

## ***Jacques le fataliste* entre romanesque et anti-roman**

### **Une parodie des effets de réel du récit de voyage au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Laurence DAUBERCIES

*Jacques le fataliste* conte le périple du valet Jacques et son maître pour se rendre chez la nourrice de l'enfant de ce dernier. Durant ce voyage à travers la France, Jacques entreprend de raconter à son compagnon l'histoire de ses amours. Son récit est interrompu par les différents incidents dont sont victimes les deux héros, ainsi que par la relation de multiples histoires auxiliaires, contées par les protagonistes ou par divers personnages secondaires. La réception morale et philosophique du texte a très longtemps occulté ses aspects formels, à tel point que jusque dans les années 1950, les critiques l'ont considéré presque unanimement « comme une œuvre d'improvisation, comme un ouvrage sans structure »<sup>1</sup>. Cependant, depuis quelques dizaines d'années, cette représentation réductrice a évolué, et les études formelles consacrées au roman se sont multipliées, sans avoir toutefois réussi à envisager cette œuvre complexe dans la totalité de ses potentialités significatives. Nous nous proposons ici d'analyser *Jacques le fataliste* selon un angle essentiellement structurel et formel. D'une manière plus précise, nous nous concentrerons sur l'exploitation faite par Diderot des caractéristiques du récit de voyage.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle fut effectivement marqué par un extraordinaire essor de la production et de la consommation des relations de voyages, fictionnelles ou authentiques<sup>2</sup>. L'aube du siècle a tout d'abord connu ce que nous pourrions définir comme une « crise du roman ». Ce dernier, très populaire depuis le début du Moyen Âge, sera massivement rejeté par les théoriciens néo-classiques. Accusé de violer les impératifs de bienséance et de vraisemblance, le genre fera l'objet d'une condamnation esthétique sans appel et d'une proscription sans pitié<sup>3</sup>. Plutôt que de modifier la nature profonde du roman, le conduisant ainsi à sa perte, les auteurs décidèrent de « recourir à des procédés techniques pour libérer le roman de l'hypothèque

---

<sup>1</sup> SZÉKESI (Dóra), « Texte-corps. Le texte comme corps vivant dans *Jacques le fataliste* de Denis Diderot ». *Textes et contextes*, in *Acta Romanica*, t. 24, Szeged, 2005, p. 51.

<sup>2</sup> LE HUENEN (Roland), « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? ». *Les modèles du récit de voyage*, in *Littérales*, n°7, Paris, 1990, p. 12.

<sup>3</sup> MAY (Georges), *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 76-112.

poétique et lui conférer l'estampille historique »<sup>4</sup>. En d'autres termes, leur objectif premier fut de conserver le romanesque sous l'illusion de l'autobiographie et de l'authentique. Dès lors, le contenu romanesque de nombreux écrits sera camouflé par l'identification formelle à des genres narratifs originellement documentaires. Les fausses chroniques, relations, mémoires, et échanges épistolaires connaîtront alors un essor notable<sup>5</sup>. Seront alors publiés nombre de récits purement fictionnels se présentant – avec une conviction plus ou moins grande – comme d'authentiques récits de voyages. C'est ainsi que la relation de voyage devint l'un des refuges favoris du romanesque. Le masque de l'authenticité sera abondamment exploité, à tel point qu'il fera rapidement l'objet d'une mise en abyme, se transformant en un jeu implicite avec le lecteur et en une considération métagénérique sur le statut d'authenticité des textes<sup>6</sup>.

Dans un tel contexte, le choix d'un périple comme fond narratif de *Jacques le fataliste* ne peut être le fruit du hasard. Il semble particulièrement intéressant d'analyser la trame viatique de l'œuvre au regard de la tension entre fiction et authenticité qui a marqué les rapports entre les genres littéraires au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous envisagerons donc l'utilisation faite par Diderot des effets de réel inhérents au récit de voyage. Les exploite-t-il de manière traditionnelle ? Leur mise en scène est-elle réellement orientée vers la création d'une structure réaliste ? Ou laisse-t-elle au contraire envisager un objectif différent, tel que la transmission d'un message métagénérique ? Nous nous concentrerons ici sur les effets de réel intradiégétiques, c'est-à-dire ceux qui sont mobilisés dans le corps du texte, au sein même de la narration de voyage. Ceux-ci sont en effet révélateurs des procédés d'authentification appliqués aux romans de voyage, puisque « les voyages imaginaires nouvelle formule vont s'efforcer de s'identifier aux relations de voyages authentiques, et d'abord en leur empruntant leurs procédés narratifs créateurs d'un effet de réel »<sup>7</sup>.

### Les digressions

Le premier élément constitutif des relations de voyages authentiques qui a été récupéré par les auteurs de romans est la digression. Dans les relations de voyages réels, celle-ci avait principalement un but documentaire et

---

<sup>4</sup> MAY (Georges), *op. cit.*, p. 145.

<sup>5</sup> LE HUENEN (Roland), *art. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> SALAÛN (Franck), *L'autorité du discours. Recherches sur le statut des textes et la circulation des idées dans l'Europe des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 355.

<sup>7</sup> RACAULT (Jean-Michel), « Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyages imaginaires à la fin de l'âge classique (1676-1726) », dans *Métamorphoses du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985)*, MOUREAU (François) dir., Paris, Champion, 1986, p. 89.

descriptif, voire parfois didactique ou commentatif<sup>8</sup>. En effet, la volonté de faire partager une connaissance particulière au lecteur pouvait impliquer l'inclusion dans le texte de longs commentaires explicatifs. Initialement, la digression présentait un lien étroit avec le voyage lui-même, puisqu'elle constituait un moyen pour l'auteur de partager son expérience<sup>9</sup>. D'ailleurs, ce dernier avait généralement soin de signaler et de justifier l'insertion d'un tel commentaire dans la narration chronologique du voyage<sup>10</sup>. Toutefois, cet élément structurel connaîtra une certaine évolution : « l'introduction de digressions et d'anecdotes souvent étrangères au voyage lui-même, le recours sans vergogne à la compilation ou au plagiat, et surtout les pratiques de réécriture auxquelles les textes sont très souvent soumis, tout cela implique un écart par rapport au simple témoignage documentaire et l'amorce d'un glissement vers le romanesque<sup>11</sup> ». Ainsi, les romans de voyages vont mettre à profit l'originelle digression documentaire pour agrémenter leur trame narrative de nouveaux éléments fictionnels tout en conservant une structure présente dans les relations authentiques, et par conséquent garante d'un certain réalisme.

Nous nous baserons sur un exemple particulièrement pertinent relevé par Robert Mauzi<sup>12</sup> dans le cadre de son étude sur la succession des niveaux narratifs dans *Jacques le fataliste*.

Je suis revenu ; je me suis mis à faire des vers, et en voilà que je vous apporte... Ils sont toujours mauvais ? – Toujours ; mais votre sort est arrangé, et je consens que vous continuiez à faire de mauvais vers. – C'est bien mon projet...

Le chirurgien s'étant approché du lit de Jacques, celui-ci ne lui laissa pas le temps de parler. J'ai tout entendu, lui dit-il... Puis, s'adressant à son maître, il ajouta... Il allait l'ajouter, lorsque son maître l'arrêta. Il était las de marcher ; il s'assit sur le bord du chemin, la tête tournée vers un voyageur qui s'avançait de leur côté, à pied, la bride de son cheval, qui le suivait.

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques ; et vous vous trompez. 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. Le maître dit à Jacques :

Vois-tu cet homme qui vient à nous ?

Jacques

Je le vois

---

<sup>8</sup> OUELLET (Réal), « Une littérature qui se donne pour réalité : la relation de voyage », dans *Actes du séminaire de Bruxelles*, Bruxelles, 1999, s.p.

<sup>9</sup> LE HUENEN (Roland), *art. cit.*, p. 18.

<sup>10</sup> CHUPEAU (Jacques), « Les récits de voyages aux lisières du roman », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, s. l., janvier-février 1977, p. 543.

<sup>11</sup> RACAULT (Jean-Michel), *art. cit.*, p. 91.

<sup>12</sup> MAUZI (Robert), « La parodie du romanesque dans *Jacques le fataliste* », in *Diderot Studies*, n°6, Genève, Librairie Droz, 1964, pp. 110 et 111.

Le maître  
Son cheval me paraît bon<sup>13</sup>.

Dans ce bref passage, nous pouvons recenser cinq sauts successifs de niveaux narratifs. En effet, la parole du narrateur fait place au récit de Jacques, qui s'adresse ensuite à son maître, avant d'être réduit au silence par une nouvelle intervention narrative, qui laisse finalement la place à un dialogue entre les deux protagonistes. Nous ne présenterons pas en détail les différents niveaux de récit et leurs narrateurs, qui ont déjà été analysés en détail par Robert Mauzi<sup>14</sup>. En revanche, nous considérerons ces différents passages comme autant de digressions enchâssées. En effet, la digression est « un élément hors-sujet : elle arrive comme un accident de parcours, déviation dans un itinéraire »<sup>15</sup>, ce qui correspond aux changements de niveaux perceptibles dans l'extrait proposé. Si digression il y a dans *Jacques le fataliste*, un élément demeure cependant interpellant. Contrairement aux digressions des récits de voyages originels, celles de l'extrait ci-dessus ne sont ni annoncées ni justifiées, tant sur le plan typographique que verbal. Les niveaux et les unités narratives se succèdent, se mélangent, et s'interrompent sans aucune indication. De plus, et contrairement à leur raison d'être dans les authentiques relations de voyages, les différents niveaux narratifs et les coupures diégétiques n'ont aucun lien entre eux et n'enrichissent en rien la transmission de l'expérience viatique. Au contraire, l'amplification de leur usage est telle qu'elle relègue le récit de voyage, qui constitue pourtant le premier palier narratif de l'œuvre, au rang de simple décor amputé d'une partie importante de ses potentialités. En effet, la substance principale de *Jacques le fataliste* n'est nullement assimilable au voyage de Jacques et son maître, tant quantitativement que narrativement. L'histoire des amours des deux héros, tout comme celles de Madame de la Pommeraye et de l'abbé Hudson, présentent toutes une structure diégétique bien plus riche et repérable. Ainsi, Jean Terrasse estime que, tout comme le conte concernant Madame de la Pommeraye, « [l]'histoire du père Hudson et de Richard forme [...] un ensemble d'une cohérence remarquable »<sup>16</sup>. Bien évidemment, nous pourrions arguer que cette absence de péripéties au niveau premier de la diégèse est liée au refus du romanesque affiché par le narrateur. Mais quoi qu'il en soit, l'interruption incessante de ce premier niveau entraîne une dissolution de son existence, pervertissant ainsi le rôle originel de la digression dans les relations de voyages.

Dans *Jacques le fataliste*, Diderot semble pousser à l'extrême le principe de la digression narrative, enfouissant le niveau principal de son

---

<sup>13</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 85.

<sup>14</sup> MAUZI (Robert), *art. cit.*

<sup>15</sup> CHARLES (Michel), *L'arbre et la source*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 111.

<sup>16</sup> TERRASSE (Jean), « Le temps et l'espace dans les romans de Diderot », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n°379, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 133.

récit de voyage sous un flot de digressions multiples et enchâssées et non signalées. Il est une fois de plus très difficile de ne pas considérer cette exagération comme une caricature dénonciatrice des excès auxquels ont été menés les auteurs de romans viatiques dans leur souci d'utiliser le moule formel des relations de voyages authentiques pour servir leurs visées fictionnelles.

### **Les sens, garants de l'inscription dans le monde**

Le second effet dont il convient de commenter l'utilisation dans *Jacques le fataliste* est celui de l'authentification sensorielle de l'information. Désireux d'asseoir la véracité de leurs récits, les auteurs tentaient d'insister sur le lien existant entre l'objet ou le fait relaté et le monde réel, dans lequel pouvait s'inscrire le lecteur. Une telle validation se faisait généralement par le soulignement de la perception sensorielle de l'auteur même ou de l'éditeur se présentant comme témoin physique et matériel des faits appartenant à la diégèse. De cette manière, un pont pouvait être établi entre la potentialité de la narration et la réalité du récepteur du récit. De nombreux critiques ont ainsi souligné l'importance de la référence aux sens – et surtout à la vue – dans les relations de voyages authentiques. Par exemple, Michou Vassiliki note que « la *vue* authentifie l'exactitude de la relation »<sup>17</sup>. Dans le même ordre d'idées, Roland le Huenen explique qu'« il est remarquable de noter avec quelle fréquence il est question de la vue dans le récit du découvreur » et évoque une « primauté du visuel »<sup>18</sup>. Jacques Chupeau, quant à lui signale que le voyageur « doit rendre compte de ce qu'il a vu »<sup>19</sup>. L'intégration de la perception sensorielle au récit constitue donc un effet de réel capital, dont l'application guidera la pratique des auteurs de voyages imaginaires<sup>20</sup>.

Diderot actualise ce procédé en plusieurs endroits de son roman<sup>21</sup>. Par exemple, ce premier extrait envisage les rencontres potentielles que Jacques et son maître pourraient faire en chemin.

Ce gros prieur qui vient à nous dans un cabriolet, à côté d'une jeune et jolie femme, ce ne sera point l'abbé Hudson. – Mais l'abbé Hudson est mort ? – Vous le croyez ?

---

<sup>17</sup> VASSILIKI (Michou), « Le récit de voyage : récit à la première personne », in *French Studies*, n°56, Australia, The University of Western Australia Press, 2005, p. 134.

<sup>18</sup> LE HUENEN (Roland), *art. cit.*, p. 17 et 18.

<sup>19</sup> CHUPEAU (Jacques), *art. cit.*, p. 542.

<sup>20</sup> CHUPEAU (Jacques), *art. cit.*, p. 541.

<sup>21</sup> Nous ne nous bornerons pas à étudier les manifestations de ce procédé dans le niveau de la diégèse se rapportant au voyage des protagonistes. Dans la mesure où de nombreux récits secondaires dépendent de ce récit premier et revendiquent la même authenticité, certains parallélismes de constructions sont perceptibles, et peuvent être particulièrement révélateurs.

– Avez-vous assisté à ses obsèques ? – Non. – Vous ne l’avez point vu mettre en terre ? – Non. – Il est donc mort ou vivant, comme il me plaira<sup>22</sup>.

Ce dialogue imaginaire entre le narrateur-éditeur et son lecteur constitue sans aucun doute une nouvelle pique lancée par l’auteur aux amateurs de romans. De fait, l’incrédulité manifestée par le lecteur imaginaire face à l’absence d’authentification visuelle de l’information peut être interprétée comme un sarcasme, émanant d’un Diderot manifestant son agacement face aux garanties parfois dérisoires exigées par le public. En outre, d’autres commentaires éditoriaux semblent indiquer une volonté de remise en cause de la vue comme facteur authentifiant. Ainsi, le narrateur s’exprime en ces termes : « Voilà les chevaux mis, les voilà partis, les voilà arrivés au Jardin du Roi et les voilà mêlés dans la foule, regardant tout et ne voyant rien, comme les autres... »<sup>23</sup>.

D’autres références à la crédibilisation par les sens, plus globales cette fois, sont repérables dans le texte.

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, le jour de la Saint-Louis, à table chez un M. de Saint-Étienne, major de l’Hôtel, et l’historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n’avait point du tout l’air badin. Vous voilà bien averti, et je m’en lave les mains<sup>24</sup>.

Une fois de plus, Diderot se moque ouvertement des procédés utilisés par les romanciers pour inscrire une fiction dans le réel du lecteur. Signalons que dans ce cas précis, le sens principal mobilisé n’est pas la vue mais l’ouïe, via le terme « entendu » et selon un stratagème bien connu, qui consiste à inciter le lecteur à accorder un certain crédit à une histoire enchâssée en vertu de ce que le narrateur la tient d’une personne de confiance. Notons que la vue reste mobilisée indirectement au travers de la description du personnage ayant raconté l’histoire en question, puisque le narrateur dit de lui qu’« il n’avait point du tout l’air badin ». De cette manière, il authentifie le récit de ce dernier en relatant une impression visuelle positive le concernant, censée valider le contenu de sa déclaration. Mais dans le passage, Diderot invoque de manière désordonnée un nombre si important de clichés d’authentification que le seul effet produit est une annulation réciproque de leur crédibilité. Les garants s’entassent sans véritable connexion logique, et le doute pesant sur la vraisemblance de l’attestation est exacerbé par l’impossibilité de lui attribuer toute situation

---

<sup>22</sup> DIDEROT, *Jacques le fataliste*, CHARTIER (Pierre) éd., coll. « Livres de poche », Paris, Librairie générale française, 2000, p. 305.

<sup>23</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 185.

<sup>24</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 110.

temporelle. Plutôt que de convaincre, cette longue référence ne fait qu'étourdir en soulignant la nature grotesque du témoignage sensoriel. L'adresse finale au lecteur confirme la visée sarcastique de Diderot, qui ne manque pas de faire remarquer à son interlocuteur qu'il l'a « bien averti », tournant au ridicule l'affection de ce dernier pour l'authentification du fictionnel.

*Jacques le fataliste*, roman contant un voyage, contient des passages laissant clairement entrevoir la volonté critique et satirique de l'auteur quant à l'emploi abusif des preuves sensorielles sensées appuyer la plausibilité de ce genre de récits. Bien évidemment, nos extraits ne réfèrent pas directement au voyage des protagonistes, mais aux digressions ayant entrecoupé celui-ci. Cependant, ils constituent malgré tout une trace plus que convaincante de l'utilisation de procédés d'authentification originellement inhérents aux relations de voyages authentiques. Il ne semble pas que ce type de dispositifs ait été mis en place par l'auteur concernant le récit de voyage de Jacques et son maître, dans la mesure où le pilier majeur de l'authentification de ce dernier – lui aussi mis à mal – est la supposée source écrite du récit, les fameux *mémoires*.

### **L'exactitude de la transmission**

Une troisième préoccupation propre à la rédaction des récits de voyages découle de la seconde et réside dans les modalités de communication des informations perçues par les sens. Se pose alors le problème de la retransmission verbale de l'expérience, qui se doit d'être la plus objective possible<sup>25</sup>. De fait, « le voyageur devenu scripteur ne peut échapper au problème de la transmission de ce qu'il sait à ceux qui ne l'ont pas vu. En d'autres termes, connaître une chose ne signifie pas qu'on puisse la représenter verbalement »<sup>26</sup>. L'expression de cette difficulté descriptive présente dans les relations de voyages authentiques sera naturellement récupérée à différents niveaux par les romanciers du voyage, qui l'intégreront à leurs fictions pour répondre aux attentes réalistes du public<sup>27</sup>.

Or, en différents endroits de son roman, Diderot semble mettre en scène ces attentes d'authenticité descriptive de la part du public, soulignant ironiquement leur influence sur les pratiques et les préoccupations des romanciers. Il convient ainsi de mentionner un passage appartenant à un second niveau de narration.

---

<sup>25</sup> OUELLET (Réal), *art. cit.*, s.p.

<sup>26</sup> OUELLET (Réal), *art. cit.*, s.p.

<sup>27</sup> RACAULT (Jean-Michel), *art. cit.*, p. 86.

LE MAÎTRE – Ne sois ni fade panégyriste, ni censeur amer ; dis la chose comme elle est.

JACQUES – Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on atténue ? Dis la chose comme elle est ! ... Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui vous parle ? Non. [...]

Cette conversation entre Jacques et son maître prend tout son sens au regard de la préoccupation des auteurs pour le « dire vrai » précédemment mentionnée. Elle permet en outre de démontrer l'inscription de *Jacques le fataliste* au cœur du débat sur l'authenticité des genres qui faisait rage au XVIII<sup>e</sup> siècle, et au sein de laquelle le récit de voyage, et d'une manière plus générale le roman, jouèrent un rôle prépondérant. En exprimant par l'intermédiaire de Jacques l'impossibilité de dire la chose comme elle est et en soulignant la subjectivité qu'implique toute description, Diderot n'ironise-t-il pas une fois de plus sur les problèmes rencontrés par les romanciers de son siècle ? Ne parodie-t-il pas les arguments susceptibles de surgir au sein de cette querelle sur le mensonge et la réalité ?

Le commentaire narratorial suivant s'inscrit dans le même ordre d'idées mais présente un caractère ironique et critique plus nettement affirmé.

Ah ! *hydrophobe* ! Jacques a dit *hydrophobe* ? ... Non, lecteur, non ; je confesse que le mot n'est pas de lui ; mais 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<sup>28</sup>.

Pour comprendre pleinement la visée sarcastique de cet extrait, il est nécessaire de signaler que l'un des effets de réel les plus importants emprunté aux récits de voyages est le « recours aux divers lexiques techniques et scientifiques »<sup>29</sup>. Le terme « hydrophobe » pouvant être considéré comme un terme scientifique, la mise en scène autour de son usage par un personnage de domestique tel que Jacques ne peut être innocente. Feignant de se corriger dans une digression, l'éditeur de Diderot souligne le ridicule des prétentions de certains auteurs et érudits qui, par souci de réalisme, en arrivaient à utiliser des termes savants en complet décalage avec leur contexte originel, créant un effet plus invraisemblable qu'authentique. Dans le cadre plus restreint des relations viatiques, si un terme tel qu'*hydrophobe* pouvait être du plus bel effet et de la plus haute utilité lorsqu'il était employé dans le cadre d'un récit de voyage à visée scientifique, son utilisation dans un dialogue anodin lié à un voyage peu original produit une sévère impression d'inadéquation. Parallèlement à ce soulignement des excès de zèle des auteurs, Diderot semble également sous-

---

<sup>28</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 338.

<sup>29</sup> RACAULT (Jean-Michel), *art. cit.*, p. 89.



entendre une mise en cause du public et de la critique, constamment à l'affût des moindres entorses au réalisme absolu des écrits. Dans sa défense, le narrateur évoque en effet l'impossibilité d'une pureté totale de la relation, et ce même au sein des genres nobles plébiscités par l'époque.

Ces deux extraits semblent confirmer l'hypothèse d'un auteur jouant avec le double lien qu'impliquait l'utilisation des effets de réel et préoccupations d'authenticité caractéristiques des romans de voyages de son siècle.

### **La crainte du « redire »**

Un autre problème découlant de ce souci véracité est celui de l'originalité du discours. En effet, dans les relations de voyages véritables « la médiation du discours d'autrui, la présence d'une intertextualité tangible peut [...] être perçue comme une atteinte à la simplicité transparente et sincère que l'auteur désire offrir et qui de ce fait est condamnable »<sup>30</sup>. Ainsi, les voyageurs des débuts étaient parfaitement conscients de l'influence qu'exerçait leur bagage culturel antérieur sur la rédaction de leur récit, mais tentaient de limiter au maximum et de justifier toute incursion d'éléments intertextuels dans leur relation. Cependant, l'abondance de la production de récits de voyages va rapidement entrainer l'apparition d'une déviation dans l'exploitation des potentialités de l'intertextualité. En effet, de nombreux faussaires et voyageurs en manque d'inspiration vont s'atteler à la recompilation et à la réutilisation de passages de récits de voyages préexistants. Percy G. Adams explique à ce propos que « closest of course to the novel is the story put together by a real traveler, or by a fireside traveler, who employs accounts already published and creates a narrative partly or wholly fake but at the same time so realistic, so much like other books, that he is able to deceive readers for a few years, perhaps for a century, perhaps forever »<sup>31</sup>. Dans ce point précis, la problématique liant récits authentiques et romans de voyages n'est donc pas tant en lien avec l'imitation d'un effet de réel qu'avec le contournement total – bien souvent inavoué – de celui-ci par le versant romanesque de la production, qui puisa dans les réalisations antérieures en tentant de faire passer pour voyage réel ce qui n'était que recompilation.

Il apparaît clairement qu'une fois de plus, *Jacques le fataliste* moque ce travers par sa mise en scène ironique. De fait, à la fin du livre, lorsque l'éditeur du récit retranscrit la fin de l'histoire de Jacques, il explique à son

---

<sup>30</sup> VASSILIKI (Michou), *art. cit.*, p. 139.

<sup>31</sup> ADAMS (Percy G.), *Travel literature and the evolution of the novel*, Lexington, The University press of Kentucky, 1983, p. 73.

lecteur la chose suivante à propos du second paragraphe du manuscrit, dont il avait déjà mentionné l'origine douteuse :

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 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<sup>32</sup>.

Diderot semble vouloir ironiser sur l'existence d'intenses rapports d'intertextualité entre les différents récits de voyages du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui entraînent des accusations et des démentis de plagiat frisant l'obsession. En effet, *Tristram Shandy*, roman de Laurence Sterne comprenant un récit de voyage, contenait certaines attaques contre le plagiat, que Diderot renvoie sarcastiquement à Sterne lui-même<sup>33</sup>. En outre, un lecteur cultivé ne manquera pas de constater que l'histoire de Jacques et de son maître présente par endroits d'étranges similitudes non signalées avec *Tristram Shandy*<sup>34</sup>. Jacques Smietanski signale d'ailleurs qu'« on sait aussi la dette de *Jacques le fataliste* envers *Tristram Shandy* de Sterne »<sup>35</sup>. Nous ne développerons pas les détails de la comparaison entre les deux œuvres. Cependant, signaler l'existence de telles similitudes semblait indispensable à la compréhension de la démarche de Diderot. Dans un tel contexte, l'aveu final d'une intertextualité avec le roman de Sterne jette une fois de plus le doute sur l'originalité et la véracité du voyage de *Jacques le fataliste*, soulignant l'hypocrisie des prétentions de son narrateur-éditeur. Cet extrait indique clairement la démarche dénonciatrice de l'auteur, qui semble viser aussi bien les excès des romanciers du voyage en matière de récupération littéraire que les goûts du public.

## Conclusion

Il apparaît avec évidence que Diderot a exploité certains composants du récit de voyage authentique afin de créer une réflexion sur les problématiques engendrées par leur détournement romanesque. Plutôt que de s'en tenir à une dénonciation directe du romanesque, l'auteur dédouble celle-ci de contradictions et d'incohérences renforçant la portée sarcastique de sa critique, et soulignant dans le même temps la complexité de son traitement. Le narrateur explicite de l'ouvrage, jouant également le rôle d'éditeur, insiste très souvent sur son objectivité et son respect des faits, alors même que la construction de son récit dément ses affirmations. Il

---

<sup>32</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 356.

<sup>33</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 356.

<sup>34</sup> DIDEROT, *op. cit.*, pp. 86, 87, 94, et 136.

<sup>35</sup> SMIETANSKI (Jacques), *Le réalisme dans Jacques le fataliste*, Paris, Nizet, 1965, p. 60.

affirme la logique et la vérité, mais produit finalement un récit désordonné, romanesque, hoquetant et hésitant. L'exploitation de l'ambiguïté dans la réflexion générique sur le roman trouve un écho dans le versant philosophique de l'œuvre. Et peut-être est-ce dans cette position que se trouve la clé de *Jacques le fataliste*. Plutôt que d'être orienté vers la transmission d'un sens univoque, le texte aborde avec humour et légèreté de nombreux problèmes de son temps, aussi bien philosophiques que littéraires. Ceux-ci sont avant tout proposés au lecteur comme thèmes de réflexion, invitant à la remise en question et au développement de l'esprit critique, et ne s'imposent jamais à lui dans une perspective dogmatique, indiquant la fidélité de Diderot à l'esprit des Lumières. Pour comprendre l'œuvre, peut-être faut-il d'abord admettre que la notion de pleine compréhension est un mythe et accepter la plurivocité des éléments, nous en remettant aux dires de Jacques selon lesquels « un paradoxe n'est pas toujours une fausseté »<sup>36</sup> ...

---

<sup>36</sup> DIDEROT, *op. cit.*, p. 101.