



La Reformulation Romanesque Ou L'art de La Parodie Dans Jacques Le Fataliste Et Son Maître de Diderot*

Mohamed MTIRI **

Résumé— Parce qu'il est une œuvre qui « exclut l'unitextualité », *Jacques le fataliste et son maître* est un roman parodique, un roman qui, au cours de sa genèse, mentionne, explicitement ou implicitement, d'autres romans. Bien évidemment, le long de son fonctionnement, la parodie est une sorte de reformulation qui dévalorise, pour des raisons bien déterminées, un texte dont elle imite la structure ou la forme. Pour un lecteur avisé, le lien de ce roman de Diderot avec d'autres textes, tels que le roman picaresque, le roman sentimental, le roman pastoral, le roman exotique, *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, etc., est facile à repérer, mais demande à être étudié davantage, comme étant un aspect précis de la reformulation, pour en préciser le fonctionnement et les enjeux. L'objectif de cet article consiste, en fait, à étudier le processus de la reformulation ironique dans ce roman de Diderot et d'en préciser les objectifs.

Mots-clés— Reformulation – ironie – parodie – roman – Diderot.



Novelistic Reformulation and the Aesthetics of Parody in *Jacques the Fatalist and His Master* by Diderot*

Mohamed MTIRI **

Extended abstract— In *Jacques the Fatalist and His Master*, the writing project is based on a fundamental idea, namely that of reformulation. This Diderotian writing technique consists of mockingly imitating older literary texts. It is, in fact, a way of parodying several types of novels and stories that were warmly received by readers despite their mediocrity. It is also a way of acting on an initial form that is considered inappropriate and in need of change. Parody is therefore a reformulation that devalues the original form being imitated, hence its close link with irony. This connotation is included in its etymological meaning: “parody” is a noun derived from “parôdia”. Composed of the prefix “para” and the root “odia,” this word means “to sing out of tune,” in the sense of imitating from an ironic, mocking perspective. Moreover, several authors, such as Gérard Genette and Linda Hutcheon, have characterized this scriptural technique by its pragmatic value of mockery. In this sense, parodic reformulation can be read as an aesthetic stance. It is also worth noting that “reformulation” is also composed of the prefix ‘re’ and the root “formulation.” Reformulation is, therefore, a way of rewriting an initial text to extract an original form. It is an attempt to move beyond the status quo.

The genesis of this novel, which took more than fourteen years to complete, attests to the quality of the work that Diderot wanted to bring to his text. In *Jacques the Fatalist*, the reader encounters several rhapsodies that belong to the pastoral novel, the exotic novel, the sentimental novel, the heroic novel, etc. But the most striking element is that these types of stories are summoned by the novelist to be mocked as well as to serve him in his quest for a new form of the novelistic text. The solemn presence of the narrator, who calls out to his reader at will to address mocking reproaches, reveals the author's aesthetic project. One need only read the *Éloge pour Richardson* to realize what Diderot reproaches novelists for. His position is similarly evident in his esteem for the authors of *Don Quixote* and *Tristram Shandy*. We can conclude that *Jacques the Fatalist and His Master* is a work that, in the words of Linda Hutcheon, “excludes unitextuality.” It is a text that implicitly references other texts and seeks out others.

In this novel, Diderot starts with an initial version of the text, which he parodies, in order to arrive at his desired novelistic form. The inevitable result is that this text contains the seeds of the “new novel.” It mainly features a new theory of reception. Through this novel, Diderot gave the reader a key role as an active recipient, capable of continuing Jacques' stories, analyzing their significance, etc. In fact, for all the critics who have studied the aesthetic significance of this novel, it is undeniable that *Jacques the Fatalist and His Master* heralded the birth of a new aesthetic of novelistic writing in the second half of the 18th century. Thus, we do not hesitate to consider this Diderotian text a “new novel,” an “anti-novel,” a “non-novel,” etc. The seeds of novelty in the novelistic genre are present in it and blossomed in the 20th century.

Keywords—Reformulation – irony – parody – novel – Diderot.

SELECTED REFERENCES

- [1] DIDEROT, Denis. *Contes et romans*. Édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, La Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.
- [2] DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*, folio classique, Édition d'Yvon Belaval, Gallimard, 1973.
- [3] BERGEZ, Daniel., GERAUD, Violaine., ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2020.
- [4] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.
- [5] Paul Robert, *Le Nouveau petit Robert*, 2008.
- [6] ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. « *Le Neveu de Rameau : un roman non romanesque ?* » In : *Littérature* 2013/3 (n°171), p. 81-87.



بازفرمول‌بندی رمان‌گونه یا هنر پارودی در ژاک قضاقدری و اربابش اثر دیدرو*

محمد متیری**

چکیده— از آنجا که ژاک قضاقدری و اربابش اثری است که «یگانگی متنی» را کنار می‌گذارد، این رمان را باید رمانی پارودیک دانست؛ رمانی که در روند شکل‌گیری خود، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، به رمان‌های دیگری اشاره می‌کند. روشن است که در جریان روایت، پارودی گونه‌ای بازفرمول‌بندی است که به دلایلی مشخص، متنی را که ساختار یا شکل آن را تقلید می‌کند، تنزل می‌دهد. برای خواننده‌ای آگاه، پیوند این رمان دیدرو با متون دیگر همچون رمان پیکارسک، رمان عاشقانه، رمان شبانی، رمان اگزوتیک، دن کیشوت، ترسترام‌شندی و غیره به راحتی قابل شناسایی است، اما این پیوند نیازمند بررسی بیشتر است؛ به‌ویژه به‌عنوان بُعدی خاص از بازفرمول‌بندی، برای روشن‌ساختن شیوه عملکرد و اهداف آن. هدف این مقاله در حقیقت بررسی فرایند بازفرمول‌بندی طنزآمیز در این رمان دیدرو و تبیین مقاصد آن است.

کلمات کلیدی— بازفرمول‌بندی - طنز - پارودی - رمان - دیدرو.

I. INTRODUCTION

Depuis sa parution, le roman de *Jacques le fataliste et son maître* a fait révéler, auprès du lecteur, des traits distinctifs par rapport aux autres textes du même genre publiés à l'époque. Le point qui en fait l'originalité dans le domaine de la création romanesque, c'est que sa structure est double. Elle s'articule autour de deux mouvements qui progressent simultanément, tout le long de la genèse du texte : d'un côté, le récit du voyage d'un valet qui s'appelle Jacques et d'un maître qui demeure anonyme depuis le début de l'histoire jusqu'à sa fin ; d'un autre côté, l'intervention directe du personnage du narrateur qui s'arroge le droit d'interrompre l'histoire des amours de Jacques et de parler de tout, surtout de l'art d'écrire un roman affranchi des conventions littéraires, imposées par les littérateurs contemporains à Diderot : « *Jacques* est, d'après Yvon Belaval, un récit où l'esthétique du récit intervient constamment dans la conduite du récit » (Belaval, 1973, 10). Il s'agit, en effet, d'un cas propre au texte diderotien où le roman ne se contente pas de raconter des histoires linéaires, mais passe pour un méta-roman. Cette nouvelle fonction confiée au texte romanesque est assurée par l'écriture parodique à laquelle recourt Diderot pour remettre en question les stéréotypes littéraires consacrés par les « faiseurs » de romans au XVIII^e siècle. Étant une forme particulière du pastiche, la parodie est, en effet, une reformulation à valeur pragmatique de raillerie. Tel qu'il est dénoté par le préfixe *-re*, ce dernier phénomène consiste en une tentative de quérir une nouvelle forme ou une nouvelle formule. Nous en déduisons, pour l'instant, que la parodie est une reformulation railleuse d'un style ou d'une forme. *Jacques le fataliste et son maître* tente, dans ce sens, le changement et la réforme : il cherche un nouvel ailleurs où le roman s'affranchit de l'écriture stéréotypée de l'époque. Ainsi, la parodie s'avère-t-elle une stratégie pour élever le roman au même rang que celui de la poésie et du théâtre. D'ailleurs, pour les grands législateurs littéraires, le roman est considéré comme étant un genre mineur qui présente au lecteur des histoires invraisemblables et dangereuses. Pour Diderot, il est, donc, obligatoire de mener des travaux de reformulation aux textes qui nuisent à la réputation littéraire du roman. Il veut que son *Jacques* soit un texte révolté, un texte qui refuse de se soumettre aux règles plates de l'écriture et de la réception. Pour ce faire, il a misé sur un style parodique qui vise le changement.

Alors, en quoi la parodie est une reformulation à valeur pragmatique de raillerie ? Quelles relations pouvons-nous dégager entre parodie, reformulation, réforme et ironie ? En quoi, dans cette perspective, *Jacques le fataliste* peut-il se lire comme étant une parodie ? Quels types de textes parodie-t-il ? Quelles sont les caractéristiques distinctives de ce texte parodique ?

II. REFORMULATION ET PARODIE

Du point de vue lexicographique, le substantif « reformulation », dérivé du verbe « reformuler », signifie la quête d'une nouvelle forme plus claire. Ceci laisse comprendre que l'acte de la reformulation (tel qu'il est dénoté par le préfixe *re-*) suppose une action apportée à une forme initiale, et ce, dans le but de la changer, voire d'en extraire une autre, jugée beaucoup plus parfaite. La reformulation est, donc, une action qui vise l'embellissement ou l'enjolivement. Ce même

objectif s'aperçoit dans le sens du substantif « réforme ». Ayant un premier sens qui renvoie au domaine de la religion chrétienne (il s'agit d'un mouvement religieux paru en France au XVI^e siècle : il instaura le protestantisme et se fixa l'objectif de ramener la religion chrétienne à sa forme primitive), « réforme » renvoie, entre autres, à l'idée du changement profond qui s'opère au sein d'une institution. Le réformiste vise toujours l'amélioration, l'obtention des meilleurs résultats.

En effet, d'après les acceptions qu'acquièrent ces deux concepts, nous estimons qu'ils entretiennent des relations étroites avec celui de la « parodie ». Il suffit de relire la définition proposée par Gérard Genette à ce dernier concept pour voir à quel point ils sont aptes à se lire dans la même optique. D'après cet auteur,

« ôdè, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie » (Genette, 1982 : 17).

Étymologiquement, la « parodie » s'applique au domaine des chants. À l'image de la « reformulation » qui suppose l'existence de deux formes, l'une étant initiale alors que la seconde en est la dérivée, la signification de la « parodie », prises en considération ses deux composantes « para » et « ôdè », fait penser qu'il existe un chant « original » et un autre chant qui en dérive. Genette souligne que le second chant est reformulé de façon très particulière : il est « faux », et est chanté « dans une autre voix » ; sa mélodie est déformée, transposée. Pour prendre sa forme finale, il a dû recevoir un changement, une reformulation. Malgré l'apparente ressemblance, nous relevons, donc, une nette différence entre les deux versions. De sa part, Linda Hutcheon propose une définition de ce concept inspirée de son sens étymologique, mais elle insiste plus clairement sur la visée ironique de ce phénomène qui s'applique aussi aux formes textuelles. D'après elle,

« Le radical odos du terme grec parodia signifie « chant » ; d'où une intention visant la forme esthétique plutôt que la société serait implicite dans le terme. Le préfixe para a deux significations presque contradictoires. C'est peut-être pour cela que l'une d'entre elles a été négligée par la critique. À partir du sens le plus commun – celui de para comme « face à » ou « contre » - la parodie se définit comme « contre-chant », comme opposition ou contraste entre deux textes. C'est la signification évoquée afin de mettre l'accent sur l'intention parodique traditionnelle au niveau pragmatique, à savoir sur le désir de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant » (Hutcheon, 1981, 143).

Ainsi, d'après cette auteure, l'objectif de la parodie s'avère-t-il d'ordre pragmatique : il consiste, en effet, en ce « désir de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant. » En d'autres termes, dans le domaine de la création littéraire, l'auteur qui recourt à la parodie a, sans doute, un dessein préalable d'imiter ou de pasticher un texte dans le but de souligner ironiquement ses lacunes ou ses défaillances auprès du lecteur. Le parodiste mène, alors, une attaque ironique qui cible la forme esthétique du texte. Pour insister sur cette valeur pragmatique de raillerie, Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux notent que « la parodie (du grec *para*, « contre » et *ôdè*, « chant ») est une imitation railleuse du style d'un écrivain » (Bergez, 2020, 189). Bien

évidemment, le style renvoie à tout ce qui relève de l'esthétique, *en grosso modo*, de l'art d'écrire des textes fictionnels. Pour souligner la spécificité de la parodie par rapport au pastiche, bien que tous les deux relèvent de l'imitation, ces derniers auteurs remarquent que « l'intention railleuse, satirique, ironique ou humoristique distingue la parodie du pastiche, imitation qui peut être révérencieuse et qui est en principe dépourvue d'intention moqueuse » (Ibid., 190). La parodie et le pastiche sont, alors, deux formes qui relèvent d'un même style, à savoir celui de l'imitation, mais ce qui les distingue, c'est l'intention de l'auteur. C'est que le parodiste vise essentiellement à dévaloriser le style de l'œuvre qu'il imite.

Pour mettre en exergue ce rapport particulier entre l'ironie comme figure de trope et la parodie comme forme structurale, Hutcheon tente de mettre en clair le fonctionnement de ces deux phénomènes. Elle précise :

« Sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés. Si nous mettons cette structure en parallèle avec celle de la parodie, nous nous voyons obligés de constater que l'ironie opère au niveau microscopique (sémantique) de la même manière que la parodie opère au niveau macroscopique (textuel). La parodie représente elle aussi une marque de différence au moyen d'une superposition de contextes. Le trope aussi bien que le genre rallient la différence à la synthèse, l'altérité à l'incorporation. Cette similitude structurale explique l'usage privilégié (au point de passer pour naturel) de l'ironie comme trope rhétorique dans le discours parodique. Là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale » (Ibid., 144).

D'après cette auteure, ironie et parodie ont le même fonctionnement structural bien qu'elles ne s'appliquent pas, toutes les deux, au même niveau du texte : si la première s'applique au contenu sémantique ; la seconde touche plutôt à la structure formelle. Cela dit, nous relevons une grande ressemblance entre ces deux phénomènes puisqu'ils refusent respectivement « l'univocalité sémantique » et « l'unitextualité structurale ». En fait, dans le cas de l'expression ironique, nous relevons un signifiant et deux signifiés. Souvent, le fonctionnement de l'ironie se résume dans la figure rhétorique de l'antiphrase. Il s'agit, généralement, de signifier l'opposé de ce qui est dit. Quant à la parodie, nous trouvons que son fonctionnement structural laisse voir une superposition de deux textes. Le premier texte, texte parodié, est celui qui est pastiché. La première lecture peut nous induire à l'erreur si nous croyons que l'imitation est faite dans une intention élogieuse. Car le parodiste cherche à revêtir son œuvre d'une intention railleuse : en imitant le style du premier texte, il vise à rendre clair ses défaillances, ses failles. Dans un autre article, Hutcheon nous précise davantage ce lien étroit entre ironie et parodie:

« *L'ironie et la parodie, [...], opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle* » (Hutcheon, 1981, 472-473).

Dotée de structure « bitextuelle », l'œuvre parodique est le résultat de deux textes qui se superposent. Pour bien saisir le fonctionnement du phénomène de la parodie, nous estimons qu'il importe de distinguer le texte parodié qui occupe un « niveau de surface primaire en premier plan » et le texte parodiant qui se place à « un niveau secondaire et implicite au second plan ». Au premier niveau, l'auteur est un simple pasticheur qui se plaît à imiter le style d'un autre auteur. Au second niveau, cet auteur passe pour un parodiste qui n'imité que pour ironiser la forme, voire le fond du premier texte. Ainsi, ce qui assure la reformulation dans le phénomène de la parodie, c'est la tonalité ironique adoptée par le parodiste. Nous en déduisons qu'un texte parodique est, forcément, ironique. L'auteur y opte pour une stratégie évaluative dévalorisante d'un style ou d'une forme. Nous estimons même que ce qui confère à ce texte son identité parodique, c'est le processus de la reformulation railleuse auquel il se soumet tout le long de sa genèse.

Alors, si *Jacques le fataliste et son maître* se reconnaît pour l'ensemble des critiques comme étant un roman parodique, il devient légitime, pour nous, de dévoiler comment s'opère cette reformulation railleuse au niveau de la genèse du texte.

III. PARODIER DANS JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE

Dire que *Jacques le fataliste et son maître* est un roman parodique suppose que l'on montre en quoi sa structure repose sur une « double exposition textuelle. » De ce fait, la tâche du lecteur¹ s'avère de plus en plus complexe, car il est exigé, auprès de lui, d'opter pour un exercice de démontage qui lui permette de circonscrire, à la fois, les contours du texte parodié et ceux du texte parodiant, et de préciser pourquoi Diderot, romancier parodiste, a tenté d'apporter une reformulation à une certaine forme romanesque. Dans cette perspective, Robert Mauzi note :

« *En même temps qu'une certaine métaphysique et une certaine morale, fondées sur la croyance dogmatique à des essences (la liberté, la nature, le bien, le mal), Diderot disqualifie, dans Jacques le fataliste, toutes les formes du romanesque traditionnel : le roman picaresque, le roman sentimental, le roman de mémoires, le roman par lettres, etc.* » (Mauzi, 1964, 90).

Relevant de la littérature d'idées, ce roman qui raconte une histoire fictionnelle est aussi un espace où l'auteur disserte sur des questions relatives à la philosophie et à la morale. Mais il est, en outre, au même degré, un texte qui s'attaque, dans une tonalité ironique, au roman tel qu'il est conçu par la plupart des romanciers de l'époque contemporaine de l'auteur. D'après Mauzi, c'est contre « toutes les formes du romanesque traditionnel » que s'élabore *Jacques le fataliste*. Henri Lafon partage ce dernier avis et étend même la liste des types de romans ciblés par Diderot :

« On comprend mieux contre quoi s'écrit *Jacques le fataliste* : contre le conte moral, lorsqu'il raconte Gousse ou défend Mme de la Pommeraye devant ses accusateurs, contre le roman pastoral, lorsqu'il accompagne Jacques dans le monde du village, contre l'exotisme, lorsque Pondichéry n'est qu'un lieu d'argent facile, contre le roman sentimental d'intrigue mondain, lorsque la passion aveugle le libertin des Arcis au point de lui faire épouser une prostituée, contre le roman « sensible » et vertueux lorsque Jacques force Justine malgré son refus, contre enfin les aventures sanglantes et frénétiques des sous- et post-prévostiens, lorsque le duel aristocratique devient une mécanique obsessionnelle. On pourrait allonger une liste qui donne à Jacques son air d'anthologie rhapsodique » (Lafon, 1190).

L'« anthologie rhapsodique » de *Jacques le fataliste* est ouvertement mentionnée dans le roman lorsque le personnage du narrateur nous rapporte avec moquerie le propos suivant du Lecteur : « - Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rhapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordres » (Diderot, 835). La signification des mots « rhapsode » et « rhapsodie » nous renvoie, d'ailleurs, à l'idée du « chant », et par la suite à celle de la parodie. D'après *Le Petit Robert*, un « rhapsode » est un « chanteur de la Grèce antique qui allait de ville en ville récitant des extraits de poème épiques, particulièrement des poèmes homériques » (Robert, 2247) ; quant à la « rhapsodie », elle signifie, dans son sens antique, une « suite de morceaux épiques récités par les rhapsodes. » *Jacques le fataliste* est, donc, considéré une « rhapsodie » dans le sens où il est un rassemblement de plusieurs chants, un amalgame de plusieurs histoires qui se succèdent l'une après l'autre dans le désordre. En fait, tel qu'il est noté par Henri Lafon, il est un texte qui parodie simultanément plusieurs types de romans. Observons, de tout près, comment il reformule ironiquement le roman chevaleresque, le roman sentimental et le roman sensible.

Le roman chevaleresque a paru avec Chrétien de Troyes. Son roman *Perceval ou le conte de Graal* est un exemple typique de ces histoires qui vantent l'héroïsme des chevaliers. Le personnage principal, un noble chevalier, est valeureux, héroïque et se fixe, dans ses quêtes, des objectifs sublimes. Dans *Jacques le fataliste*, les éléments de ce type de roman sont présents, mais le déroulement des événements nous révèle des personnages dont les traits et les comportements ne correspondent au portrait des héros du roman chevaleresque. De prime abord, le serviteur et son maître voyagent à chevaux ; chaque cheval renvoie à la classe sociale à laquelle appartient son propriétaire. Les scènes de violence auxquels sont confrontés les deux personnages principaux de l'histoire sont vécues à sang froid, sans la moindre preuve de prouesse de la part du « héros ». Par exemple, la scène évoquée au début du roman, scène qui se déroule dans « la plus misérable des auberges » (Diderot, 674), nous met sur scène un Jacques qui défie douze brigands. En effet, le long de cette « bataille », Jacques n'a recouru réellement ni à son épée, ni à son courage, ni à sa force physique. En entrant dans leur chambre, il les menace de son pistolet et réussit à les terroriser puis il les emprisonne en tournant la serrure avec la clé qu'il porte avec lui. Quand son maître, tremblant de peur, lui demande le secret de cette audace, ce « héros » explique les choses en recourant à sa doctrine fataliste : c'est que ce qui s'est passé ne pourrait pas être survenu

autrement. Car, d'après lui, on ne peut rien changer à ce qui est écrit dans le grand rouleau. Lors de leur départ, sa façon de marcher sereinement à pas lents suscite davantage l'inquiétude de son maître :

« *Le Maître : Et si tu veux gagner du temps, pourquoi aller au petit pas comme tu fais ?*

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
» (*Ibid.*, 678).

Rappelons de même la scène de récupération de la montre du maître : Jacques a réussi cette mission sans s'engager dans une bagarre avec celui qui s'en est emparé injustement : « ainsi, se manifeste, d'après Aderhold Carl, dans *Jacques le fataliste* une entreprise parodique menée contre la littérature héroïque » (Carl, 1993, 110). Les scènes renvoyant à un héroïsme épique sont, alors, bafouillées parce qu'elles sont, d'après Diderot, invraisemblables. Pour exprimer son refus de ce type de roman, il le pastiche tout en apportant des changements nécessaires au personnage du chevalier.

Le roman sentimental, qui fleurit au XVIII^e siècle et qui fête tout ce qui relève des concepts émotionnels, représente aussi une cible de *Jacques le fataliste*. En fait, lorsque le narrateur nous fait part de la blessure de Jacques au genou et des soins qu'il a reçus pour guérir, nous avons au début l'impression, tout comme le personnage du Lecteur, que ce qui va être raconté est une histoire de la passion vécue par le personnage principal. Nous nous attendons, en fait, à une histoire linéaire qui présente un jeune chevalier qui brûle de passion pour une belle dame. Mais le narrateur nous déçoit avec ses choix bizarres :

« *Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous ce délai* » (*Diderot*, 670).

À travers de ce qui vient d'être cité, nous relevons un avertissement fait à tout Lecteur « impatient », épris par les histoires des passions amoureuses. En fait, ce narrateur qui se vante souvent de s'accaparer, tout seul, des bouts de fil de l'histoire d'amour de Jacques a toujours pris au sérieux son discours de menace : *Jacques le fataliste* ne raconte que très rarement les moments passionnels de son héros, car il se consacre à d'autres parenthèses où se discutent des questions qui relèvent de la morale et de l'esthétique. À ce niveau, nous pouvons dire qu'il parodie le roman sentimental dans la mesure où son intrigue ne progresse pas à la lumière des attentes de ce dernier Lecteur. Même vers la fin de ce qui est censé être la chute de l'histoire, le narrateur s'obstine à taquiner son Lecteur qui persiste à s'accrocher à ses attentes :

« *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, ou bien 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 [...]* » (Ibid., 881-882).

Jacques parodie aussi le roman sentimental lorsque son auteur nous fait part, avec un ton ironique voilé, de l'histoire du libertin des Arcis. Cette fois-ci, toute l'histoire est racontée, mais la passion amoureuse vécue par le héros n'est pas valorisée, car elle nous peint un amoureux d'une prostituée aveuglée par sa passion. La tonalité ironique qui caractérise la parodie se note bien dans la dernière réplique proférée par le marquis des Arcis à sa femme :

« - *Levez-vous, lui dit doucement le marquis, je vous ai pardonné, au moment même de l'injure j'ai respecté ma femme en vous, il n'est pas sorti de ma bouche une parole qui l'ait humiliée, ou du moins je m'en repens, et je proteste qu'elle n'en entendra plus aucune qui l'humilie, si elle se souvient qu'on ne peut rendre un époux malheureux sans le devenir. Soyez honnête, soyez heureuse et faites que je le sois. Levez-vous, je vous en prie, ma femme, levez-vous et embrassez-moi ; madame la marquise, levez-vous, vous n'êtes pas à votre place ; madame des Arcis, levez-vous* » (Ibid., 775-776).

Cette scène de déclaration d'amour faite par le marquis à une prostituée ôte au roman sentimental les mérites qu'il a acquis tout le long du XVIII^e siècle. Le jugement dévalorisant de Diderot quant à ce genre romanesque se manifeste dans le commentaire du valet à propos des trois ans que les amoureux ont passés loin de la capitale : « Et je gagerais que ces trois ans s'écoulèrent comme un jour, et que le marquis des Arcis fut un des meilleurs maris et eut une des meilleures femmes qu'il y eût au monde » (Ibid., 776). C'est, en fait, ainsi que s'achève une histoire invraisemblable, qui célèbre la passion amoureuse et en fait la colonne vertébrale de son intrigue. En recourant à ce commentaire pour clore l'histoire du comte des Arcis, Jacques n'a fait que pasticher ironiquement cet aboutissement typique de ce genre romanesque.

Bien plus, *Jacques le fataliste* est apte à se lire comme étant un texte qui s'attaque ironiquement au roman sensible et vertueux. En effet, depuis son jeune âge, Jacques a des penchants « diaboliques ». Il est, d'ailleurs, célèbre pour être le « plus débauché des garçons du village ». Son viol de Justine, l'amante de son ami Bigre, en témoigne. Dans son village, il profite aussi de la naïveté des dames Suzanne et Marguerite. En jouant l'« enfant innocent » qui ne saisit pas encore ce que c'est qu'une femme, il propose, avec candeur simulée, la définition suivante: « Une femme [...] c'est un homme qui a un cotillon, une cornette et de gros tétons » (Ibid., 829). Pour une femme mariée, cette définition suscite un rire mêlé à la pitié et éveille sa conscience pédagogique pour faire montrer en pratique à ce pauvre garçon ignorant ce que cela veut dire que d'être « homme »

et ce que cela veut dire que d'être « femme ». Ce petit Jacques est, en vérité, un libertin qui se moque des valeurs de la vertu et qui excelle à jouer des tours pour faire succomber ses victimes, à l'instar de Justine, Suzanne et Marguerite. Même après avoir grandi, Jacques, soldat blessé au genou ou serviteur, n'a pas changé. Son goût pour les histoires de débauche demeure irrésistible. Dans la plus grande objectivité et sans ressentir la moindre indignation, il nous rapporte la scène des oreilles et nous décrit, méticuleusement, comment le « non...non » de la femme a abouti, en fin de compte, à un « oui...oui ». Pour lui, même la scène de la tombée de la fille qui s'est laissé voir le cul représente une occasion pour dissenter à propos du thème du fatalisme. Il lui explique, à sang froid :

« Consolez-vous, ma bonne, il n'y a ni de votre faute, ni de la faute de monsieur le docteur, ni de la mienne, ni de celle de mon maître ; c'est qu'il était écrit là-haut qu'aujourd'hui, sur ce chemin, à l'heure qu'il est monsieur le docteur serait un bavard, que mon maître et moi nous serions deux bourrus, que vous auriez une contusion à la tête et qu'on vous verrait le cul » (Ibid., 671).

Nous en déduisons que la convocation de la question de la sexualité de façon humoriste est non seulement un thème tabou par rapport à la religion chrétienne, mais surtout une stratégie adoptée par l'auteur pour faire une évaluation dévalorisante du roman qui exalte les valeurs de la vertu.

Certainement, *Jacques le fataliste* parodie d'autres types de textes littéraires, tels que le roman pastoral, le conte exotique, le conte moral, etc. Ainsi, Diderot a-t-il choisi, en recourant à la reformulation parodique, d'apporter des changements profonds à l'écriture romanesque stéréotypée pour créer un « nouveau » texte.

IV. JACQUES LE FATALISTE : UN NOUVEAU ROMAN

En optant pour la reformulation ironique, Diderot compte faire « une remise en question du roman antérieur, dans la mesure où simultanément, il le parodie et il opère, par rapport à lui, un transfert mythique » (Varga, 1982, 3). Sachant bien que le roman est sous-estimé par rapport aux deux autres genres, à savoir la poésie et le théâtre, cet auteur recourt à la parodie pour instaurer un laboratoire où se prépare une évaluation raisonnée de l'écriture romanesque. Il convient de rappeler qu'au XVIII^e siècle, le roman était beaucoup lu et imprimé, mais, en contrepartie, décrié par les critiques. Diderot est, donc, conscient que le genre romanesque peut acquérir son titre de noblesse au cas où ses entrepreneurs lui apportent le travail de perfection dont il a besoin. Richardson est, en fait, l'un de ces romanciers qui ont bien réussi cette tâche. D'ailleurs, Diderot lui a consacré une œuvre, intitulée *Éloge de Richardson*, où il énumère les mérites de sa conception de l'écriture romanesque. Dans *Jacques le fataliste*, le narrateur se permet de parler de ce romancier en remarquant :

« Par un roman on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans » (Diderot, 897).

Il existe, donc, un possible narratif qui permet de hausser le roman au rang des autres genres nobles. Il suffit tout simplement de savoir faire comme ce romancier britannique. C'est pour cette raison que, dans *Jacques le fataliste*, l'auteur s'emporte contre les petits romanciers, ceux que nous pouvons nommer les « faiseurs de romans » ; ceux qui, à cause de la platitude de leur imaginaire, n'ont pas réussi à inscrire ce genre mineur dans la république des Belles-Lettres. Dans son *Art poétique*, paru en 1674, Boileau sous-estime ouvertement le genre romanesque. S'il en parle, il « ne l'évoque que très rapidement pour mieux souligner son caractère superficiel et pour l'exclure du champ de l'art littéraire » (Tatin-Gourier, 2005, 101). Nous comprenons, donc, pourquoi, dans *Jacques*, le narrateur dit et répète à son Lecteur, pendant plusieurs moments de l'histoire, que ce qu'il raconte n'est pas un roman : c'est, inéluctablement, dans le sens où il est différent des autres textes auxquels il est habitué. Cette originalité de *Jacques le fataliste* par rapport aux autres textes qui relèvent du même genre que lui, nous la notons depuis ses toutes premières lignes. En effet, le début de ce roman est confié à un narrateur qui choisit de s'adresser au personnage du Lecteur comme suit :

« 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 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 » (Diderot, 669).

Ce début n'est pas conforme à la scène d'exposition classique qui précise le nom des personnages, le lieu de leur départ et de leur arrivée, le motif de leur voyage, etc. Ce début est, en fait, conçu contre les « conventions » de l'écriture romanesque de l'époque. Nous notons ainsi que Diderot commence son projet de réforme du genre romanesque depuis l'incipit de son histoire. Dans cette perspective, Lineda Bambrik précise :

« Le début du roman ne correspond nullement au type de début romanesque, le narrateur refuse de donner des informations nécessaires et ne songe pas à lui assurer son ancrage dans le réel : pas de nom, pas de lieu, pas de destination, pas de point de départ et pas d'itinéraire. Le texte est dénudé de toute structure narrative » (Bambrik, 284).

Ce narrateur qui choisit de décevoir les attentes du Lecteur au début de l'histoire n'hésite pas à le faire à sa fin quand il propose un dénouement bizarre des événements, un dénouement qui représente un nouveau rebondissement dans les événements :

« 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 aise [...] » (Diderot, 881-882).

Le narrateur est, alors, en quête d'un Lecteur qui soit capable de continuer tout seul l'histoire inachevée. Il veut un « nouveau » Lecteur qui soit pourvu des compétences nécessaires pour lire,

dans le sens déchiffrer et d'apprécier, un roman différent par rapport aux autres auxquels il est habitué. Pour atteindre cet objectif, *Jacques le fataliste est son maître* se charge d'une double mission : d'un côté, il tente de raconter des histoires ; d'un autre côté, son narrateur ouvre des parenthèses, au moment qu'il veut, pour discuter de l'art d'écrire des romans. Il est, à la fois, un roman qui propose une histoire à narrer et un méta-roman qui traite de l'écriture romanesque. Pour mener à bien cette tâche, Diderot mise sur la parodie comme acte de reformulation et de réforme qui se caractérise principalement par la valeur pragmatique de raillerie. Tout le long de ce processus, le lecteur de *Jacques* se découvre dans un nouveau statut : il n'est plus un récepteur passif qui se contente d'écouter ou de lire des histoires d'amour invraisemblables narrées dans la linéarité ; il est plutôt un co-créateur qui dote le roman de sens, donc capable de l'actualiser. À propos de ce nouveau statut du lecteur dans ce roman de Diderot, Mihaela Chapelan note :

« *Le type du lecteur qui se rapproche le plus du lecteur modèle prévu par Jacques le fataliste nous paraît toutefois être le lecteur postmoderne, qui remet en question certains de ces présupposés. Il s'agit, bien évidemment, d'un lecteur postmoderne avisé, critique et ouvert à la fois, doué d'esprit ludique, fin connaisseur des problèmes esthétiques de la littérature, en somme possédant précisément les traits du lecteur prévu par le texte diderotien* » (Chapelan, 487).

Dans tout le roman, les « présupposés » à remettre en question par le lecteur sont d'ordre philosophique, éthique et esthétique. Mais dans le cadre de cette étude, nous nous sommes contentés d'aborder les présupposés esthétiques. Diderot sait que le lecteur ne peut réussir une bonne compréhension de son roman que lorsqu'il a une connaissance suffisante des « problèmes esthétiques de la littérature », en général, et du genre romanesque en particulier. En effet, *Jacques le fataliste* est un nouveau texte, un nouveau roman dont le sens reste hors de la portée de tout lecteur classique. En 2009, Mihaela Chapelan note que « depuis une quarantaine d'années, presque toutes les études critiques sur *Jacques le fataliste et son maître* mettent en avant sa modernité sans faille, démontrant d'une manière éloquente qu'il contient *in nuce* tout le roman moderne » (Ibid.). Sa « modernité », il l'a acquise grâce à son écriture parodique qui est, à la fois, destruction et construction. De même, Sylviane Albertan-Cappola postule que « du rapport de Diderot au romanesque on ne retient souvent que sa remise en cause des artifices romanesques dans *Jacques le fataliste*, qu'on assimile volontiers à un anti-roman » (Albertan-Cappola, 2013, 81) Lineda Bambrik a, de sa part, le mérite d'avoir fait la lecture suivante :

« *Anti-roman, non-roman, Jacques le fataliste et 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* » (Bambrik, 287).

Oui, le lecteur lit « un véritable roman » dont l'auteur s'est inspiré, tout le long de son élaboration, de grands romanciers à l'instar de Richardson, Cervantès et Sterne. La même opinion autour de l'identité de ce texte est partagée par Robert Mauzi qui ajoute :

« Diderot s'est donné beaucoup de mal pour prouver que *Jacques le fataliste* n'est pas un roman. Il mène tout un jeu complexe et ostensible pour éluder les tentations romanesques, et chaque fois qu'il en évite une, il le souligne triomphalement » (Mauzi, 1964, 98).

« Anti-roman », « non-roman » ou « roman moderne² », sont les nominations que Lineda Bambrik, Sylviane Albertan-Cappola, Michaela Chapelan ou Aron Kibédi Varga donnent à *Jacques le fataliste* ! Ces dernières caractérisations montrent que ce texte diderotien est tout à fait différent par rapport aux autres romans qu'il parodie. Ce statut distingué, il n'aurait pas pu l'atteindre si son auteur n'avait pas soumis son entreprise scripturale à l'exercice de la reformulation railleuse. En fait, en recourant à la parodie, Diderot a réussi à purifier le genre romanesque, ou, du moins, à en présenter un exemple original, capable d'occuper une place à côté des genres « nobles », à savoir le théâtre et la poésie. D'ailleurs, la rédaction de ce roman qui s'est étendue sur plus de dix ans laisse penser et la quantité et la qualité du travail que l'écrivain a consacrées à son œuvre. Pour bien saisir l'effort fourni par Diderot, il faudrait comprendre le verbe « travailler » dans l'un de ses sens les plus distingués, à savoir celui de la souffrance vécue par une femme enceinte lors son accouchement.

V. CONCLUSION

Jacques le fataliste et son maître est un texte qui a réussi à apporter de sérieuses reformulations au roman classique. Étant une réflexion ironique sur la réalité du roman, la façon dont il est créé et la façon dont il est reçu auprès du lecteur du XVIII^e siècle, la parodie diderotienne se propose comme étant un laboratoire d'évaluation pour ce genre mineur qui se bat pour se voir admis dans la république des Belles-Lettres. Ce que Diderot reproche, en fait, au roman classique stéréotypé, c'est son invraisemblance ; c'est pour cette raison que le personnage du narrateur dans *Jacques le fataliste* nie, à maintes reprises, que ce qu'il raconte soit un roman. Pour mettre en clair les tares de ces textes invraisemblables et la platitude de leur monde, Diderot pastiche ironiquement le roman héroïque, le roman pastoral, le roman chevaleresque, le roman sentimental, le roman sensible, etc. ; c'est ce qui donne à *Jacques* l'air d'une « insipide rhapsodie ». Le lecteur se trouve ainsi face à un texte original qui refuse de raconter une histoire dans la linéarité et dont le personnage du narrateur ouvre, au moment qu'il veut, des parenthèses pour discuter de plusieurs questions, y compris celle de l'art d'écrire des romans et de la façon dont il faut les recevoir. De ce fait, le roman passe pour un méta-roman, un espace propice où le texte fait son auto-évaluation.

Après ce dur examen de reformulation parodique auquel a été soumis ce roman, nous avons assisté à la naissance d'un nouveau texte auquel les critiques donnent des noms de types « anti-roman », « non-roman », « roman moderne », « nouveau roman », etc. Ceci prouve que l'entreprise scripturale romanesque de Diderot a été menée à bien. Certainement, *Jacques le fataliste et son maître* redéfinit le statut du roman auprès des lecteurs qui savent que ce genre littéraire est trop lu, beaucoup imprimé, mais trop dénigré par les législateurs. Il faudrait même ajouter que ce roman redéfinit le statut de ce lecteur qui n'est plus un récepteur passif qui se contente de lire des histoires invraisemblables racontées dans la linéarité. Il est devenu un être qui critique et qui évalue.

Cela dit, la question de la reformulation parodique dans *Jacques le fataliste et son maître* peut susciter d'autres interrogations qui touchent, par exemple, au phénomène de l'intertextualité. C'est que l'étude de cette question qui relève de la poétique peut nous montrer en quoi ce roman de Diderot se présente comme un carrefour de rencontres de différents textes.

NOTES

- [1] Linda Hutcheon précise : « La tâche du lecteur dans la construction du sens d'un texte parodique est quelque peu plus complexe que dans le cas d'une communication ordinaire, et dans sa complexité même est tout à fait assimilable à la tâche de l'interprète du texte ironique – le mode principal de cette forme moderne de parodie que nous examinons. Dans la stratégie de l'ironie, comme dans celle de la parodie, le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur. L'acte est incomplet, dans les deux cas, tant que cette intention n'a pas été reconstituée par le lecteur. En d'autres termes, outre la reconnaissance des codes littéraires usuels, le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire est une parodie, et il doit également en évaluer le degré et en identifier le type. Il doit aussi, bien entendu, connaître le texte qui est parodié, savoir s'il doit lire le deuxième comme différent de n'importe quelle autre œuvre littéraire, c'est-à-dire de n'importe quelle autre œuvre parodique. » Ibid., p. 472.
- [2] « Roman moderne » est employé par Aron Kibédi Varga dans son article « Le roman est un anti-roman » In : *Littérature*, n°48, 1932, p. 3.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] DIDEROT, Denis. *Contes et romans*. Édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, La Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.
- [2] DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*, folio classique, Édition d'Yvon Belaval, Gallimard, 1973.
- [3] BERGEZ, Daniel., GERAUD, Violaine., ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2020.
- [4] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.
- [5] Paul Robert, *Le Nouveau petit Robert*, 2008.
- [6] ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. « *Le Neveu de Rameau* : un roman non romanesque ? » In : *Littérature* 2013/3 (n°171), p. 81-87.
- [7] BAMBRIK, Lineda. « Le paradoxe et les possibles narratifs dans *Jacques le fataliste et son maître* ». In : *Synergies Algérie*, n°28, pp. 283-293.
- [8] CARL, Aderhold. « Le voyage au monde vrai : la vision du monde dans *Jacques le fataliste* ». In : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 40 N°1, Janvier- mars 1993. Comportements et sensibilités dans la France du XVIIIe siècle, pp. 102- 119.
- [9] CHAPELAN, Mihaela. « *Jacques le fataliste et son maître* une relecture postmoderne ». In : *Dix-huitième siècle* 2009/1 (n° 41), pp. 487-500.
- [10] HUTCHEON, Linda. « Ironie, satire, parodie Une approche pragmatique de l'ironie ». In : *Poétique* n°46, (1981), Édition du Seuil, pp. 140-155.
- [11] HUTCHEON, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». In : *Poétique* n°36, Édition du Seuil, pp. 467-477.
- [12] MAUZI, Robert. « La parodie romanesque dans *Jacques le fataliste* ». In : *Diderot Studies*, Vol. n°6 (1964), pp. 89-132.
- [13] VARGA, Aron Kibédi. « Le roman est un anti-roman ». In : *Littérature*, n°48, 1982. Texte contre-texte, pp. 3-20.
- [14] BELAVAL, Yvon. *Jacques le fataliste et son maître*, Folio classique, Gallimard, 1973.
- [15] LAFON, Henri. *Jacques le fataliste et son maître*, in *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, La Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.