevalier.....P25.

Tome I -Chapitre VI : de l'amusante et importante perquisition que firent le curé et le barbier .Dans la bibliothèque de notre ingénieux gentilhomme.....P46.

Chapitre VIII : du grand succès que le valeureux Don Quichotte remporta dans L'épouvantable et inimaginable aventure des moulins à vent avec D'autres évènements dignes de mémoire.....P62.

Chapitre IX : où s'achève l'étonnante bataille que se livrèrent le brave biscayen et le Vaillant chevalier de la Manche.....68.

L'ironie cervantine se manifeste et s'exerce comme une manifestation d'un ensemble de signes qui témoignent des vices amplifiés des personnages de l'œuvre cervantine. Cervantès s'écarte de ses personnages pour céder la place au lecteur qui critique. Sa présence est souvent perçue comme un désengagement ou le refus du comportement adopté. La difficulté, quant à l'analyse de l'ironie cervantine, émane des frontières souvent fines qui séparent ironie et humour. Certes, dans l'écriture de fiction, l'ironie est plus apte à se manifester, et demeure belle et bien présente, mais dénoncée en même temps par le narrateur lui-même. Cette ironie se sert de l'humour dans un second temps pour dénoncer ou critiquer. L'ironie dans l'œuvre cervantine est aussi vue comme une stratégie littéraire, sinon comme une « arme littéraire » qui tend à dénoncer un vécu ou un ordre social. En somme, l'ironie cervantine a la particularité de dégager une lecture souvent humoristique dont l'ambition est d'incorporer davantage le public .L'autre question qui mérite une réponse se trouve dans la nature de

l'ironie que nous pouvons trouver dans l'analyse des titres. Ici, personne ne peut prévoir les résultats d'une telle lecture. Quoique l'ironie cervantine demeure assumée, la vraie question est aussi de se demander pourquoi trouvons-nous l'ironie dans les titres ?

L'ironie qui est un fait de dénonciation, qui implique une lecture active du lecteur qui doit comprendre sinon saisir le décalage qui existe entre ce qui est dit et ce qui est pensé pour pouvoir accéder au sens réel de l'énoncé. L'analyse de l'ironie cervantine est aussi un puzzle qui réclame vigilance. Il s'agit d'étudier et de repérer ce qui n'est pas dit. Il s'agit aussi d'étudier le second degré ou la deuxième lecture qui se dégage après avoir repéré ce non-dit. L'ironie cervantine est piquante, un discours de moquerie qui exprime un malheur et critique une situation morose.

Il paraît facile de repérer les ironies que nous pouvons trouver dans les titres qui composent l'œuvre cervantine, mais ce qui paraît encore plus difficile demeure l'analyse de ces ironies. Dans ces titres, ce qui se dégage est aussi un humour et un paradoxe.

Tome I- Chapitre XX : de l'aventure la plus inouïe qu'ait jamais eue chevalier fameux, mais dont se tira fort bien le vaillant Don Quichotte.....P149.

Or, l'humour dans cette œuvre cherche aussi à attirer l'attention sur des aspects insolites mais réels. Dans Don Quichotte, l'ironie s'apparente à une moquerie analytique, un moyen pour dire qu'il ne partage pas les mêmes attitudes de ses personnages, et qu'il refuse que le lecteur les adopte.

Tome I-

Chapitre I : qui traite du caractère et des occupations du fameux gentilhomme Don Quichotte de la Manche.....P15.

Chapitre II : qui traite de la première sortie de l'ingénieux Don Quichotte.....P21.

Chapitre XVI : de ce qui arriva à l'ingénieux gentilhomme dans l'auberge qu'il Prenait pour un château.....P116.

Chapitre XLVII : de l'étrange manière dont fut enchanté Don Quichotte et autres Evènements fameux.....P449.

Chapitre XXI : qui traite de la noble aventure et de la précieuse conquête de l'armet De Mambrin ainsi que d'autres choses arrivées à notre invincible ChevalierP164.

A titre d'exemple, le paradoxe qui semble être un constituant majeur de l'ironie, nous le trouvons dans l'utilisation de l'adjectif « fameux ». Comment quelqu'un peut-être fameux et digne d'estime quand il s'agit de quelqu'un qui manque d'estime ou qui, son palmarès est vide d'exploits, ou encore les adjectifs « ingénieux », « chevalier », « valeureux », « invincible »... Aussi, ce qui mérite d'être aussi analysé semble aussi les adjectifs évaluatifs-axiologiques qui caractérisent les batailles réalisées sinon menées par Don Quichotte :

« l'épouvantable », « l'étonnante », « l'intéressantes »... A travers un tel appel fait à ces adjectifs, nous comprenons vite qu'il s'agit d'une ironie de la part de Cervantès. Le lecteur qui a lu Don Quichotte sait bien à quoi renvoie ces aventures et peut facilement comprendre ce décalage, sinon cet écart entre la réalité et la moquerie. Cervantès a eu le mérite de présenter Don Quichotte de façon satirique non seulement pour dénoncer, mais aussi pour montrer de quoi est capable la littérature. Tout est critiqué dans cette œuvre, l'ironie usitée est perçue aussi comme un mécanisme de captation. Comprendre l'ironie cervantine, ou qualifier l'énoncé d'ironique suggère, de la part du lecteur, de repérer le décalage qui selon Maingueneau⁴² « Dans la mesure où l'ironie constitue une stratégie de déchiffrement indirect imposée au destinataire, elle ne saurait s'accommoder de signaux trop évidents qui la ferait basculer dans l'explicite. » L'ironie qui semble une stratégie argumentative dans l'écriture romanesque n'est pas toujours visible et nette dans la première lecture.

Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, déborde le dessein purement comique par l'ironie philosophique liée à la vision fataliste et par l'humour narratif propre au récit réfléchi. L'ironie a pour but de démasquer la mauvaise foi du pacte romanesque qui repose toujours sur une fausse symétrie entre auteur et lecteur. Débordant le discours de l'auteur, cette ironie et cet humour narratif organise la structure même du récit et caractérise la position que le romancier s'assigne face à son texte et face à ses lecteurs.

La satire des facilités romanesques s'appuie sur une parade d'omnipotence dont l'auteur souligne la gratuité dérisoire « *qu'est ce qui m'empêcherait ?* », « *il ne tiendrait qu'à moi* », ces prétéritons au conditionnel dénoncent tout ce qu'à d'arbitraire le choix d'un sentier. Et pourtant l'auteur exulte sans mesure à étaler la profusion des possibles qu'il élimine, nous montrant que lui aussi pourrait se changer en faiseur de roman.

⁴² MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*. Paris : Editions Hachette .1994. P148.

L'ironie dans Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître, apprend ses lecteurs ce qu'est un grand texte : non pas un simulacre habile de la réalité, mais cette activité de signifiante qui travaille le langage, traverse les idéologies et stimule nos possibilités de savoir et de jouissance.

Comprendre cette ironie dépend aussi de la culture du lecteur, de son univers, de son imagination et de son degré d'implication.

CHAPITRE III

Le refus du Sens et de l'Un

I - Ruptures et émiettements

Chez Diderot et Cervantès, l'écriture est proliférante et torrentueuse, principe de cette écriture, il y a une telle multiplicité de points de vue, de régimes et de tons que l'on conduit à rechercher la façon dont ils ont produit cette variété. Chacun en a joué comme l'interprète de lui-même, et avec une conscience aigüe de ses apparitions et disparition.

L'hypothèse que je souhaiterais présenter ici, que Diderot et Cervantès ne se contentent pas d'organiser « une stratégie de production », mais qu'ils entendent aussi modeler leurs lecteur à leurs guises : « **Je vous supplie, lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie, parce que je la trouve précise et que je m'en servirai souvent** » (Jacques le Fataliste et son maître p 71)..

La question qui se pose à nous encore à ce stade de notre étude , c'est cette ambiguïté par rapport au lecteur . Les textes de Diderot et de Cervantès dialoguent avec un lecteur , mais à quel genre de lecteur font-ils appel , quel genre de lecture ces textes prévoient-ils dans leur apparente diversité ? Le lecteur de Jacques le Fataliste et son maître est-il aussi fragmenté que le texte de diderot ? Le lecteur de Don Quichotte est-il aussi fragmenté que son l'auteur ? Car l'identité de l'auteur de Don Quichotte , est fragmentée. Pour reprendre les termes de Ph. Le Roux⁴³ : « *Les fragments de l'auteur, au sens de fragments d'auteur ou d'auteur en fragments* » sont pour Cervantès, un principe de productivité. Si Don Quichotte est bien un ouvrage de Cervantès, il y a un émiettement délibéré de « la fonction auteur » qui en est une fragmentation.

⁴³ MOUREY, Jean-Pierre (dir.). Logique de la fragmentation : recherches sur la création contemporaine. Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne. C.I.E.R.E.C/ Travaux LXXXIX. 1996. P68.

« Il paraît que, dans l'original de cette histoire, Sidi Hamet s'apercevait que son interprète n'avait pas traduit le présent chapitre tel que, lui l'avait composé, s'en prend à soi-même d'avoir entrepris un récit à ce point sec et limité : où il se croit obligé de parler toujours de Don Quichotte, sans oser aucune digression, aucun épisode plus intéressant et plus amusant ; il dit que cette tension d'esprit, cette obligation d'écrire sur un seul sujet, de ne faire parler qu'un petit nombre de personnages, constitue un travail insupportable, qui ne peut valoir à l'auteur aucun avantage, que pour éviter cet inconvénient, il avait employé dans la « première partie », l'artifice qui consiste à y insérer quelques nouvelles, telles que « le Curieux malavisé » et « le Capitaine captif » qui sont commun séparés de l'histoire, quoique les autres choses qu'il raconte soient réellement arrivées à Don Quichotte, et ne puissent, par conséquent, être supprimés. Néanmoins, il pense que beaucoup de lecteurs, absorbés par l'attention qu'exigent les exploits de Don Quichotte, n'en accordaient aucune à ces nouvelles et les parcouraient rapidement, ou avec agacement, sans remarquer l'art et le charme qu'elles contiennent et qui apparaîtront avec évidence, lorsqu'on les publiera à part, sans les raccrocher aux folies de Don Quichotte et aux niaiseries de Sancho. C'est pourquoi dans cette seconde partie, il n'a voulu insérer aucune nouvelle détachée ou rattachée mais seulement quelques épisodes tirés du fond même de l'histoire, et encore très rarement et avec le moins de développement possible. Et, comme il se renferme d'une façon très stricte dans les bornes de son récit, quoiqu'il ait assez de talent et d'intelligence.

Pour traiter également bien toute autre matière, il supplie le lecteur de ne pas mépriser son travail, et même de l'en complimenter moins pour ce qu'il a écrit que pour ce qu'il s'est interdit d'écrire » (T2, P 303).

La fragmentation est là pour renvoyer à une totalité à réactiver. Elle excite un imaginaire, dynamise l'interprétation, irrite la compréhension, propose un espace mental à recréer, fragmenter c'est briser et ceci relève du procès, non de la création dans la représentation, car c'est ce qui relève d'une fragmentation comme procès de création, fragmentation comme procès d'interprétation, l'irréversibilité est constitutive, l'irréparable accompli.

Comme le souligne Edgar Samper⁴⁴ « On peut considérer le personnage théâtral comme un moyen qui permet d'unifier la diversité, voire la dispersion des signes simultanés. Le

⁴⁴Idem. P54.

personnage se situe à l'intersection des systèmes signifiants, il est un point de rencontre », selon P. Hamon,⁴⁵ « un carrefour de sens ».

Le texte de Diderot est dénué de toute structure narrative, le déroulement linéaire, logique, chronologique fait place à une fiction qui juxtapose des fragments d'images se succèdent selon un code insolite. Aucune intrigue au sens classique du terme, n'est décelable. Le spectateur-lecteur assiste plutôt à une action énigmatique où s'affrontent les êtres et dans laquelle ne peut cependant pas y avoir de dénouement car il n'y pas eu de véritable crise. Si l'intrigue, traditionnellement facteur d'unification, n'existe pas et il n'y aurait pas de véritable fable qui serait l'épine dorsale du texte.

L'absence d'intrigue dans Jacques le Fataliste et son maître confère aux dialogues qui créent les décors un caractère dynamique particulier. Comme le souligne L. Rey⁴⁶ : « Du personnage, le lecteur de romans traditionnels attend qu'il ait une identité, c'est-à-dire un nom qui permettent de le reconnaître au long de l'œuvre. Ce nom fait souvent office de titre ». Alors que les personnages déracinés de Diderot, se situent hors de l'histoire et n'ont qu'une identité flottante, le maître dans le récit n'a même pas de nom, il est désigné que par son statut par rapport à son valet Jacques, ce dernier a plus d'existence que lui. Sans véritable ancrage social, sans vérisme psychologique, ils ont perdu leur autonomie d'individu, leur stabilité et leur cohérence, d'ailleurs à maintes reprises le narrateur parle du maître comme étant un personnage qui se laisse exister.

« Épurés de tous les indices qui pourraient les caractériser, ces personnages deviennent alors des figures emblématiques, des abstractions ou des allégories. L'ambiguïté et le dédoublement systématique brouille toutes les pistes et constituent les traits dominants des personnages »⁴⁷.

Le brouillage systématique sur le vrai nom du personnage de Don Quichotte pose le problème dès l'incipit de l'identité, d'une identité fragmentée, voire éclatée, qui implique une fracture, un entassement de signes, un éparpillement du sens provoqué et par la folie de ce personnage et par la volonté de l'auteur de créer l'illusion du réel à partir d'un oubli vraisemblable du nom et l'incertitude des historiens. R. Abirached⁴⁸ : « Souligne que « Déraciner le personnage dit-il, cela veut dire pour l'écrivain, effacer toutes ses liaisons avec les contingences du monde et s'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé

⁴⁵ HAMON, Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage, Littérature, n°6, mai 1972, p86-110.

⁴⁶ REY, Louis, Le roman. Paris : Éditions Hachette. 1992. P62.

⁴⁷ SAMPER, Edgar. Op.,cit. P54.

⁴⁸ La crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris, Gallimard, coll. Tell, éd. De 1994. P182.

de l'histoire. D'une part, une âme délivrée de tout ce qui l'individualise et l'a soumet aux accidents de l'actualité ; état civil, caractère physiologique, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle ; toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de mots, qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales et explorer les parcours immémoriaux de l'humanité ».

« Sidi Hamet n'a pas voulu nous faire connaître exactement la patrie, afin que tous les hameaux et les villages de la Manche pussent se le disputer et le revendiquer, comme les sept villes de la Grèce avaient fait pour Homère » (Don Quichotte T II. P511).

Diderot et Cervantès ne se soucient pas de rendre vraisemblables l'action ni les lieux. La scène est affranchi des lois du Temps et de l'espace : **« 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 vue : il vaut mieux tard que jamais » (Jacques le Fataliste et son maître P185).**

La structure même de la scène à tableaux ou «stations », dans Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître , renforce le fractionnement , car chaque tableau a un sens en soi, indépendant du sens global de la scène composée de blocs relativement étanches. Ces tableaux sont commentés par le narrateur qui fait office de guide. Cette écriture dramatique se réfère à une conception visuelle, picturale de la scène et donne une grande plasticité à l'œuvre, et lui confère une lecture théâtrale.

Les personnages échappent au temps et au lieu présent et circulent d'un endroit à l'autre, dans un monde en perpétuelle ébullition. Leur agitation multiforme crée une succession d'espace où circulent les émotions, les affects et symboles, la déconstruction de l'image scénique correspond à une vision fragmentaire de l'univers et constitue une critique de la représentation totalisante. Cette mise en abyme visuelle détruit tout réflexe de repérage, multiplie les effets de miroir et crée un nouvel espace morcelé ; l'image même d'une réalité dont le lecteur-spectateur ne peut saisir que les reflets.

« Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit , je crois , et je vous le répète encore » « Jacques le Fataliste et son maître p85 ».

De part, sa référence littéraire de Voltaire à Rousseau de Montaigne à Rabelais et de Sterne à Cervantès ainsi que ses effets de miroir qui traduisent une présence explicite de ses textes ultérieurs à Jacques le Fataliste et son maître, l'œuvre de Diderot est une authentique mise en abyme.

Le texte de Diderot, tissu hétérogène, est aussi un métarécit dans lequel nous sommes les lecteurs du lecteur autrement dit « le public du public ». Diderot par son dialogue avec le lecteur, nous donne à voir comment opère notre travail de lecture, comment fonctionne notre système interprétatif, interrogativo-sémantique.

La fragmentation fait éclater le sens, accentue l'ambiguïté, l'indétermination, l'équivocité intentionnelle qui caractérisent, selon U.Eco⁴⁹, l'œuvre d'art moderne. Edgar Samper⁵⁰ pense que « La fragmentation des personnages permet de mieux saisir le dynamisme de l'inconscient. La multiplicité et l'hétérogénéité voilent, en réalité l'obsession de l'Etre-Un ».

Les personnages fragmentés incomplets, polymorphes du texte de Diderot et Cervantès ne peuvent plus être saisis facilement. En eux, s'articulent une poétique du texte et une poétique de la représentation. Ce ne sont pas eux qui accompagnent le parcours de la pièce mais les regards du spectateur qui le construit à partir des fragments du puzzle. Toute entreprise visant la recherche de l'unité pour tenter de rassembler les morceaux épars des personnages de Diderot et de Cervantès est vouée à l'échec

La fragmentation du personnage Don Quichotte est similaire à la fragmentation du personnage théâtral. Si bien qu'elle modifie le statut même du lecteur/spectateur qui n'en sait pas plus que les personnages sur ce qui va leur arriver l'instant suivant ou à la fin de texte.

C'est alors que le texte- théâtre, composé de fragments où les différents systèmes scéniques ne font que s'entrecroiser sans jamais former une véritable totalité harmonieuse.

Le lecteur de, Don Quichotte et de Jacques le Fataliste et son maître, ne peut plus rester immobile, passif, tenu à une certaine distance : il est immergé dans le spectacle, se perd, fabrique du sens et laisse son imaginaire s'imprégner d'images. La fragmentation apparaît dès lors comme un ensemble de signes qui habite le texte et qui permet au lecteur_ spectateur de se retrouver. L'auteur recherche l'éclatement, le non-sens ou l'éclatement du sens. Ce qui explique la clôture impossible des textes.

⁴⁹ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.1965. P22.

⁵⁰ Op.,cit. P62.

Dans le texte de Cervantès, une fin précoce et soudaine est proposée au lecteur par la mort de Don Quichotte , mais il n'en demeure pas moins que cette clôture ne peut pas être considérée véritablement comme une fin de l'histoire . Elle laisse ouverte l'imagination du lecteur qui reste sur sa faim. Par peur de plagiat, le narrateur explique cette fin de l'histoire et la fin de Don Quichotte par le fait qu'on annonçant la mort de ce héros, aucun autre auteur ne pourra prétendre détenir la suite des exploits de ce fameux chevalier après sa mort certaine. Il nous prend donc pour témoin de la mort de Don Quichotte.

« Alors, le curé demanda au notaire de lui donner une attestation comme quoi Alonso Quijano le Bon, communément appelé Don Quichotte de la Manche, avait cessé de vivre, et était mort de sa mort naturelle ; et il dit qu'il désirait cette attestation pour interdire à tout autre auteur que Sidi Hamet Ben Engeli de le ressusciter imaginativement et de continuer l'interminable histoire de ses exploits » (Don Quichotte TII P510).

Dans le texte de Diderot, le narrateur nous propose trois clôtures de l'histoire de Jacques et de son maître. En optant pour une ouverture plutôt que pour une clôture, Diderot fragmente davantage l'histoire qui va dans tous les sens et perd son sens . Ainsi un réel refus de sens et de la totalité est revendiqué par Diderot du début jusqu'à la dernière page du roman .

Le livre de Diderot est une prestigieuse devinette, qui comporte une solution. Ce n'est pas une œuvre « polyvalente » issue de ses incertitudes et de ses doutes. Le lecteur trouve, ou ne trouve pas , selon sa divination (comme Jacques) ou son manque de sagacité (comme le maître) . Diderot, à l'inverse de tant de romanciers digressifs, ne s'égare jamais : il dérouté le plus possible son lecteur pour lui enseigner à se retrouver. Il fait semblant de ne pas écrire un « roman », mais en définitive il l'a écrit.

Le rôle d'interlocuteur n'est pas le seul que joue le lecteur, dans Jacques le Fataliste et son maître nous pouvons en observer d'autres : Nous y retrouvons même la tension et le côté problématique des rapports entre Diderot et son lecteur ; mais nous les trouvons sous la forme nouvelle du jeu et de l'humour. Dès le début de Jacques le Fataliste et son maître , la présence du lecteur se fait sentir. Cette fois-ci, le lecteur n'est pas transformé en interlocuteur ; il reste en dehors du récit et du dialogue. Cependant son rôle n'en est pas moins important, car le lecteur est au-dedans de la conscience de l'auteur qui ne peut écrire sans

éprouver les réactions du lecteur et sans entendre sa voix. Par cette présence dans la conscience et la réflexion de l'auteur, le lecteur influe sur le caractère et la structure de l'ouvrage et, déterminé par la complexité de cette conscience, il joue des rôles différents : il est le public, c'est-à-dire le bon goût et le mauvais goût du public du roman ; il représente la curiosité du public naïf qui aime les histoires et ne cesse d'en réclamer à l'auteur. Le lecteur exerce aussi un contrôle sur la véracité du récit et devient ainsi le garant du réalisme de l'œuvre ; il est la conscience de la technique employée par le romancier ; il guette l'auteur quand celui-ci crée l'illusion, l'illusion du vrai et l'illusion arbitraire. Dans cette dernière fonction, le lecteur sert à faire la critique du roman à l'intérieur du roman même.

Jean-Pierre Mourey⁵¹ explique que « Le fragment se présente comme perte de la Totalité et de l'Unité. Dans sa coupure même, il donne à voir une fêlure, un manque. Mais, de façon paradoxale, il se donne aussi parfois comme une parcelle absolue. Nouvelle figure de l'Absolu, du feu divin, sa faille indiquerait par son arête même, par son tranchant son authenticité, par-delà tous les signes convenus et ressassés. La crise d'un Sens universel, la fissuration de l'unité du sujet, se lisent sans doute à travers la fragmentation. Le jeu de citation, le mélange des genres, la fascination du rébus sont façon d'explorer le multiple et l'hétérogène ». Il y a éclatement du personnage théâtral et démultiplication du sujet-auteur dans Don Quichotte. La vérité se construit ou se déconstruit à travers la diffraction Nietzsche : « Il faut émietter de Tout, perdre le respect du Tout ».

À ce refus de la totalité, au niveau sémantique et textuel s'ajoute un autre élément de la fragmentation, le suspens. Dans Don Quichotte le suspens est une caractéristique qui domine le texte. Dès l'incipit le suspens plane sur l'identité exacte du héros plusieurs propositions sont données et le narrateur insiste sur le doute qui entoure le vrai nom de Don Quichotte ; allant jusqu'à prétendre que les historiens ne sont pas d'accord entre eux, ce qui confère plus de poids à ce suspens.

Au fil des chapitres, on constate que le texte est truffé de suspens. Les investigations et les recherches du narrateur traducteur de l'histoire se multiplient pour trouver la suite et la fin des exploits de Don Quichotte. En effet, la fin du chapitre VIII de la première partie : «**Hélas,**

⁵¹ Op.,cit. P9.

ici s'interrompt le récit de la bataille. L'auteur s'en excuse, expliquant qu'il n'a pu trouver la suite des écrits relatant les exploits de Don Quichotte. Il est vrai que le second auteur de cet ouvrage a refusé d'admettre qu'une histoire si divertissante put être abandonnée aux lois de l'oubli et que, parmi les beaux esprits de la Manche, personne n'eut pris le soin de conserver dans ses archives ou ses registres quelque trace de ce fameux chevalier.

*C'est pourquoi il n'a pas désespéré de mener jusqu'au bout cette plaisante histoire et, Dieu aidant, il y réussit, comme on le verra dans la seconde partie » (TI P67), correspond dans la version originale de Cervantès, au début du chapitre IX de la première partie. Pour comprendre ce passage, il faut savoir que Cervantès avait d'abord divisé la première partie en quatre parties, la deuxième partie commençant au chapitre IX, dans laquelle le narrateur relate comment il a pu trouver la suite de cette l'histoire dans le quartier des Merciers à Tolède chez un marchand de cahiers et paperasse. Ce suspens crée un moment de creux dans la trame d'autant plus qu'après avoir trouvé un traducteur Morisque, une note ironique est ainsi introduite et fragmente de sens de l'histoire : « *Il se mit à rire, je m'informe de quoi il rit . Il me répond que c'est d'une note qu'il trouve en marge. Je lui demande laquelle. Sans cesser de rire, il dit : Voici ce qu'il y a écrit : cette Dulcinée du Toboso, dont il est souvent parlé dans l'histoire, s'entendait beaucoup mieux, dit-on, à saler les cochons qu'aucune autre femme de la Manche ».**

Suspens levé, dans ce cahier nous avons même une peinture de ce combat entre Don Quichotte et le Biscayen. Cette peinture à pour objectif de réintroduire notre imaginaire dans la mouvance de l'histoire, cette représentation picturale réactive le fonctionnement de la trame : «**Dans le premier cahier était peint au naturel le combat de Don Quichotte et du Biscayen, dans la posture même où nous les avons laissés, tous deux l'épée haute, l'un couvert de sa rondache, et l'autre de son coussin. La mule du Biscayen était tellement prise sur le vif, qu'à vue de nez on la reconnaissait pour une mule de louage ; aux pieds du Biscayen était écrit : Don Sancho de Azpeitia (c'était sans doute don nom) et, sous ceux de Rossinante : Don Quichotte. Rossinante était admirablement bien peint: si long, si étiré, si épuisé, si maigre, l'épine dorsale si saillante , tellement étique en un mot.....Tout près de lui Sancho Panza, tenant son âne par le licou, avec une inscription à ses pieds qui disait : Sancho Zancas, allusion sans doute à son gros ventre, à sa taille courte, à ses jambes grêles. Il y avait encore d'autres particularités dans cette peinture, mais de peu d'importance et qui n'ont aucun rapport avec cette véridique histoire : car aucune histoire n'est mauvaise si elle est vraie » (TI P70-71).**

La caricature des personnages et du combat, est un élément qui participe dans la création du non-sens et fragmente le sens premier. Le caractère burlesque et mis en exergue. Même si Don Quichotte, dans sa fureur guerrière, s'est donné un beau rote en affrontant l'écuyer biscaïen, celui-ci s'est ressaisi et l'issue du combat demeure incertaine. L'assistance attend dans l'épouvante le dénouement ; l'haleine du lecteur reste suspendue, ou devrait rester suspendue s'il lisait un roman de chevalerie habituel ; où il arrive que tels temps d'arrêt soient ménagés pour tenir le lecteur en haleine pourtant tel n'est pas le cas.

Ainsi le lecteur comprend qu'il se trouve entre les mains du narrateur qui veut faire croire à tout prix à la véracité de cette histoire de Don Quichotte, rapportée par Sid Hamet Ben Engeli « historien arabe », traduite par un morisque et trouvée et rapportée par le narrateur. Cependant ce dernier réitère à maintes reprises une remarque qui met en doute la sincérité de l'historien arabe et répond ainsi aux objections des lecteurs. Il laisse entendre que cet historien est ennemi du monde chrétien. Si bien qu'il l'accuse d'avoir transformé l'histoire et les exploits du fameux chevalier Don Quichotte en passant sous silence ses plus grands mérites, ou bien en les dévalorisant.

« Ce qui est inacceptable de la part d'un historien qui se doit d'être ponctuel, fidèle et totalement impartial. Ni l'intérêt ni la crainte, ni la rancune ni la passion ne peuvent l'écarter du chemin de la vérité, dont la mère est l'histoire : émule du temps ; dépositaire de nos actions, témoin du passé, modèle et leçon pour le présent, avertissement pour l'avenir » (TI. p71).

Il insiste sur l'absence de la neutralité et le devoir d'impartialité de l'historien et le nécessaire rejet de toute passion susceptible de fausser son jugement qui cause selon lui des entraves au glorieux chevalier à la Triste Mine. Il va jusqu'à l'injurier en le traitant de chien : **« Je suis sûr que dans ces cahiers, on trouvera tout ce qui fait les meilleures histoires ; et s'il y manquait quelques ingrédients, ce ne peut être la faute que de ce chien d'auteur et non celle du sujet » p98.**

Le narrateur affirme la culpabilité du maure : **« Je suis sûr »**. Ce qui le pousse à le haïr, et semer le doute chez le lecteur qui commence à prendre au pied de lettre les propos de ce narrateur-rapporteur, qui veut établir une distance entre sa narration et celle de l'historien arabe, donc deux visions s'enchevêtrent, une double lecture est ainsi proposée. Ainsi cette

histoire dédoublée installe une dimension idéologique , culturel et raciale pour toute entreprise visant à établir la vérité concernant l'histoire des exploits de Don Quichotte .

Lorsque le narrateur explique et raconte comment le manuscrit a été trouvé et surtout qu'il a été traduit, ensuite rapporté par lui , autrement dit trois protagonistes ont participé à la diffusion des exploits de Don Quichotte d'une manière ou d'une autre , pousse le lecteur à garder sa lucidité et son esprit critique afin de ne pas reproduire les erreurs de Don Quichotte, victime de ses lectures , il croit tout ce qu'il lit .

Selon Barthes⁵² : « La forme du récit est essentiellement marquée par deux pouvoirs : celui de *distendre ses signes le long de l'histoire, et celui d'insérer dans ces distorsions des expansions imprévisibles*. Ces deux pouvoirs apparaissent comme des libertés mais le propre du récit est précisément d'inclure ces « écarts dans sa langue ».

Le récit Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître au fonctionnel démontrent que les unités d'une séquence, quoique formant un tout au niveau de cette séquence même, peuvent être séparées les uns des autres par l'insertion d'unités qui viennent d'autres séquences : la structure du niveau fonctionnel est fuguée. Chaque point du récit irradie dans plusieurs directions à la fois.

Les dernières pages de la première partie de Don Quichotte s'achèvent par une nouvelle représentation des personnages et de l'histoire de Don Quichotte. En effet, le narrateur explique que la deuxième partie fut trouvée dans une caisse de plomb écrite sur un parchemin regroupant notamment des épitaphes et des sonnets rédigés par des Académiciens :

« Les Académiciens d'Argamasilla, bourg de la Manche, sur la vie et la mort du Valeureux don Quichotte de la Manche hoc scripseruni :

⁵² BARTHES, Roland, Introduction à *l'analyse structurale des récits*.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-

*Le Congolais, membre de l'Académie d'Argamasilla,
à la sépulture de Don Quichotte*

Épitaphe

Le bon dingo qui nous rapporta dans la Manche
Plus de dépouilles que ne fit Jason en Crète
Le cerveau-girouette à la pointe à l'envers
Le cerveau du côté par ou nul vent ne souffle

Le bras dont la puissance est telle, qu'il étreint
Toute la terre du Cathay jusqu'à Gaète
Le héros que sa Muse effrayante et très sage
Célèbre à tout jamais sur la plaque de bronze

Celui qui loin derrière lui laisse Amadis
Et près de qui Don Galaor n'est rien du tout
Droit sur ses étriers : l'amour et le courage,

Celui devant qui tous les Bélianis se turent
Le pauvre chevalier errant sur Rossinante
Enfin repose ici sous cette froide pierre.

*Le Blagueur, Académicien de l'Argamasilla
A Sancho Panza*

Sonnet

Celui-là c'est Sancho Panza : chétif de corps
Mais, O miracle étrange ! immense de courage
Et, je puis le jurer, l'écuyer le plus simple
Et le plus ingénu qui jamais fut au monde.

Il s'en fallut d'un rien qu'il ne devient un comte
Et si ce siècle crapuleux qui n'épargna
Pas même son baudet, ne l'avait accablé
De mauvais traitement, l'affaire était réglée

C'est cet âne qu'il chevauchait (pardon, excuse !)
Derrière Rossinante et derrière son maître
Tout doucement, lui, le plus doux des écuyers

*Le Commensal, membre de l'Académie
d'Argamasilla, in laudem*

Dulcinée de Toboso.

Sonnet

Cette femme avec son visage de souillarde
Les seins très hauts et la dégaine désinvolte
C'est la reine du Toboso, c'est Dulcinée
Qui rendit fou d'amour notre grand Don Quichotte.

Il parcourut d'un bout à l'autre la Sierra
Et toute la campagne illustre de Montiel
Jusqu'aux fertiles étendues d'Aranjuez,
Toujours à pied, le pauvre et n'en menant pas large.

Et tout cela par la faute de Rossinante
Oh ! que je plains ces deux amants ! la belle dame
Dans sa verte jeunesse est morte : en conséquence

On ne peut plus la dire belle ; et lui, malgré
Toute sa gloire n'a pu fuir sa destinée :
Amour trompé, colère, illusions perdues....

*Le Boute-en-train, membre de l'Académie
d'Argamasilla*

sur la tombe de Don Quichotte

Épitaphe

Ci-gît le chevalier errant,
Mal errant mais très bien moulu
Que son Rossinante menait
A travers routes et sentiers
Et Sancho Panza, le lourdaud,
gît aussi, tout auprès de lui.
De tous les écuyers du monde
C'était bien le plus fidèle.

**Cruel Espoir, que tu es vain, que tu nous trompes !
Tu nous promets, lorsque tu passes , le repos
Et tout cela devient ombre, rêve et fumée.**

**Le Capricieux, très sage Académicien de
L'Argamasilla,
A La louange de Rossainante,
Cheval de Don Quichotte de la Manche**

**De Tic-Tac, membre de l'Académie
d'Argamasilla**

Sur la tombe de Dulcinée du Toboso

Épitaphe

Ici repose Dulcinée

Elle était ferme et potelée

Eh bien ! la mort épouvantable

N'en fit qu'un petit tas de cendres

De race pure, elle avait même

L'air parfois d'une grande dame

Ce fut l'amour de Don Quichotte

Et la gloire de son village

Ces vers-là sont ceux qu'on a pu lire. Comme l'écriture en était usée, on a confié les autres à un académicien pour que, par conjectures, il les rétablisse. On sait qu'il y est arrivé, à force de veilles et de travail et que, dans l'espoir d'une troisième sortie de Don Quichotte, il a l'intention de les publier ...Fin de la première partie » (Don Quichotte T I . P499).

Ces sonnets et épitaphes représentent une coupure et accentuent la fragmentation et l'émiettement du sens de l'histoire de Don Quichotte. En effet, ces Académiciens de l'Argamasilla (Le Congolais, Le Commensal, Le Capricieux, Le Blagueur, Le Boute-en-train, De Tic-Tac), déjà par leur noms , apportent un caractère dérisoire à la vraisemblance du récit, aussi une touche ironique est introduite dans ces dernières pages de la première partie. Ensuite la façon de décrire les personnages de l'histoire laisse entendre une facétie, le sens même de Don Quichotte est ainsi éclaté, notamment ces épitaphes qui annoncent la mort des trois personnages Don Quichotte, Sancho Panza et Dulcinée du Toboso . Alors que dans la deuxième partie à aucun moment il est question de la mort de Sancho Panza et de Dulcinée du Toboso. Ce qui rend la véracité de ce parchemin peu sûr, car il est complètement différent de ce qui suit. A moins qu'il est eu une erreur de traduction . En effet, dès le début de l'histoire nous sommes confrontés comme le souligne à maintes reprises le narrateur au problème de la traduction des exploits de Don Quichotte, cet élément perturbateur du domaine des mots et du sens fait partie de ce désir d'émiettement et de refus de sens. Traduire c'est trahir , c'est épitaphes ont trahis le lecteur qui pensais lire dans la seconde partie la mort de tous ses personnages. Si on venait à étudier ces dernières pages par rapport à ce qui précède, on constate que le narrateur avait un double objectif , il voulait en même temps révéler une suite

et fin probable de l'histoire, en ne laissant pas planer le suspens comme l'auraient voulu les lecteurs, autrement dit une chute logique, une vraie fin de l'histoire des personnages comme dans les contes, mais l'inverse s'est produit le faux suspens à été révélé pour faire perdurer encore plus longtemps le vrai suspens de l'histoire qui ne se termine que par la mort de Don Quichotte.

Donc pour que le récit trouve son sens final : l'unité est « prise » par tout le récit, mais aussi le récit ne « tien » que par la distorsion et l'irradiation de ses unités.

Barthes⁵³ précise dans *Communication* que « Le « suspens » n'est évidemment qu'une forme privilégiée, ou si l'on préfère, exaspérée de la distorsion : d'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), il renforce le contact avec le lecteur, détient une fonction manifestement phatique, et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (si, comme signifié total d'une dispersion d'indices, action d'une classe de personnage) : la complexité d'un récit peut se comparer à celle d'un organigramme, capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant ; ou plus exactement, c'est l'intégration, sous des formes variées, qui permet de compenser la complexité, apparemment immaîtrisable, des unités d'un niveau ; c'est elle qui permet d'orienter la compréhension d'éléments discontinus, contigus et hétérogènes. »

Dans les deux récits, Don Quichotte et surtout dans Jacques le Fataliste et son maître, la trame romanesque le fil conducteur qui conduit d'une idée à une autre se rompt, pour reprendre les termes de Barthes⁵⁴ : «L'intégration narrative ne se présente pas d'une façon régulière, comme une belle architecture qui conduirait par des chicanes symétriques, d'une infinité d'éléments simple ; souvent une même unité peut avoir deux corrélats, l'un sur un niveau (fonction d'une séquence) l'autre sur un autre (indice renvoyant à un actant) ».

Les deux récits se présentent ainsi comme une suite d'éléments médias et immédiats, fortement imbriqués.

⁵³ BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*.
[Http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm0588--](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm0588--).

⁵⁴ Idem.

Selon Barthes⁵⁵ : « La dystaxie oriente une lecture « horizontale » mais l'intégration lui superpose une lecture « verticale ». Il y a une sorte de « boitement » structural, comme un jeu incessant de potentiels, dont les chutes variées donnent au récit son « tonus » ou son énergie : *chaque unité est perçue dans son affleurement et sa profondeur et c'est ainsi que le récit « marche »* : par le concours de ces deux voies, la structure se ramifie, prolifère, se découvre_ et se ressaisit : Il y a une liberté du récit. *C'est pourquoi l'on peut dire paradoxalement que l'art est affaire d'énoncés de détails, tandis que, l'imagination est maîtrise du code* : « En somme, disait Poe, on verra que l'homme ingénieux est toujours plein d'imaginative et que l'homme imaginatif n'est jamais autre chose qu'un analyste ».

Le fragmentaire relèverait du carnavalesque, au sens défini par Mikhaïl Bakhtine⁵⁶ « La carnavalisation a constamment aidé à la destruction des barrières dans toute sorte entre genres, entre systèmes de pensée clos, entre styles différents » le fragmentaire, comme écriture serait une figure du multiple, un de ses modes de réalisations.

II- Fragmentation et crise du Sens

Selon Louis Roux⁵⁷ : « La notion de crise du sens est liée à celle de la fragmentation, l'idée de perte de sens à celle d'éclatement, d'émiettement, de perte du lien qui fait l'unité, qui fonde une cohérence, une totalité lisible, stable et de ce fait au moins apparemment protectrice ».

La folie de Don Quichotte est un éclatement de la cohérence qui tient en semble les éléments épars . Comment la fragmentation devient chez Diderot le prétexte même de la mise en intrigue du récit. Après de multiples aventures dont il sort péniblement victorieux Don Quichotte tombe gravement malade et meurt. Le narrateur parle d'un mal qui affecte autant son corps que son esprit. Don Quichotte n'est plus seulement faible, son cerveau est en proie au découragement et au doute. En fait, la fragmentation chez Don Quichotte, est cette fois intériorisée ; le dehors cesse alors de faire sens. L'intériorité se fait une représentation fictive

⁵⁵ Idem.



⁵⁶ BAKHTINE, Mikhaïl, Problèmes de la poétique de Dostoïevski. Éditions l'Age d'Homme. Slave critique littéraire. 1970. P34.

⁵⁷ MOUREY, Jean-Pierre (dir.). Logique de la fragmentation : recherches sur la création contemporaine. Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne. C.I.E.R.E.C/ Travaux LXXXIX. 1996. P11.

du monde et de la réalité, une série d'impressions déconnectées incohérentes, un amas bariolé de sensations et d'hallucinations. Le personnage ne voit que ce qu'il veut voir, tout se transforme et se métamorphose tous ses sens sont en parfaite osmose avec son imagination qui n'est qu'un désaveu de la réalité. Don Quichotte croit en son imagination, il a foi dans les images qu'elle produit, si bien qu'il n'hésite pas à se mettre en danger en allant se battre contre des moulins à vent qu'il prend pour des géants, dans ce cas là on peut dire que c'est le concept de l'imaginal qui se traduit et accapare la folie de Don Quichotte.

Le protagoniste est perçu alors comme une sorte de héros à la façon postmoderniste, complètement étranger au système dans lequel il vit, déconnecté, en marge de la société ; un fragment absurde et « carnavalisé ».

On ne s'étonnera pas, dès lors, de voir Don Quichotte associer à une mise en intrigue du réel et d'une causalité linéaire progressive. Les choses constituer Des blocs erratiques dont le sujet serait le récepteur affolé. Le monde est alors pour Don Quichotte conçu, comme étant en attente de sa réalisation, pris dans un schéma temporel distendu entre un déjà- passé et un -à - venir.

Françoise Susini-Anastopoulos⁵⁸ souligne que « *Le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter en s'inscrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle ; comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre .*

Etymologiquement, le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. Le fragment fonctionne alors comme métonymie de la partie vers le tout. Le fragment a tendance à opposer un refus *aristocratique à l'apparence mais aussi au travail de l'œuvre, comme pour marquer et préserver le caractère ludique de sa production, sans accentuation laborieuse, ni répétition didactique, sans sueur . Mais sans prétexte de liberté, il est en réalité le produit d'un amateurisme amnésique, doublé d'un relâchement narcissique et d'un dysfonctionnement du rapport miméque ».*

⁵⁸ SUUINI- ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris : Éditions PUF. 1997 p2.

« Il serait le signe de la rupture avec un savoir-faire, le renoncement manifeste à « une maîtrise plus remémorante ou plus affiliée dans le temps »⁵⁹.

Cette structure éclatée dans Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, devrait être rapportée à un grand manque, une insoutenable vacuité installée au cœur du sujet créateur.

Pour R. Barthes, la fragmentation serait « le bonheur du *hasard*, mais d'un *hasard très voulu*, très pensé ; épié en quelque sorte »⁶⁰.

Cette coupure, cette « drague » selon Susini⁶¹ « des phrases, des citations, des formules et des fragments serait un véritable voyage du désir. Le texte fragmentaire devient alors un lieu de découverte et de révélation. Le créateur de fragment combine et assemble dessinant des *schémas mouvants*, *esquissant des rhapsodies*, *montant et démontant engendrant d'un regard et par pur arbitraire, le principe unificateur de son œuvre* ».

Diderot ambitionne d'écrire le surgissement de l'incontrôlable, l'expression du génie personnel de l'auteur transgressant toute les règles établies, les coups de foudre dans l'abstrait, anéantir tout ancrage dans le réel. On perçoit dès lors que le sens n'est pas dans l'éternel ; le sens est dans l'Instant. Le fragment peut- être considéré comme une sorte de métaphore gnoséologique, dans son rapport au savoir et à la maîtrise du sens et de la « vérité ».

« La vérité, la vérité ; la vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate. Par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien. _ D'accord. _ s'il faut être vrai ,c'est comme Molière , Regnard, Richardson,Sedaine , la vérité a ses cotés piquants qu'on saisit quant on du génie. _ Oui , quand on a du génie ; mais quand on en manque ? _Quand on en manque, il ne faut pas écrire.) (Jacques le Fataliste et son maître p82).

⁵⁹ P.Quignard . Une Gène *Technique à l'égard des fragments*. Paris : Éditions Fata Morgana. 1986. P 33.

⁶⁰ BARTHES, Roland. Le Grain de la noix .Entretiens 1962-1980. Paris : Éditions du Seuil. Coll. Points Essais. 1999.. P128.

⁶¹Op.,cit. P28.

Susini⁶² précise que « Le parti pris fragmentaire suppose de la part des auteurs une certaine et toujours « nouvelle » *disposition d'esprit, mettant en jeu quantité de vertus subtiles* : ouverture aux situations inédites, capacités de « se couler » dans les choses, de céder à la *fascination de l'interstice et des confins d'assumer la passion de l'inachèvement et d'ériger la force paradoxale du hasard contre la toute puissance de l'affirmation* ».

Confirmant son statut de « genre de l'absence de genre », le fragment n'y apparaît nulle part en tant que tel, tant il semble ne pas constituer une catégorie en soi, le fragment serait synonyme d'absence de complétude même dans le cas de séquences textuelles parfaitement achevées, tel le fameux Don Quichotte de Cervantès, la complétude, en tant qu'attribut de tout système opérationnel depuis Aristote.

Pour Cristina Manelle⁶³ « si l'œuvre pour être elle-même, doit être « complète », c'est parce que la complétude est le signe à la fois de son intégrité de sa « propriété », et de son caractère

sacré. Par la logique même des mots et par le jeu des connotations, le fragment, la bribe, même parfaite est renvoyée spontanément du côté de *l'incomplet* ».

Le fragment serait une des façons ambiguës de vivre et d'assumer ce que Kristeva⁶⁴ a nommé « *l'expérience mélancolique des ressources symboliques de l'homme* ». Le fragment pourrait être cette forme paradoxale de matrice que confère l'accoutumance à l'impossibilité de l'œuvre, comme garantie du maintien de sa possibilité.

La provocation fragmentaire ne va pas sans culpabilité de la part des auteurs. Cette culpabilité est évoqué souvent dans le texte de Cervantès.

Le narrateur dans Don Quichotte exprime sa peur d'éloigner le lecteur de l'histoire centrale s'il venait à insérer des digressions, ce qui signifie pour lui briser le déroulement linéaire de l'histoire et de la lecture « ***Il n'a voulu insérer aucune nouvelle détachée ou rattachée mais seulement quelques épisodes tirés du fond même de l'histoire, et encore très rarement et***

⁶² Op.,cit. P128.

⁶³ REBOUL, Yves et al. La nouvelle québécoise contemporaine. Éditions : Littératures P.U du Mirail. 2005. P74.

⁶⁴ KRISTEVA, Julia. Soleil noir, dépression et mélancolie, Paris : Éditions Gallimard, 1997. P181

avec le moins de développement possible. Et, comme il se renferme d'une façon très stricte dans les bornes de son récit, quoiqu'il ait assez de talent et d'intelligence.

Pour traiter également bien toute autre matière, il supplie le lecteur de ne pas mépriser son travail, et même de l'en complimenter moins pour ce qu'il a écrit que pour ce qu'il s'est interdit d'écrire » (T2, P 303).

Fragmentation, digressions , éclats ou refus de sens émanent d'une stratégie qui a pour objectif de « Faire voler en éclats la belle ordonnance de l'œuvre, et mettre à mort le paradigme « l'écriture fragmentaire est le prétexte à tout un débat esthétique- psychologique sur la capacité et l'impuissance, la réussite et l'échec » c'est par vues fragmentaires et souvent opposées que se dessine le paysage spirituel du poète, marqué par la variété des formes et la diversité de l'inspiration. Itinéraire spirituel et œuvre poétique se présentent donc comme une suite d'épisodes détachés, susceptible de donner lieu à un nombre quasiment illimité de combinaisons⁶⁵.

À la semblance du grand rouleau, Jacques le Fataliste et son maître s'offre à nous tissé comme une longue trame, une longue phrase s'ouvrant sur une question pour s'effacer avec le sommeil du héros. Cependant l'image de la trame, ou de la chaîne, convient mal à ce texte troué, déchiré, proliférant en tous sens, où tout est à la fois contigu et discontinu. L'auteur affiche ce désordre et en tire orgueil. Le texte de Diderot est un texte rhapsodique, disparate, où les écarts, les ruptures calquent les caprices de la conversation et les hasards de l'aventure. L'interruption généralisée disloque le déroulement linéaire d'une histoire, celle du voyage, que perturbe tantôt l'intrusion de l'auteur qui impose ses digressions, tantôt le surgissement d'un évènement qui engendre une nouvelle histoire (le char funèbre amène l'anecdote de Le Pelletier, p68-69). Parfois les ruptures se succèdent en rafale, avec une gratuité provocante (P63 : en vingt lignes, cinq niveaux de texte).

Elargissant l'interprétation de ce « désordre inachevé » J. Thélot⁶⁶ estime qu'il signifie, au-delà de la crise subjective, « l'histoire moderne, déplacement et ressassement dans le désertification des lieux, désertion du sens dans l'interminable banlieue du décentrement métaphorique ».

⁶⁵ /Alkemie-Revue-semestrielle-de-litterature-et-philosophie-Numero-2-Le-fragmentaire -

⁶⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. Op.,cit. P99.

Diderot est à l'image de Baudelaire⁶⁷ qui souligne que l'ouvrage est sans queue ni tête, c'est que tout « y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement », d'où les admirables commodités « nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture, car je ne suspends pas la volonté relative de celui-ci au fil *interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part* ».

Comme le souligne Susini⁶⁸ « *Du fait de sa dimension, le fragment n'a objectivement ni le temps ni la place pour raconter des histoires ou bien au risque de se déborder lui-même, il glisse vers l'anecdote* ». Selon Benjamin Walter⁶⁹ : « *L'art de narrer, est en voie de se perdre, refoulé par la montée de l'écriture analytique et explicative et cette perte, dont les effets sont de diverses natures est le tribut payé à la modernité* ».

Le fragment dans l'attente du roman est à concevoir comme le souligne Susini⁷⁰ « comme un avant-texte, soit que le roman ait été ébauché, puis abandonné mais sans être rejeté, soit *qu'il fasse figure de forme utopique de l'intégration idéale du fragment* ».

C'est le cas de Diderot, car vers la fin du récit, le narrateur laisse planer du suspens et semble annoncer une ouverture, une suite ; l'impression dominante laisse supposer que tout le récit n'est que avant-texte et que la suite reste à venir.

Les fragments n'ont en réalité pas d'autre ambition que de produire ce détour fécond par d'autres formes d'intelligibilité, l'écrivain s'y résout par la conscience aigüe qu'il a de la crise du genre.

L'écriture dans Jacques le Fataliste et son maître est une exaltation anti-romanesque, dont les fragments s'imposent sur les vestiges de ce roman resté aux bredouillages faute d'un principe organisateur, l'œuvre ne peut que dériver et s'enliser, se manquer elle-même et n'engendrer, selon la formule d'Anne Longuet Marx⁷¹, que « Fulgurance et chantier ». Dans son texte Diderot transpose la pensée erratique et souveraine.

Une profonde inadéquation entre logique du récit romanesque et les obsessions d'une pensée totalement imbue d'elle-même trouvera son expression théorisée dans le procès en règle que

⁶⁷ BBAUDELAIRE, Charles. Le Spleen de Paris. 1862. Repris en 1864 sous le titre Petits poèmes en prose 1862. Passage extrait de la préface à Arsène Houssaye.

⁶⁸ Op., cit. P77.

⁶⁹ WALTHER, Benjamin. Origine du drame baroque allemand. Paris : Éditions Flammarion. 1974. P195.

⁷⁰ Op., cit. P80.

⁷¹ In Proust, Musil, partage d'écritures, Paris : Éditions PUF. 1986. P165.

Diderot tentera au roman et de découvrir dans l'inachèvement une loi de l'écriture d'invention elle-même.

Le fragment est perçu au XVIII^e siècle comme l'expression d'un désarroi collectif intense, comme un signe d'épuisement culturel, comme la réponse à des mutations fatales, parce que synonymes de décadence. Il est en effet aisément concevable qu'une forme d'écriture caractérisée par une relative brièveté, l'incomplétude et la discontinuité, puisse être considérée, non plus seulement comme un déchet de la création individuelle, mais aussi comme un produit du déclin et manifestation flagrante de l'épée frappant brusquement une société et sa culture.

Selon R. Barthes⁷² la fragmentation serait le meilleur moyen d'exalter et de vivre « le bonheur *du hasard, mais d'un hasard très voulu, très pensé, épié en quelque sorte* »

De ce fait, « Cette capture, cette « drague » des phrases, des citations, des formules et des fragments, serait un véritable voyage du désir. Le texte fragmentaire devient alors un lieu de découverte et de révélation »⁷³.

Diderot auteur de fragments dans *Jacques le Fataliste et son maître*, joue avec et dans son texte, comme pour les pièces d'un puzzle, il combine et assemble des fragments et désassemble le sens, dessinant des schémas mouvants, des arabesques, esquissant des rhapsodies, montant et démontant, engendrant d'un regard et par pur arbitraire, le principe unificateur de son œuvre il y a « ressemantisation » *de la vie et du monde même si l'attente de l'inattendu se transforme à chaque niveau, en attente attendue de l'inattendu* » selon Greimas⁷⁴.

Susini⁷⁵ souligne que la disposition fragmentaire « Déviationnelle par excellence, par cette *itération systématique et accélérée de l'attente et du début, par le jeu aussi de la séparation et de la suspension* ». Dans *Don Quichotte et Jacques le Fataliste et son maître*, les auteurs Cervantès et Diderot installent un dispositif fragmentaire, dans la construction des deux moments cruciaux d'une narration à savoir le début et la fin, ce dispositif opère comme un illusionniste poétique, faisant vibrer le sens, marquant le suspens, car le commencement et la

⁷² BARTHES, Roland. Grain de la voix. Entretiens 1962-1980. Paris : Éditions du Seuil. Coll. Points Essais. 1999. P 128.

⁷³ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. Op.,cit. P100.

⁷⁴ GREIMAS, A. I., *De l'imperfection*, Périquex, Pierre Fanlac, 1987, P96.

⁷⁵ Op.,cit. P100.

fin seraient ces moments cruciaux, où la conscience peut imaginer l'irruption et l'effondrement.

Ces auteurs expriment le désir d'un télescopage du début et de la fin de l'énoncé. L'auteur de fragments recherche à travers cette volonté de télescopage du début et de la fin de l'énoncé comme est le cas dans Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître de Diderot c'est une sorte d'apparente coïncidence qui aura pour fonction de garantir la rencontre de l'écriture et de son objet.

Le choix fragmentaire est synonyme de rejet d'une certaine démarche. Ce rejet de système sert alors de faire-valoir à une série de contre positions cognitives qui constituent le cœur théorique de la pensée par bribes. La discontinuité attitude de crise, serait en même temps un geste « moderne » par définition.

Privé de la sécurité de la clôture, une chute achevée propre à l'œuvre dont il semble être une sorte de version déformée, le fragment suggère la nécessité d'un double assemblage, le recueil qui l'intègre dans un groupe de fragments, mais aussi l'accueil par un lecteur capable, non seulement d'assumer le sens, mais aussi de le prolonger.

Diderot et Cervantès par l'emploi de la technique de la fragmentation dans leurs textes semblent vouloir accrocher le lecteur à s'assurer de la complicité constante du lecteur, à provoquer et à « mériter » en quelque sorte la « série complexe de mouvements coopératifs », nécessaires, selon U. Eco⁷⁶, à l'actualisation du sens d'un texte, que ce dernier soit ouvert ou fermé.

De ce fait, La lecture dans un processus cognitif et interprétatif assure une fonction essentielle qui se veut en permanence problématique, et ouverte.

L'écrivain de fragments comme le souligne Susuni⁷⁷ pense que « la systématisation ne constitue nullement la voie royale de la compréhension. Il a le sentiment qu'elle aurait plutôt tendance à empêcher la juste appréhension de l'objet ». Il faut plutôt « émietter l'univers » selon une formule de Nietzsche reprise par Blanchot⁷⁸.

⁷⁶ ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, trad de l'italien. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Points ». 1965. P58.

⁷⁷ Op.,cit. P160.

⁷⁸ *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*, in L'Entretien infini. Paris : Éditions Gallimard. 1969 .P229.

Le texte fragmentaire apparaît donc comme un texte habité parce que Th. Adorno⁷⁹ appelait une « pulsion antisystématique », pourtant, ce *procès de l'attitude* systématique ne recouvre pas nécessairement *le rêve d'un tabula rasa*. Il faudrait plutôt parler d'un déplacement par déterritorialisation de la pensée.

Chez R. Barthes , « la visée ultime de la dislocation fragmentaire peut être interprétée comme *une sorte de retour symbolique à l'ordre du réel , ce qu'il tente de formuler par le biais du fragment, c'est un autre régime de sens. Une pensée du détour, si l'ambition qui sous-tend l'écriture en fragments consiste, à laisser l'âme « ouverte » afin de chercher une solution non violente à l'énigme fondamentale de la dysharmonie ».*

En effet , le travail disjonctif de l'écriture dans Jacques le Fataliste et son maître de Diderot a multiplié les ruptures syntagmatiques, mais développé, par compensation, les structures paradigmatiques. À travers ce récit pulvérisé se dessine tout un système de correspondances et de liaisons. Ce peut être une symétrie entre des scènes : les brigands interviennent quatre fois (p57- 78- 100- 330) et le maître fait deux chutes (P 56- 320) qui encadrent sa déchéance politique (p210- 211). Ou bien un même motif est réitéré : le leitmotiv insistant des coups donnés et des blessures reçues met à l'épreuve l'attitude fataliste. Ou encore un mot-clé devient signifiant par sa répétition : l'interjection « diable » rebondit de page en page, de la bouche de Jacques à celle du maître, et finit par faire surgir le Malin, celui qui coupe la parole à Jacques et réalise des miracles comme Dieu. Enfin un grand thème se répercute en échos multiples, s'amplifie et en vient à orchestrer tout un cycle d'histoires associées par cette consonance thématique : bienfaisance et malfaisance ; domination et servitude ; l'inconstance amoureuse (le chien amoureux, le premier serment, la gaine et le coutelet, Mme de La Pommeraye). Ces corrélations construisent peu à peu un univers des signes, défi à la perspicacité de Jacques et à la sagacité du lecteur.

Diderot et Cervantès dans leurs récits ont une vision égocentrique de leurs personnes. Ils se présentent à la fois comme un prince et comme un rebelle dans l'expression de leur génie personnel. On peut les considérer Diderot de par son dispositif narratif comme auteur de fragments. Jacques le Fataliste et son maître se réalise à l'encontre du texte réaliste, bouleverse toute cohérence romanesque et s'invente comme nouveau procédé narratif.

⁷⁹ Der Essay als Form, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt-am-Main, 1958, 9 ,AUFL, 1973. Bibliothek Suhrkamp, Bp47, p27.

Les fragments dans notre corpus d'étude, émergent d'un creux, combient des brèches, masquent un moment de silence, ils apparaissent alors comme suspendu dans le silence, brisent le sens, deviennent eux- même silence et engendrent le non-sens. On peut les considérer comme point de rencontre du discours et du silence, où se rejoignent le temps et l'éternel dans l'instant. Pour reprendre l'expression de Susini « Écrire en fragments pourrait donc être à la limite une manière de se « taire par écrit ». Le fragment est un bris de miroir où l'écrivain, amusé, intrigué, flatté ou atterré, saisit du vol une parcelle de son être psychique ou purement mental.

L'écriture fragmentaire dans notre corpus, autorise donc le retour somatique et de l'affectif dans la pensée, retour certes sporadique, de loin en loin, comme incident, souvent masqué.

Conclusion

Tout au long de notre étude nous avons essayé de voir comment se manifeste l'appel postmoderne dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot ainsi que les caractéristiques qui leurs sont propres .

Notre corpus d'étude fut longtemps considéré comme faisant partie de la littérature moderne cristallisée au XVIIe et XVIIIe siècles. Selon la critique , premiers romans modernes : *Don Quichotte* de Cervantès serait le commencement de la tradition du roman moderne et *Jacques le Fataliste et son maître* serait son modèle le plus parfait puisqu'il actualise une fois pour toutes ses potentialités autoréflexives.

Notre fascination et notre intérêt pour ce corpus est liée à l'impossibilité de le classer sous une catégorie générique précise, qui semble même échapper à la modernité . En effet, nous avons constaté la présence de certains procédés étrangers à la modernité qui a remis en question cette appartenance et nous a permis de proposer des hypothèses et des pistes de recherches afin de voir comment se traduit cette mutation. Notre corpus semble franchir et dépasser l'enclos de la littérature moderne.

Notre intérêt pour l'étude de la généricité des deux textes nous a amené a constaté que notre corpus d'analyse semble répondre à l'appel postmoderniste et ce en répandant des éléments qui ont pour conséquence de perturber le fonctionnement du tissu moderniste. En effet, *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot à l'image de l'écriture postmoderne remettent en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. La postmodernité se manifeste aussi dans les deux textes, par un métissage des genres, dans notre corpus le théâtre s'intègre à la forme narrative première dont le statut se trouve ainsi perturbé et contesté. Ainsi il y a une remise en question du concept d'impérialisme générique. Ce métissage des genres s'associe dans notre corpus à un mélange des formes de discours qui le distingue du modernisme, en effet la critique se mêle au discours fictif premier qu'il vient subvertir ainsi que l'intertextualité. Cet entrecroisement de forme, de genres et d'œuvres provoque une fragmentation du texte et lui confère une dimension à

proprement parler plurielle. Si Don Quichotte est bien l'ouvrage de Cervantès, il y a un émiettement délibéré de la fonction auteur qui en est une fragmentation. La fragmentation dans notre corpus a une double fonction ; d'une part, elle fait éclater le sens et accentue l'ambiguïté, d'autre part, elle est présente pour renvoyer à une totalité à réactiver. Elle est dans les deux textes procès de création et procès d'interprétation.

La parodie, autre élément postmoderne, est chez Cervantès et Diderot un exercice entre le jeu et la critique. En effet, plus encore que le jeu, c'est l'intention critique qui transforme l'imitation en parodie ; cette dernière se met alors au service d'une démarche critique. Cervantès présente son texte, dans la préface, comme une parodie des romans de chevaleries à la mode au moyen âge ; il y a aussi dans Don Quichotte un long passage sur l'imitation, de même Diderot nous expose sa vision du concept de plagiat, il nous informe d'ailleurs que son texte reprend le récit de Sterne, il nous fait pénétrer dans le sanctuaire énigmatique de la conscience où naissent les mots et les images .

Dans notre corpus, la parodie est donc pour les écrivains une façon de libérer leur art en se libérant des contraintes formelles et des modes. Lorsqu'ils s'en prennent aux modèles littéraires en vigueur à leurs époques , les romanciers mettent souvent en scène des personnages victimes de leurs propres lectures comme est le cas pour Don Quichotte. L'usage de la parodie n'est pas seulement à usage esthétique mais elle vise donc par sa critique à affranchir la création en cours, à dénoncer les formes artistiques qui se contentent de perpétuer une tradition. Elle témoigne d'une volonté de renouvellement, en effet, dans Jacques le Fataliste et son maître , Diderot se défend d'écrire un roman , et tout au long de son récit, il se justifie et s'explique : s'il ne veut pas être assimilé à un romancier, c'est parce qu'il refuse d'adhérer à tout ce qui constitue le genre romanesque.

Le texte de Diderot est dénudé de toute structure narrative, le déroulement linéaire, logique, chronologique fait place à une fiction qui juxtapose des fragments d'images se succédant selon un code insolite. Aucune intrigue au sens classique du terme, n'est décelable. Le spectateur -lecteur assiste plutôt à une action énigmatique où s'affrontent les êtres et dans laquelle il ne peut cependant pas y avoir de dénouement car il n'y a pas eu de véritable crise . Si l'intrigue , traditionnellement facteur d'unification, n'existe pas il n'y a pas de véritable fable qui serait l'épine dorsale du texte. L'absence d'intrigue

dans Jacques le Fataliste et son maître confère aux dialogues qui créent le décor un caractère dynamique particulier.

Diderot et Cervantès ne construisent pas leurs récits sur l'unité d'action , principe considéré automatiquement comme inhérent à la notion même de roman, les deux textes sont comparable à un grand jeu avec des personnages inventés, c'est la liberté illimitée d'invention formelle.

Les textes de Diderot et de Cervantès , tissus hétérogènes, sont aussi des métarécits dans lesquels nous sommes les lecteurs du lecteur autrement dit le public du public. Diderot par son dialogue avec le lecteur, nous donne à voir comment opère notre travail de lecture, comment fonctionne notre système interprétatif du texte.

Le lecteur est ainsi devant des romans qui exhibent toujours leurs propres fonctionnements par l'autoreprésentation, l'autoréflexivité, la mise en abyme et l'intertextualité.

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 le Fataliste et son maître nous enseigne à lire , à nous défier du roman comme pratique consacrée à l'illusion.

L'intervention directe des deux l'auteurs dans leurs fictions qu'ils sont en train d'élaborer , en mimant la vraisemblance du récit , conduit à souligner l'artificiel du récit. Récusant l'illusion vériste, Cervantès et Diderot s'emploient à démontrer comment le récit fictif peut construire sa vérité. Ils nous révèlent que l'écriture narrative est ce jeu mystificateur qui consiste à télescoper vérité et mensonge. Dans Jacques le Fataliste et son maître s'enchevêtrent les paradoxes d'une déraison féconde et l'ébauche d'une nouvelle logique du récit qui ouvre la voie à une transformation du roman.

« Tout est 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 simultanité et la mobilité infinie de l'univers.

Jacques le Fataliste et son maître de Diderot est une prestigieuse devinette, qui comporte une solution. Ce n'est pas une œuvre polyvalente issue de ses incertitudes et de ses doutes. Le lecteur trouve, ou ne trouve pas, selon sa divination (comme Jacques) ou son manque de sagacité (comme le maître). Diderot, à l'inverse de tant de romanciers digressifs, ne s'égaré jamais : il dérouté le plus possible son lecteur pour lui enseigner à se retrouver. Il fait semblant de ne pas écrire un roman mais en définitive il l'a écrit.

L'écriture dans Jacques le Fataliste et son maître est une exaltation anti-romanesque, dont les fragments s'imposent sur les vestiges de ce roman resté au bredouillage faute d'un principe organisateur, l'œuvre ne peut que dériver et s'enliser, se manquer elle-même. Diderot transpose la pensée erratique et souveraine, il y a un renversement de situation qui met en avant un monde renversé ; déjà le titre annonce un rapport très particulier qu'il entretient avec le récit. L'adjectif « fataliste » accolé au nom de Jacques annonce un des thèmes importants du livre qui constitue en partie une réflexion sur la liberté et le déterminisme. Jacques est déterministe, par ailleurs le titre situe les deux personnages dans un rapport social hiérarchique valet/maître, mais en même temps le seul héros qui ait un nom, c'est le valet. La structure même du titre situe le maître dans son rapport au valet (et non l'inverse qui est la situation du monde réel ou des romans ordinaires). Jacques figure à la première place dans le titre et l'énoncé de son prénom est amplifié par l'usage de l'adjectif tandis que le maître, privé de qualificatif, apparaît (à cause du possessif) comme rattaché au valet : il y a un renversement plaisant de situation ; la formule employée dans le titre constitue l'inversion d'un titre plus attendu. Le valet devient, contrairement à l'habitude, héros du roman.

Les différentes étapes du récit de Diderot pourraient constituer autant de chapitres d'un roman traditionnel, concernant le récit de Cervantès, chaque chapitre pourrait constituer un roman.

La mise en scène de l'autoréflexivité, dans notre corpus, est une mise en scène de l'énonciation qui transparait par le procédé théâtral et la théâtralité de la narration, constat qui nous a conduit dans notre travail à proposer d'examiner sous l'angle théâtral Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste et son maître. Le roman de Cervantès est d'abord un roman d'aventures drolatiques, il y a du comique et du

tragique. Nous sommes face à un récit impossible à classer, il mêle tous les genres. Toutefois ce récit est construit avec un langage spécifique qui fait intervenir les mots mais aussi les gestes à l'image du théâtre.

Les allusions au théâtre, les images qui s'y apportent sont omniprésentes dans les deux textes, l'abondance du métalangage du théâtre d'une part, d'autre part la prégnance du champ lexical du regard dans les portraits et descriptions.

Les textes se présentent dans leur ensemble comme une immense scène qui happe le regard, l'envoûte, tout se présente sous forme de spectacle, tout est prétexte à spectacle.

Les deux textes sont imprégnés d'un caractère qui se prête adéquatement à la représentation scénique, il y a une vraie théâtralité, il y a une mise en spectacle comique. Il y a dans Don Quichotte un élément purement théâtral le costume du chevalier errant, le déguisement.

Les deux textes adoptent d'emblée une forme dialoguée. L'abondance des dialogues et des indications scéniques débouchent sur une vaste péroration et font du récit une page théâtrale. Ces dialogues sont perçus comme un effort, une exigence de l'auteur, de donner à imaginer visuellement des dialogues de romans.

Jacques le Fataliste et son maître de Diderot et Don Quichotte de Cervantès portent les marques d'intérêt des auteurs pour le théâtre : par la forme, moins narrative que dialoguée ; par le jeu des didascalies, qui remplacent le plus souvent les incises ; par la multitude des saynètes et des tableaux vivants.

On assiste chez Cervantès et Diderot, à l'apparition d'un roman didascalique qui témoigne de la présence du roman sur la scène, ainsi que les germes d'une hybridation des formes qui est destinée à prendre de plus en plus d'importance dans le théâtre moderne, à partir du moment où le roman didascalique prend cette ampleur, cela nous oblige à lire sur deux partitions à la fois. On entre dans une sorte de mise en décalage de la structure dramatique où une sorte de narrateur, l'auteur, nous raconte sa vision de la pantomime, des tableaux que forment les personnages. On a là quelque chose qui tient de la description, qui tient du romanesque, de la narration, il est question d'un commerce entre la forme dramatique et le roman.

Aujourd'hui, non seulement la forme dramatique est seconde par rapport au roman mais depuis au moins les années 1880, elle essaie de se nourrir du romanesque, des formes inventées par le roman de ce chantier de formes qu'est le roman, comme l'établit Bakhtine.

Ces deux représentations théâtrales présentent dans notre corpus confirme la liberté du roman, soulignée par Corneille : « Nous sommes gênés au théâtre, écrit-il, par le temps et par les inconvénients de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, on ne trouble celle des autres. Le Roman n'a aucune de ces contraintes, il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut pour arriver ».

Les marques de la présence du narrateur sont fréquentes et variées. Elles s'adressent explicitement au lecteur afin de requérir son attention, voire son adhésion grâce notamment à l'emploi du pronom « nous ».

Le début des deux textes est marqué par la volonté de l'auteur de narguer son lecteur, et ce en brisant toutes les règles romanesques.

Nous sommes au début du roman, moment capital dans le processus de la lecture. Incipit de Jacques le Fataliste et son maître est un des plus célèbres de la littérature française. Cette ouverture de récit se présente, à peu de chose près, comme un dialogue de théâtre, encadré lui-même par un autre dialogue : celui de l'auteur avec son lecteur. Ce qui fait l'originalité du texte de Diderot ; on se trouve donc nous lecteurs perturbés par cette narration car on est confronté d'une part à un récit qui nous échappe, d'autre part à une progression romanesque atypique qui crée un engagement et un contrat de lecture spécifique, notre imagination est ainsi interpellée. Ce côté rebelle est exprimé à maintes reprises par le narrateur dans le texte de Diderot, et dans le texte de Cervantès. Il y a dans les deux textes cette conception de l'auteur comme le tout puissant le grand créateur, plus particulièrement dans le texte de Diderot à travers sa philosophie concernant le fatalisme même dans l'écriture, il est à l'image de ce que Flaubert déclare à propos du romancier : « Le romancier, dit Flaubert, doit être comme Dieu dans la création, présent partout et visible nulle part » ; à ce rival du Créateur, les choses impossibles sont possibles, c'est cette toute-puissance arbitraire que mettent en relief,

pour s'en moquer Jacques le fataliste et son maître de Diderot . Les personnages sont confrontés, souvent de façon récurrente aux questions de la destinée et de la nécessité. Ils se trouvent en effet pris dans la double problématique romanesque de la quête et de l'héroïsme. L'idée de fatalisme est ainsi développée par les personnages dans les deux textes, thème commun, qui accapare le texte de Diderot, avec une telle force que les amours de Jacques nous semblent qu'un prétexte pour développer cette problématique, les dialogues dans ce dernier sont à l'image de la conception du dialogue de M. Blanchot :« *Dans le roman, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page* ».

Ces deux textes sont représentatifs de ce qu'on appelle la littérature postmoderne, car il s'agit d'une écriture de la fragmentation, l'errance et la confusion , cette confusion fait partie de la stratégie postmoderne qui vise à subvertir les dimensions de la vérité et de l'autorité .

Les deux auteurs indiquent clairement au lecteur que leurs discours ne doivent pas être considéré comme un discours de vérité ; dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* Diderot, le lecteur est invité à participer à l'œuvre, l'œuvre en appelle à son imaginaire et à son potentiel créateur. Cette littérature favorise donc la lecture individuelle et permet la multitude des interprétations.

C'est donc une littérature de participation et, dans ce sens, elle se veut le miroir d'une société axée sur la liberté, et sur la possibilité de choisir.

BIBLIOGRAPHIE

Etudes sur Cervantès :

ALLAIGRE (Claude), **LY** (Nadine), **PELORSON** (Jean-Marc), Don Quichotte de Cervantès. Ed. Gallimard, 2005. Coll. Foliothèque.

BRUNEL (Pierre), Don Quichotte et le roman malgré lui. Klincksieck , 2006. Coll. Jalons critiques dirigée par Patrick Dandrey . 415P.

CANAVAGGIO (Jean), Don Quichotte du livre au mythe, quatre siècles *d'errance*. Ed Fayard, 2005. 346 P.

GURNOUN (Pierre), Cervantès par lui- même, Ecrivain de Toujours.
Ed du Seuil. France 1971.

PERROT-CORPET (Danielle), Don Quichotte figure du XX è siècle. Klincksieck, 2005. 171P.

Don Quichotte au XX e siècle, réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts. Etudes réunies par Danielle Perrot. Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaine. Ed Presses Universitaires Blaise Pascal. 2003. France.

Études sur Diderot :

BONNET (Jean-Claude), Diderot, textes et débats. Librairie Générale française. Livre de poche, 1984.

PROUST (Jacques), Lectures de Diderot. Éd Armand Colin, Paris, 1974.

TROUSSON (Raymond), Diderot. Éd. Gallimard . Paris 2007.

WILSON (Arthur), *Diderot sa vie et son œuvre*. Traduit de l'anglais par Gilles Chahine , Annette Lorenceau , Anne Villelaur , Ed Laffont/ Ramsay, 1985. 787p.

Ouvrages portant sur une forme particulière de romans :

DUBOIS (Jacques), Le roman policier ou la modernité. Ed Nathan, PARIS 1992. 222p.

TADIE (Jean-Yves), *Le roman d'aventures*. Ed PUF écriture, France 1982.

Etudes sur le théâtre :

ABIRACHED (Rachid), La crise du personnage dans le théâtre moderne. Éd. Gallimard . Paris 1994.

BARTHES (Roland), Le théâtre de Baudelaire. Éd. du Seuil. Paris 1964. Réed. Points 1971.

GOUHIER (Henri), *L'essence du théâtre* . Éd. Vrin 2002.

LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), Le théâtre . Éd. Flammarion , Paris 2007.

NAUGRETTE (Catherine), *L'esthétique théâtrale*. Ed Nathan/HER, 2000. P250.

TOUCHARD (Pierre- Amine), Dionysos, apologie pour le théâtre. Ed du Seuil 1949 et 1952.

- La scène et les images, les voies de la création théâtrale. Textes réunis et présentés par (Béatrice Picon-Vallin) . Coll. Arts du Spectacle. Ed CNRS, Paris 2001-2002. 387p.

PAVIS (Patrice). Théâtre : Le retour du texte. N°138 Revue Trimestrielle Juin 2005. Larousse, Paris.

- Le lieu théâtral dans la société moderne. Ed. Centre National de la Recherche Scientifique. Paris 1963.

Ouvrages théoriques (littérature, roman, narratologie):

ABASTADO (Claude), Situation de la parodie in cahier du XX^e siècle, n°6 1976. Éd. Klincksieck.

ACHOUR (Christiane), Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II. Éd. Tell 2002.

ADAM (Antoine), Le roman français au XVII^e siècle : romanciers du XVII^e siècle : Sorel-Scarron6 Furetière. Éd. Gallimard. Paris 1958.

ADAM (Jean-Michel), Les textes types et prototypes. Éd. Nathan/ HER. Paris 2001.

ADAM (Jean-Michel) , **PETITJEAN** (André), Le texte descriptif. Éd. Armand Colin . Paris, 2005.

BAL (Mieke), Narratologie , les instances du récit. Ed Klincksieck. 1977.

BAKHTINE (Mikhaïl), Problèmes de la poétique de Dostoïevski. Éd. l'Age d'Homme. Slave critique littéraire 1970.

BARTHES (Roland), Le plaisir du texte. Coll. Tel Quel. Ed du Seuil. Paris 1973.

- Le Grain de la noix . Entretiens 1962-1980 . Éd. du Seuil . Paris 1999.

BAYLON (Christian), **FABRE** (Paul), Initiation à la linguistique. Éd. Nathan. Paris 1990.

BENVENISTE (Émile), Problème de linguistique générale. Éd. du Seuil. 1975.

- BERTHELOT** (Francis), Parole et dialogue dans le roman. Ed Nathan. Paris, 2001.
- BLANCHOT** (Maurice), Le livre à venir. Éd. Gallimard ; Paris 1959.
- BORGES** (Jorge Luis), Fictions. Préface d'Ibarra . Traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et Ibarra . Ed Gallimard 1957.
- BOUSSET** (Hugo), Le roman est un oignon ,in Littérature et Savoirs. KLIMIS Sophie et VAN EYNDE Laurent (dir.). PUB 1999.
- BUTOR** (Michel) , Répertoire III . Coll. Critique. Ed de Minuit .1968.
- DISPAUX** (Gilbert), La logique et le quotidien : une analyse dialogique des *mécanismes de l'argumentation*. Éd. de Minuit. Paris 1984.
- DURRER** (Sylvie), Le dialogue dans le roman .Nathan Université.
- ECO** (Umberto) : *L'œuvre ouverte*. Éd. du Seuil. Paris 1965.
- De la littérature. Traduit de l'italien par (Myriem Bouzaher). Éd. Grasset & Fasquelle 2003 pour la traduction française.
 - Six promenades dans les bois du Roman et d'ailleurs*. Traduit de l'italien par (Myriem Bouzaher). Ed Grasset & Fasquelle , 1996.
 - Lector in fabula, le rôle du lecteur. Traduit de l'italien par (Myriem Bouzaher). Ed Grasset& Fasquelle , 1979.
- FOUCAULT** (Michel), Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines. Ed Gallimard. 1966.
- FUMAROLI (Marc)**, *L'Art de la conversation*. Éd. Garnier. Paris 1998.
- GENETTE** (Gérard), Figures II. Éd. du Seuil, Paris1999.
- Palimpsestes . Éd. du Seuil, Paris1992.
- GREIMAS** , *De l'imperfection* , Périquieux , Pierre Fanlac , 1987.
- GUILLEM** (Claude), Literature as System . Princeton 1971. Harvard Universty Press 1982.
- HAMON** (Philippe), Pour le statut sémiologique du personnage. Éd. Littérature n°6 . Mai 1972.
- HANS** (Robert), **GENETTE** (Gérard), **SCHAEFFER** (Jean Marie) et al, Théorie des genres. Éd du Seuil. Paris, 1986.
- JOUVE** (Vincent), La lecture. Ed Hachette livre , Paris 1993 .
- L'effet personnage dans le roman*. Éd. PUF. Paris 1998.
- KAYSER** (Wolfgang) et al, Poétique du récit. Éd. du Seuil,1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI** (Catherine), *L'énonciation* : de la subjectivité dans le langage. Éd. Armand Colin. Paris 2002.
- KRISTEVA** (Julia), Soleil noir, dépression et mélancolie. Éd. Gallimard 1997.
- KUNDERA** (Milan), *L'art du roman*. Éd. Gallimard. Paris 1986.
- LETOUBLON** (Françoise), Les lieux communs du roman . Éd. E.J BRILL ; 1992.
- MAINGUENEAU** (Dominique), *L'Énonciation en linguistique française*. Éd. Hachette Livre. Paris 1999.

MOUREY (Jean-Pierre), Logique de la fragmentation : recherches sur la création contemporaine. Éd. PUS-T. C.I.E.R.E.C/Travaux LXXXIX . Saint-Étienne 1996.

NIETZSCHE et l'écriture fragmentaire, in l'Entretien infini. Éd. Gallimard Paris 1969.

OUHIBI-GHASSOUL (Bahia), Littérature, textes critiques. Éd. Dar El Gharb 2003.

PAVEL (Thomas) , Univers de la fiction. Coll. Poétique. Ed Seuil. Paris 1988.

POSLANIEC (Christian), De la lecture à la littérature. Ed du Sorbier. Paris, 1992.

PROPP (Vladimir), Morphologie du conte. Éd. du Seuil , Paris 1970.

QUIGNARD, *Une gène technique à l'égard des fragments*. Éd. Fata Morgana 1986.

REBOUL (Yves) et al , La nouvelle québécoise contemporaine. Éd. Litt2ratures P.U du Mirail 2005.

REY (Pierre-Louis), Le roman. Coll. Contours littéraires. Ed Hachette, Paris, 1992..

- La logique de la fragmentation, Recherches sur la création contemporaine. Sous la responsabilité de Jean Pierre Mourey .C.I.E.R.E.C./ Travaux LXXXIX.

ROBERT (Marthe), Roman des origines et origines du roman. Éd. Gallimard, 1972.

SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*. Ed du Seuil, octobre 2001.

SCHAEFFER (Jean- Marie), Pourquoi la fiction ?. Paris, Seuil, 1999.

- *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Grenoble, CERHIUS, 1996.

SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'écriture fragmentaire*, définitions et enjeux. Ed PUF Paris 1997.

TODOROV (Tzvetan), Les genres du discours . Coll. Poétique. Ed du Seuil, Paris, 1978.

- Mikhail Balhtine, le principe de dialogisme. Ed du Seuil. Paris 1981.
- Littérature et savoir(s) .Sous la direction de Sophie KLIMIS et Laurent VAN EYNDE. Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2002.
- La littérarité, Les Presses de l'Université de Laval 1991. Sous la direction de Louis MILOT et Fernand ROY.

WALTER (Benjamin), Origine du drame baroque allemand. Éd. Flammarion. Paris 1974.

Ouvrages sur modernité et postmodernisme :

COMPAGNON (Antoine), Les cinq paradoxes de la modernité. Ed du Seuil 1990.

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

JAUSS (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception. Traduit de l'allemand par Claude Maillard . Préface de Jean Starobinski. Ed Tel Gallimard.

DICTIONNAIRES

DIDIER (Julia), Dictionnaire de philosophie. Éd. Larousse ? Paris 1964.

FURETIERE (Antoine), Le dictionnaire Universel d'Antoine Furetière. The Hague. Paris : S.N.L. Le Robert 1978.

PAVIS (Patrice), Dictionnaire du théâtre. Ed Sociale, Paris, 1980.

Encyclopédie l'AGORA (2005), Miguel de Cervantès.

Dictionnaire International des Termes Littéraires :

1- (postmodernisme) **MODE ARTICLE**. Université de Limoges.

2-théâtre Gérard –Denis Farcy . Université de Limoges.

WEBOGRAPHIE :

Sites Internet :

_Google :

Dialogisme et polyphonie : méthode et problème (Laurent Jenny _ Dpt de Français moderne. Université de Genève).

Vers une cartographie du roman contemporain (cahier du CERACC n°1- Mai 2002) Sous la direction de Marc Dambre (Directeur de Centre de Recherche. Université Paris III Sorbonne Nouvelle).

Alkemie-Revue-semestrielle-de-littérature-et-philosophie-Numero-2-Le-fragmentaire

BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale des récits*/
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588/

LEDEWELL (Jane) , first hand

<http://www.gov.pe.ca/firsthand/index.php3number=44600&lang=f>

PERROT (Danielle), L'histoire, mère de la vérité : sur quelque lecture de l'hétérodoxie donquichottesque de Berges à Goytisolo :

http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=61

Éléments de théorie des genres (François Rastier C.N.R.S , texte diffusé sur la liste fermée Sémantique des textes, 2001).

<http://www.revue-analyses.org/index.php?file=1&id=192>.

Copies des 21 éléments de cours de Pierre Brunel (17 avril 2005)

<http://www.e-cursus.paris4.sorbonne.fr/texte/CEC/Pbrunel/OUTRES/htm>

Maria Cichocka (Synergies Pologne, n°1, 2005)

<http://ressourecs-cla.univ-fcomte.fr/gerflint>.

Elisabeth Kennel http://elisabeth.kennel.perso.neuf.fr/un_texte_protéiforme.htm.

Théâtre et théâtralité au XVIIIe siècle : Marivaux et ses contemporains :

<http://www.chass.utoronto.ca/trott/courses/fre1808/defin03.htm>

-Fabula :

La notion de genre : 4 poétique des genres : Aristote. Cours de A. Compagnon.

<http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php>.

L'autoréflexivité dans le romanesque de l'Astrée au manuscrit trouvé à Saragosse du 9 et 10 Février 2007 publiée in Fabula par Vincent Ferré :

<http://www.fabula.org/actualités/article14322.php>

MAJOR (Robert) , le roman québécois sous le regard de Pautre. Article publié in Voix et Images, vol, 16, n3. 1991 : <http://id.erudit.org.iderudit200927ar>.

Le dialogisme et le genre (information publiée le lundi 12 janvier 2004 par Eloïse Lièvre).

Atelier de théorie littéraire (Marc Escola) : extrait de Jacques Dubois « Pour une critique fiction » dans la critique et intervention . Ed Cécile Defard/ Villa Gillet 2004. P111- 135.

ANNEXES

CERVANTES

Œuvre de CERVANTES	Oeuvres de SES CONTEMPORAINS
<p>1585- <i>La Galatea (Galatée)</i></p>	<p>TASSE : <i>Apologia</i></p>
<p>1605-1615- <i>Don Quichotte de la Manche</i></p>	<p>1604 LOPE DE VEGA <i>El peregrino en su patria (roman)</i> 1604 SHAKESPEARE : <i>Tout est bien qui fini bien</i> SHAKESPEARE : <i>Le Roi Lear , Macbeth</i> Le TASSE : <i>Il Montoliveto (inachevé)</i> BEN JONSON : <i>Volpone ou le renard</i></p> <p>1612 GONGORA <i>Polyphème et Galatée</i> LOPE DE VEGA <i>Pastores de Belén</i></p>
<p>1613- <i>Nouvelles exemplaires</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La petite gitane</i> - <i>Rinconete et Cortadillo</i> - <i>L'espagnole anglaise</i> - <i>Dialogue des chiens</i> 	<p>SHAKESPEARE : <i>Henri III, Les deux nobles cousins</i> GONGORA : <i>Les solitudes</i></p>
<p>1614- <i>Voyage au Parnasse</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Numance (théâtre)</i> - <i>La maison des jaloux (théâtre)</i> - <i>La vie d'Alger (théâtre)</i> - <i>Le bague d'Alger (théâtre)</i> - <i>Le truand béatifié (théâtre)</i> - <i>Pedro de urde Malas (théâtre)</i> - <i>Le juge des divorces (intermèdes)</i> - <i>Le bateau des merveilles (intermèdes)</i> - <i>Le vieillard jaloux(intermèdes)</i> 	<p>BEN JONSON: <i>La foire de la Saint-Barthélemy</i></p>
<p>1616- <i>Les travaux de Persilès et Sigismonde</i></p>	<p>D'AUBIGNE : <i>Les tragiques</i></p>

DIDEROT

Le tableau ci-dessous met en évidence la révélation progressive de l'œuvre de Diderot et les décalages parfois importants entre la date de rédaction et la publication effective.

- La colonne *périodique* indique la publication d'un texte dans un périodique, pour autant qu'elle précède la première édition en monographie ; par défaut, il s'agit de la *Correspondance littéraire*.

La publication des œuvres de Diderot ¹					
Œuvre	Rédaction	Périodique	Forme	Objet	Œuvres contemporains
<i>Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ***</i>	1773	1776, 23 juillet (<i>Corr.</i> de Metra)	Dialogue	Philosophie	
<i>Voyage en Hollande</i>	1773-1774	1780-1782	Essai	Voyage	
<i>Les bijoux indiscrets</i>	1748	(néant)	Roman	Fiction	<i>L'esprit des lois</i> MONTESQUIEU <i>Le monde comme il va</i> Voltaire
<i>La religieuse</i>	1760-...	1780-1782	Roman	Fiction	<i>Les rustres</i> Goldoni
<i>Le Neveu de Rameau</i>	1761-1782	(néant)	Dialogue	Fiction	<i>La maison neuve</i> Goldoni <i>1767 Eugénie</i> Beaumarchais
<i>Lui et moi</i>	1762				
<i>Jacques le fataliste et son maître</i>	1771-1778	1778, nov.- 1780, juin	Roman	Fiction	

¹ Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/%C5%92uvres_de_Denis_Diderot

<i>Pensées philosophiques</i>	1746	(néant)	Aphorismes	Philosophie	<i>Le préjugé vaincu</i> Marivaux
<i>De la suffisance de la religion naturelle</i>	1746	(néant)		Philosophie	<i>Trois prières pour Stella</i> Swift
<i>Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient</i>	1749	(néant)	Essai	Philosophie	<i>Enfant trouvé</i> Fielding. <i>Romance politique</i> Sterne <i>La famille de l'antiquaire, Le cavalier et la dame ou les Sigisbées</i> Goldoni
<i>Regrets sur ma vieille robe de chambre</i>	1768	1769, 15 février	Essai		<i>L'homme aux quarante écus, La princesse de Babylone</i> Voltaire
<i>Entretien d'un père avec ses enfants</i>		1771	Conte	Morale	
<i>Supplément au voyage de Bougainville</i>	1772	1773-1774	Dialogue	Philosophie	
<i>Ceci n'est pas un conte</i>	1772, été	1773, avril	Conte	Fiction	<i>Les ménagères</i> Goldoni
<i>Madame de La Carlière</i>	1772, été	1773	Conte	Fiction	
<i>La satire première</i>	1773-...				
<i>Les deux amis de Bourbonne</i>	1770, août	1770, 15 déc.	Conte	Fiction	<i>Les deux amis</i> Beaumarchais
<i>Est-il bon ? Est-il méchant ?</i>	1775-1780		Théâtre	Fiction	<i>Le barbier de Séville</i> Beaumarchais
<i>Le Prospectus de l'Encyclopédie</i>		(néant)	Essai		

<i>Paradoxe sur le comédien</i>	1773-1777		Essai	Critique	
<i>Sur les femmes</i>		1772	Compte-rendu	Critique	
<i>La réfutation d'Helvétius</i>	1774-1778	1783-1786			
<i>Mystification ou L'histoire des portraits</i>	1768	(néant)	Conte	Fiction	<i>Précis du siècle de Louis XV</i> Voltaire. <i>Journal à Stella</i> Swift
<i>Pensées sur l'interprétation de la nature</i>	1753-1754	(néant)		Philosophie	
<i>Le Père de famille</i>	1758	(néant)	Théâtre	Fiction	<i>Le pauvre diable</i> Voltaire
<i>Les Salons</i>	1759-1781	1759-1781	Compte-rendu	Critique	<i>Candide, Mémoires pour servir à la vie de M. Voltaire</i> Voltaire. <i>Vie et opinions de Tristram Shandy</i> Sterne
<i>Les Essais sur la peinture</i>	1765	1766	Essai		<i>L'éventail</i> Goldoni
<i>Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie</i>		1772, févr. -...	Essai		
<i>Traité du beau</i>	1751	(néant)	Essai		<i>Amélia</i> Fielding <i>Les caquets féminins</i> Goldoni
<i>Éloge de Richardson</i>	1762	1762, janv. (In: <i>Journal étranger</i>)	Essai	Critique	<i>Journal</i> Boswell
<i>La Promenade du sceptique</i>	1747			Philosophie	<i>Zadig</i> Voltaire. <i>L'art d'aimer</i>

					<i>d'Ovide, adapté aux temps présents</i> Fielding
<i>L'Oiseau blanc : conte bleu</i>	1748	1777, oct.	Conte	Fiction	<i>La bonne épouse, L'honnête fille, la veuve rusée</i> Goldoni
<i>Apologie de l'abbé de Prades</i>	1752				<i>Diatribes du docteur Akakia, Micromégas</i> Voltaire <i>Les femmes jalouses, La soubrette généreuse</i> Goldoni
<i>Réfutation d'Hemsterhuis</i>					
<i>Lettre sur l'examen de l'Essai sur les préjugés</i>					
<i>Lettre apologétique de l'abbé Raynal à Monsieur Grimm</i>	1781				
<i>Additions à la Lettre sur les aveugles</i>					
<i>Mémoires sur différents sujets de mathématiques</i>			Essai	Sciences	
<i>Mémoire sur la cohésion</i>			Essai	Sciences	
<i>Sur les probabilités</i>			Essai	Sciences	
<i>Sur l'inoculation</i>			Essai	Sciences	
<i>Le rêve de D'Alembert</i>	1769	1782	Dialogue	philosophie	<i>Histoire du parlement de Paris</i> Voltaire

<i>L'histoire et le secret de la peinture en cire</i>	1755		Essai		<i>La pucelle, L'auteur arrivant dans sa terre</i> Voltaire
<i>Le Fils naturel</i>	1757	(néant)	Théâtre		<i>Les acteurs de bonne foi, Félicie</i> Marivaux <i>Article « Goût » dans l'Encyclopédie</i> Montesquieu
<i>Discours sur la poésie dramatique</i>			Essai	Critique	
<i>Lettre sur les sourds et muets</i>			Essai	Philosophie	
<i>Addition aux Pensées philosophiques</i>	1762, 11 nov.		Aphorismes	Philosophie	<i>Théodore le grondeur, Les chamailleries de Chioggia</i> Goldoni
<i>Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières</i>	1763			Philosophie	
<i>Principes philosophiques sur la matière et le mouvement</i>	1770		Philosophie		
<i>Voyage à Bourbonne</i>			Prose	récit	
<i>Sur Térence</i>		1765, 15 juillet - <i>Gazette littéraire de l'Europe</i>	Essai	Critique	
<i>Lettre sur le commerce des livres</i>	1763		Essai		

TABLE DES MATIERES

PROBLEMATIQUE	06
PRESENTATION DU CORPUS	12

PREMIERE PARTIE

Le désarroi du lecteur : le vertige de la diversité

CHAPITRE I

I- VERS UNE THEORIE DES GENRES	18
<i>a- Hybridation générique</i>	26
<i>b- Les modes de la subversion générique</i>	27
II- TEXTES AU CARREFOUR DES GENRES	28
<i>a- La dimension picaresque</i>	31
<i>b- Du picaresque au comique, entre le romanesque et le burlesque</i>	32
<i>c- Genèse du roman courtois</i>	34
<i>d- Parodie et littérature courtoise</i>	42
III- AUTEUR ET LECTEUR COMME STRATEGIES TEXTUELLES	48

CHAPITRE II

I- LE JEU SUR LES CODES NARRATIFS	63
<i>a- Don Quichotte et la littérature baroque</i>	64
<i>b- Le conte</i>	66
<i>c- La nouvelle</i>	72

CHAPITRE III

I- LA DECEPTIVITE DE L'INTRIGUE	77
II- LE RECIT DE VOYAGE : L'ERRANCE DE L'ECRITURE	79
III- DIGRESSIONS ET RUPTURE DE LA TRAME ROMANESQUE	82
IV-LE PARADOXE ET LES POSSIBLES NARRATIFS	87
V- L'INCERTITUDE DU CADRE SPATIO-TEMPOREL	96

DEUXIEME PARTIE

La théâtralité et le discours de la mise en scène

CHAPITRE I

THEATRALITE OU STRCUTURE THEATRALE	105
I- La théâtralité au sein de l'énoncé	106
I-a Théâtre et théâtralité	106
I-b Schématisation de la théâtralité	114
II- L'esthétique théâtrale	122
II-a L'esthétique normative	122
II-b L'esthétique descriptive ou structurale	124
II-c L'esthétique de la production et de la réception	126
III- La mise en scène	128

CHAPITRE II

DU DIALOGUE AU MONOLOGUE	132
I- La mise en scène de l'énonciation : Du dialogisme au dialogue	132
II-Le discours de la mise en scène	142
<i>II- a L'énonciation proverbiale</i>	143
<i>II-b Discours et axes relationnels</i>	146
III-Une réflexivité généralisée	158
Autoréflexivité	163

TROISIEME PARTIE

Vers une lecture de l'esthétique postmoderne

CHAPITRE I

DU MODERNISME AU POSTMODERNISME	169
I- Le modernisme	170
II- Vers une poétique postmoderne	177

CHAPITRE II

IRONISATION ET SUBVERSION COMIQUE	188
I- Ironie et travestissement de sens	188
II- Les procédés comiques	191

CHAPITRE III

LE REFUS DU SENS ET DE L'UN	206
I- Ruptures et Emiettements	206
II- Fragmentation et crise de Sens	219
CONCLUSION	229
BIBLIOGRAPHIE	236
TABLE DES MATIERES	247
ANNEXES	

Résumé

La présente thèse a pour objectif de comparer deux textes littéraires appartenant à deux époques historiques différentes, à savoir Don Quichotte de Cervantès et Jacques le Fataliste de Diderot. La thèse cherche à investir dans l'autoréflexivité et les différents traits relatifs à la postmodernité dans les deux textes.

Mots clés

Postmodernité; Autoréflexivité; Cervantès;
Théâtralité; Littérature de l'errance.