

« Les configurations dialogiques dans *Jacques le fataliste* de Diderot »

Mouna Zaghdene

Pour citer cet article :

Zaghdene, Mouna. 2015. « Les configurations dialogiques dans *Jacques le fataliste* de Diderot », *Postures*, Dossier « Discours et poétiques de l'amour », n°22, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/zaghdene-22>>

Les configurations dialogiques dans *Jacques le fataliste* de Diderot

Mouna Zaghdene

Autant les écrivains du XVII^e siècle avaient été des moralistes, préoccupés de l'amélioration des individus, ceux du XVIII^e sont des philosophes ayant en vue le progrès de la société. Ils traduisent la rationalité cartésienne qui enseignait que c'est par la raison qu'on pouvait distinguer la vérité de l'erreur. Hommes d'esprit, les philosophes des Lumières ont insisté sur l'utilité pratique qui leur paraissait plus immédiate et dans leur style, ils ont préféré à l'ample période oratoire la phrase courte et le dialogue philosophique. Diderot en a fait un usage intensif dans son œuvre posthume *Jacques le fataliste* où il mêle les diverses techniques de la nouvelle, du conte, de l'essai et du texte théâtral. La forme dialoguée du roman épouse le cheminement d'une pensée paradoxale qui se plaît à multiplier les contrastes de manière à rendre compte de la pluralité des conceptions du monde et des choses. Cette forme assez particulière explique l'intérêt que l'on peut avoir pour ce texte tout en faisant naître certaines questions. Dans cet ordre d'idées, nous nous proposons d'étudier ce texte comme une œuvre dialogique afin de déterminer, dans un premier temps, les aspects du dialogisme dans la forme, la structure et la mise en texte. Puis, dans un deuxième temps, nous démontrerons la tendance dialogique à travers le contenu philosophique de l'œuvre.

1. Le dialogisme dans l'écriture de *Jacques le fataliste*

Dans *Jacques le fataliste*, la transposition de l'oralité dans l'écrit est remarquable. « C'est une chose singulière que la conversation, écrit Diderot [...] un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête. Un autre fait autant ; et puis attrape qui pourra. » (Diderot, 1984, 143) Le trait essentiel de ce récit est sa forme dialogique. À l'instar de plusieurs autres auteurs de son siècle, Diderot utilise l'argumentation au sein de ses écrits afin de persuader son public, le faire réfléchir, ne se contentant pas de provoquer chez lui un simple et éphémère effet

de plaisir de lecture. Le recours constant à l'interpellation du lecteur pour exposer un point de vue implique généralement de vouloir produire chez son lui une impression de réalité. L'auteur simule ainsi une conversation réelle, et renforce son pouvoir de persuasion, car « la vérité » se trouve dans un échange avec l'autre. Ainsi, l'effet le plus marquant de l'interpellation est le dialogisme, qui donne au discours romanesque – traditionnellement monologique – une structure d'échange. En témoignent les citations suivantes : « Une autre chose, lecteur, que je voudrais bien que vous me dissiez, c'est si son maître n'eût pas mieux aimé être blessé » (Diderot, 1989, 29) ; « Je vous supplie, lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie, parce que je la trouve précise et je m'en servirai souvent. » (38) ; « Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez » (52) ; « Eh bien, lecteur, vous vous abusez de tout point » (101).

À travers ces répliques, Diderot entreprend de provoquer son lecteur par des injonctions ou des questions. À ces procédés s'ajoutent des marqueurs typiquement dialogaux ou phatiques : « Et vous, lecteur, parlez sans discrimination ; car, vous voyez que nous sommes en beau train de franchise, voulez vous que nous laissions là cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse [...] ? » (132) Et d'autres régulateurs, comme c'est le cas lorsque le narrateur utilise le vocatif : « Eh bien, vous avez raison » (79) ; « Homme passionné comme vous, lecteur ; homme curieux comme vous, lecteur » (62).

Cette stratégie discursive joue un rôle important dans la construction d'une figure de locuteur et d'allocutaire, dans la mise en place d'une relation interlocutive inséparable d'un référentiel énonciatif et, par-dessus tout, dans la mise en scène d'un discours dont les structures dialogiques côtoient de près les structures dialogales. Cela nous amène à proposer que l'interpellation répétée du lecteur et le mode discursif allocutif qu'elle engendre ont, dans *Jacques le fataliste*, une fonction structurante, car ils introduisent un dispositif textuel-discursif servant de déclencheur et de cadre scénographique au discours narratif proprement dit.

L'apostrophe confère à l'allocutaire une présence effective dans la fiction ; il est présent non seulement à travers les diverses marques allocutives mais aussi par la façon dont se construit le discours qui lui est adressé. Diderot crée donc l'illusion d'un

contact direct avec son lecteur réel, il ne lui parle plus par le biais de son personnage narrateur, ce qui donne l'impression d'une parole orale, d'un contact direct avec l'instance de locution. Cette préférence pour la forme dialogique provenait chez Diderot, reconnu par plusieurs comme le meilleur causeur de son époque, de sa conviction que cette forme est plus naturelle, plus mimétique, plus fidèle à la réalité de la communication humaine que les autres formes littéraires, et ainsi plus apte à offrir une image sensible et convaincante au lecteur. De même, cette technique est due à l'oralité du dialogue engendrant le récit. Les signes de connivence faits aux lecteurs suggèrent l'identité de l'auteur et du personnage narrateur / narrateur extra-diégétique. Il s'agit d'un *dialogisme interlocutif montré*¹, pour emprunter la terminologie d'Alain Rabatel. Nous soulignons le fait que l'ensemble du discours instaure une relation de dialogue *in absentia* avec le lecteur virtuel ou réel, en anticipant sa réception. L'écrivain, locuteur et énonciateur, module sa parole en fonction de l'image qu'il se fait de son interlocuteur et de la finalité qu'il poursuit, celle de capter son attention et de l'inviter à s'intéresser à son récit. Le texte constitue donc un espace pseudo-interactif où le lecteur aurait la place centrale. D'où un procédé d'accroche et de « stratégies de captation » (1984, 55) proposé par Patrick Charaudeau.

Par ailleurs, ce procédé dialogique, presque systématique chez Diderot, permet de mettre en place une stratégie de coopération entre l'auteur et son lecteur. Cette interpellation constante du lecteur peut être lue comme une annulation de la particularité de l'histoire qui se déroule. Elle est le signe d'une volonté d'inscrire le récit dans une mémoire cognitive commune à l'auteur et au lecteur. L'auteur recourt à une stratégie de coopération au moyen d'un dialogue constant. Le récit cesserait alors d'être l'expression d'une contingence pour se transformer en une sorte d'expérience vécue par la mémoire collective. Le lecteur n'est plus le spectateur privilégié du dévoilement de l'inconnu, il se trouve lui-même mis en

¹ Terminologie empruntée à Alain Rabatel (1997) permettant de préciser le fait que le journaliste est à la fois *locuteur*, c'est-à-dire producteur déclaré de l'énoncé et responsable explicite de celui-ci et *énonciateur*, c'est-à-dire qu'il est la source d'un point de vue. Le dialogisme interlocutif peut être subdivisé selon qu'il reste latent (constitutif) ou qu'il se manifeste ouvertement (montré). Le dialogisme interlocutif constitutif permet de prendre en compte la nature construite du discours en fonction d'une cible prédéterminée à laquelle il s'adresse. Le dialogisme interlocutif montré permet quant à lui de saisir les interpellations du lecteur par des artifices divers.

scène dans un récit dont il est partie intégrante et dans lequel il est impliqué par une série de vocatif et d'apostrophe. Diderot refuse le rapport que la tradition classique instaure entre l'auteur et son lecteur, et c'est en laissant croire à ce dernier qu'il peut faire entendre sa voix au sein de l'œuvre qu'il actualise cette conception singulière. On dirait que Diderot accorde une importance « anticipée » à la théorie de la réception, car il veut montrer que la valeur esthétique d'une œuvre se mesure par son effet sur le récepteur par l'expérience esthétique et morale de celui-ci, et non par d'autres critères tant valorisés par les poétiques classiques.

Si Diderot prend constamment son lecteur pour témoin, ne cherche-t-il pas également à le dérouter par diverses digressions ?

2. Digression dialogique

Le processus du dérapage est au cœur de la création diderotienne. Il apparaît à première vue comme une suite d'opérations parenthétiques qui sollicitent vivement la curiosité scientifique et l'imagination artistique de l'auteur. Mais cette technique présuppose une conception privilégiant le désordre, la déliaison et la fragmentation. Elle déstabilise le lecteur en instaurant un climat de malaise qui déjoue ses attentes et le frustre dans ses habitudes de lecture. Ainsi, le roman met en œuvre une multitude de tons qui fait du texte un espace plurivocal et pluritonal. Ce procédé transforme le texte en texte-carrefour où coexiste une multiplicité de tendances convergentes et parfois même divergentes qui le disloquent, le désarticulent. D'ailleurs, Diderot reconnaît lui-même cet aspect décousu de l'œuvre à travers deux métaphores symboliques : celle de la *rhapsodie* et celle du livre auquel manquent certains feuillets. Le « propos » est, en effet, selon l'auteur lui-même : « Aussi décousu dans la conversation que la lecture d'un livre dont on aurait sauté quelques feuillets. » (121) Dans un autre contexte, il ajoute : « Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. » (248)

Le caractère rhapsodique de ce roman, savamment agencé malgré son apparente hétérogénéité, tient en partie à la manière dont l'auteur conçoit la littérature. Cette dernière constitue pour lui un espace ouvert à l'expérimentation d'un large éventail de styles et de genres par le truchement de la pratique mimétique qui consiste à

pasticher une variété de styles d'auteurs appartenant à des époques différentes. C'est ainsi que l'auteur se dédouble en empruntant les voix de ses contemporains ou d'écrivains qui l'ont précédé et en se glissant sciemment et avec une dextérité manifeste dans la peau de chacun d'eux.

L'envahissement d'un texte par un autre texte légitime l'intrusion de Diderot. Le vagabondage de sa pensée et son dérapage oratoire devient parfois lyrique, lorsqu'il évoque de manière attendrie, par exemple, le souvenir de ses parents. Sans doute, l'écart doublé d'une disparité et d'un blanc chronologique où il ne se passe rien sur le plan diégétique, si l'on se place dans la perspective des intermittences de l'attention, supposent une distance concrète mesurable en nombre de signes ou de mots entre l'endroit où se rompt et celui où se renoue le fil du discours. Lorsque Diderot se veut rassurant et déclare, par exemple : « jeme livre à tous les écarts de ma tête, je ne perds cependant pas de vue mon chemin et j'y rentre. » (251) L'écrivain donne effectivement l'impression qu'il ouvre et ferme des parenthèses, sans plus. Il est vrai aussi que son mode d'organisation narratif ramène, dans bien des cas, ses digressions au statut de simples pièces rapportées. Ce discours digressif marginal et surajouté résulte d'une forme de polyphonie discursive qui reflète l'instabilité de l'humeur et la mobilité de l'esprit. De même, cette polyphonie renvoie à la fébrilité de l'imagination et à l'afflux du savoir, mais aussi, du point de vue du travail littéraire, à une philosophie du discours. Mais cette philosophie n'est pas celle des « bâtons rompus », celle du décousu, image d'une discontinuité fondamentale. Ainsi, l'œuvre exhibe son montage narratif complexe par digressions et emboitements d'histoires les unes à l'intérieur des autres, dévoilant ainsi le dialogisme et l'intertextualité qui traversent tout le roman.

La digression peut être associée à l'interpellation dans le cadre du même processus interlocutif, l'espace parenthétique étant une sorte de bulle qui enveloppe locuteur et allocutaire et les tient liés par le même propos. Elle constitue également un moyen d'authentifier la situation ou le lien dialogal, marquant le souci mimétique de *faire vrai*, de reproduire les circonvolutions et les pérégrinations de l'esprit dans une conversation à bâtons rompus.

3. Le dialogisme philosophique

Les énoncés philosophiques scandent tout le récit, contaminés par le romanesque, et tendent à investir toutes les strates du discours. Les protagonistes sont dotés d'attributs qui leur permettent d'entamer des réflexions sur les sujets les plus divers. Et si les portraits physiques des personnages ne sont que légèrement esquissés, c'est que ces derniers sont présentés, notamment, à travers leurs pensées : « 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. » (60)

Le maître et son valet adoptent les postures des philosophes. Les personnages entament des discussions sur des sujets tels que le fatalisme, le déterminisme, la liberté, la vérité, la sagesse, la folie, le bonheur, le malheur, la volonté, l'expérience de la douleur, etc. Épousant la forme du dialogue socratique, la conversation à bâtons rompus sur des sujets très divers entre les personnages mis en scène ne cherche aucunement à atteindre la vérité. Cette dimension philosophique de l'œuvre constitue une autre forme de dialogisme. Nous remarquons la présence d'une voix immatérielle, informe, extra-diégétique qui n'est ni celle du narrateur ni celle d'un personnage, et qui prend en charge le contenu philosophique du discours ; c'est en même temps une voix endogène qui prend forme à l'intérieur du récit et se greffe sur le discours narratif pour l'accompagner, le justifier ou le moduler. En effet, à travers les antagonismes que représentent Jacques et son maître, l'énonciateur tente de mettre à l'épreuve les idées, de les tester. Il ne cherche pas à établir des vérités stables et inébranlables. Il tente incessamment d'aiguiser l'appétit des lecteurs en leur proposant des contre-exemples significatifs qui servent à relancer la réflexion. Jacques reconnaît que l'enfantement se fait dans la douleur bien qu'il ne lui soit pas donné de vivre une telle expérience. La démonstration se fait parfois grâce à des récits annexes qui viennent se greffer au récit principal. Pour prouver l'absurdité des pressentiments des lecteurs, le maître de Jacques raconte l'histoire du mari dont la femme pressent la mort suite à l'opération. Cependant, le mari ne meurt pas.

On peut donc voir, outre la voix discursive qui chapeaute le récit, une autre voix, voire un autre faisceau de voix. En même temps que devisent le maître et son valet, s'affrontent ou sont simplement soumis à l'épreuve des systèmes de pensée, des théories

philosophiques. Le texte devient alors le lieu où s'entrecroisent les voix qui dialoguent avec celles qui insinuent, les voix qui se parlent avec celles qui se défient, les voix qui échangent des mots avec celles qui répandent des idées. Le champ romanesque offre l'occasion à différentes voix d'exprimer leur conception fortement divergente de la vie et de l'existence.

La conversation de Jacques et de son maître constitue une espèce de dialogue socratique où sont formulées des questions d'ordre métaphysique sur l'origine, les causes, les fins de l'existence, auxquelles il n'est souvent répondu que par d'autres questions : « est-ce que l'on sait où l'on va ? », « qu'est-ce qu'un sage ? » (24), etc. À ce bavardage indéfini se rajoute la doctrine du fatalisme qui donne une réponse à tout. Devant tout événement favorable ou funeste, Jacques affirme que : « c'est écrit là-haut » (23). La notion de « fatalité » (33), « grand rouleau » (36), « là-haut » (43), « tout ce qui nous arrive de bien ou de mal ici-bas était écrit là-haut » (136).

Ces expressions font du fatalisme une croyance un peu naïve, presque une superstition. D'ailleurs, nous en recensons, au fil du roman, plus de cinquante et une occurrences. Ce leitmotiv constitue les représentations populaires, qui visent à personnaliser la notion de nécessité. Cette *doxa* du destin prétend que chaque balle a son billet, d'où la nécessité de se résigner. Cependant, certains voient que Diderot, étant matérialiste, a raillé le fatalisme, d'où l'insertion d'un discours ironique. D'ailleurs, bon nombre de linguistes s'accordent à reconnaître le caractère polyphonique de l'ironie. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni : « L'ironie est liée au dialogisme, à l'affrontement des idées, à la polémique. » (1978, 34) Selon Oswald Ducrot :

Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. (Ducrot, 1984, 121)

L'ironie constitue une voix subtile à l'intérieur d'un discours. Elle est souvent le double de la même voix qui prend en charge l'énoncé, apportant une nuance, modulant le propos et assumant la responsabilité du jugement. La critique du fatalisme, qu'elle soit directe ou indirecte, est l'émanation d'une voix qui exprime une idée, un concept, un système de pensée. Elle porte toujours une double empreinte vocale : celle du locuteur et celle du système de pensée, de l'idéologie ou de la philosophie qu'il défend. La critique philosophique de Diderot est un discours fortement habité. Y cohabitent la voix explicite du courant qu'il soutient, à savoir le matérialisme et le déterminisme, avec la voix implicite de l'idée à combattre qui est le fatalisme. À cet égard, Philippe Hamon montre que l'ironie : « est une posture d'énonciation dédoublée, elle est un message double, pour un public qu'elle dédouble » (Hamon, 1996, 151). L'ironie construit donc un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en coproducteur, en restaurateur d'implicite, de non-dits, d'allusions, d'ellipses, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques ou culturelles d'interprétation, de reconnaissance de référents. Comme l'écrit Voltaire dans son Dictionnaire philosophique : « Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent la pensée dont on leur présente le germe. » (2008, 4).

L'association d'une double intention à un propos, voilà une autre dualité qui sous-tend le discours ironique critique. Outre l'intention locutoire inhérente à toute communication s'ajoute une fonction perlocutoire visant à influencer l'interlocuteur ou à le convaincre. La voix qui dit et celle qui influence sont mécaniquement identiques, superposées, confondues, tout en étant distinctes sur d'autres plans, comme le plan spatio-temporel. La présence ou l'absence de modélisation du discours participe de la même pluri-vocalité spécifique au discours critique.

4. Jacques le fataliste : un chant polyphonique.

Dans *Jacques le fataliste*, le jeu dialogique est encore plus complexe. Ce roman accueille une multiplicité de voix : celles du philosophe, du dramaturge, du romancier, du critique, etc. L'art de la métamorphose relève des apanages du créateur qui procède à un jeu de simulations. Il est l'expression des tourments et des obsessions d'un être en quête d'une consécration future au sein d'une société en mal d'horizon. Il est également le signe révélateur

d'un texte toujours ouvert à l'altérité. Dès lors, le texte se transforme en un véritable champ d'échos où les différentes manifestations vocales qui interfèrent participent à l'orchestration générale du roman. *Jacques le fataliste* devient l'espace d'un chant polyphonique. Toutefois, loin de classer le texte dans la cacophonie, le dialogisme instaure un dialogue captivant entre les différentes instances énonciatives qui participent à l'élargissement de l'espace textuel. Le chaos devient alors l'illustration d'un ordre latent qui émane d'un désordre patent.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la critique populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard.
- BARTHES. Roland. 1972 [1953] *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, coll. « Points ».
- CHARAUDEAU. Patrick. 2012. « L'arme cinglante de l'ironie et de la raillerie dans le débat présidentiel de 2012 », *Langage et société*, n° 146. p. 35-47.
- CHOUILLET. Jacques. 1989. *L'originalité de l'œuvre*, Paris : Librairie générale française.
- COHEN, Huguette. 1986. « La figure dialogique dans Jacques le Fataliste », vol, CIXII.
- DIDEROT, Denis. 1989 [1796]. *Jacques le fataliste*. Paris : L.G.F.
- _____. 1984. *Lettres à Sophie Volland*, Paris : Gallimard.
- DUCROT, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
- GAHA, Kamel. 1994. *L'énonciation romanesque chez Diderot*, Tunis : Sahar.
- HAMON, Philippe. 1996. *L'ironie littéraire, essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie 2*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, p. 9-46.
- RABATEL, Alain. 1997. *Une histoire du point de vue, Recherches textuelles n°2*, Publication du centre d'études linguistiques des textes & des discours de l'université de Metz, Faculté des lettres et sciences humaines, Paris : Klincksieck.
- VOLTAIRE. 2008 [1764]. *Dictionnaire philosophique*, Paris : Classique Garnier.