

Texte-corps

Le texte comme corps vivant dans *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot

Dóra SZÉKESI

Le corps est omniprésent dans l'écriture diderotienne : « il faut à Diderot un corps (des corps) pour lire et comprendre le monde et les hommes, un corps (des corps) pour penser, un corps (des corps) pour écrire »¹. Le texte de *Jacques le fataliste et son maître* donne l'impression d'un tout vivant, il apparaît au lecteur comme un corps. La présence complexe du corps dans le texte, dans le corps du texte, est un phénomène tangible. Le texte de *Jacques* repose sur une structure biologique, des notions biologiques s'appliquent au niveau du texte. Les histoires se comportent comme des molécules, elles réagissent les unes aux autres, entrent dans un rapport d'interdépendance et s'agrègent « pour former l'être qu'est le roman entier »².

L'œuvre diderotienne est mue par une énergie inlassable. Cette énergie textuelle est assurée entre autres par la parole, par les mouvements du corps des personnages et par leur présence physique dans le texte. Se liant à la catégorie du vivant, plusieurs éléments textuels se réfèrent au corps. Certains éléments sont dans une relation directe avec le corps dont ils forment des parties intégrantes, notamment les gestes, les mouvements et la voix ; d'autres s'y lient d'une façon indirecte, ils entrent dans le corps ou ils le touchent comme les aliments, les objets ou le cheval. La relation de ces éléments avec le corps peut être projetée au niveau de la structure textuelle. Ainsi, le texte se manifeste comme mouvant, visible, audible et vivant.

L'objectif de cet article est de démontrer qu'il existe un parallèle entre le texte et le corps. Notre intention est de mettre l'accent sur la nature organique du texte en y appliquant des concepts liés au corps. Ce faisant, nous aborderons la métaphore « texte-corps » d'après plusieurs points de vue à l'aide des éléments textuels mentionnés ci-dessus.

Jacques a été considéré longtemps comme une œuvre d'improvisation, comme un ouvrage sans structure. Ce n'est qu'après 1950 que l'on commence à souligner dans le texte la présence d'une originalité structurale. Malgré le fait que le texte naît du rapprochement de parties distinctes, il dispose d'une cohérence, voire d'une architecture ferme. Néanmoins, le texte donne l'impression de l'improvisation, d'une esquisse dans le sens que lui attribue Michel Delon qui le considère comme une énergie pure, « le germe d'une énergie qui s'épanouit de l'imagination de chacun »³.

¹ LABROSSE, Claude, « Diderot ou le corps-hiéroglyphe », in *Journées Diderot*, organisées par le Département de français, Actes de Colloque, Tunis, Publication de la faculté des Lettres de la Manouba, 1990, p. 144.

² LEVOWITZ-TREU, Micheline, « *Jacques le fataliste* et la structure moléculaire », in *Diderot Studies XX*, Genève, Droz, 1981, p. 187.

³ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 128.

Les histoires de longueur et de contenu divers ne se présentent pas par hasard. L'énergie textuelle est garantie par le changement quantitatif et qualitatif des histoires. Le texte n'existerait pas sans fermeture, ouverture, approfondissement ou élargissement. Si parfois il est dépouillé d'histoires ou bien si des anecdotes y sont ajoutées, son énergie en est assurée. Il semble que ce sont les mécanismes contraires qui font mouvoir le texte.

L'énergie dans le texte est entre autres fournie par les gestes. Diderot s'intéresse beaucoup au pouvoir expressif des notions, il veut produire par là un effet profond sur ses lecteurs. Il considère alors la langue comme un moyen de communication, pourvue d'énergie et susceptible d'agir sur l'imagination du lecteur. Diderot cherche à rendre ses textes évocateurs et subordonne la raison au sentiment tout aussi bien que la langue parlée aux gestes. En relevant ce côté énergétique du texte diderotien, Michel Delon constate que bien que le langage du corps ne puisse pas être considéré comme explicite, il se révèle pourtant souvent plus efficace que la langue parlée⁴.

La langue gestuelle aide le lecteur à voir le texte en images. L'interprétation des images se passe en effet plus vite que celle de la langue parlée, puisque cette dernière est d'une nature articulée. De plus, la représentation des gestes et des mouvements se montre plus puissante car elle suscite plus facilement les processus émotionnels chez le lecteur. C'est le mouvement qui est le garant de l'énergie textuelle, d'une énergie qui devient la source d'émotions pour le lecteur. Pour toucher le lecteur, l'œuvre a besoin d'énergie et cette énergie réside dans le texte. Cette énergie, en état de germe dans *Jacques le fataliste*, rend le lecteur semblable à l'artiste car c'est lui qui, à l'aide de son imagination, contribue à la genèse de l'œuvre en complétant, en enrichissant l'esquisse.

Conformément au principe de la primauté des gestes, au lieu de se servir d'épithètes, Diderot décrit et fait agir ses personnages par des gestes et des mouvements. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, en mettant l'accent sur la mimique textuelle, il écrit qu'« il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais »⁵. Parmi les gestes, les mouvements de mains et de bras suscitent un grand intérêt. Ils peuvent exprimer de nombreux états d'âme, par exemple la colère : « l'hôtesse [...] porte ses deux poings sur ses deux côtés »⁶ et l'angoisse : « la fille [...] se tordant les bras »⁷. De même, ils peuvent transmettre l'imploration muette : « elle joint ses deux mains, elle se jette à mes pieds, elle serre mes genoux »⁸, la douleur physique : « l'autre fille, qui s'est fait une bosse au front

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets : Diderot. Premières Œuvres 2*, textes établis et présentés par Norman Rudich et Jean Varloot, Paris, Editions sociales, 1972, coll. "Les classiques du peuple", p. 102.

⁶ DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, texte établi par Jacques et Anne-Marie Chouillet, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 122.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸ *Ibid.*, p. 230.

[...] se presse la tête à deux mains »⁹ et le repentir : « elle avait des bras portés de son côté »¹⁰.

La textualisation du corps féminin est plus fréquente que celle du corps masculin. Outre les mains et les bras, d'autres parties du corps – visage, oreille, ventre, cou, cuisse – se réfèrent aux traits féminins et revêtent une coloration érotique. Montrant son visage « sans rouge »¹¹, La Pommeraye veut convaincre les d'Aisnon de son caractère moral. En outre, le visage décrit peut représenter la modération : « voyez son visage [...] voilà ce qu'on doit à la vie frugale et réglée »¹² et la honte : « elle voulut se relever mais elle retomba sur son visage »¹³.

À vrai dire, le visage ainsi que le corps ne paraissent jamais dans leur totalité, ils sont morcelés et recomposés après. Cette décomposition corporelle est explicitée dans le texte même. Les parties du corps mentionnées tout au long du texte constituent un corps entier : tempes, tête, yeux, nez, bouche, oreille, mains, bras, doigt, genou, épaule, dos, cul, cuisse, cœur, poitrine, pied, talon, dents, joue, etc. Le genou blessé de Jacques illustre bien comment la discontinuité corporelle se projette au niveau textuel. Ce genou estropié ne peut plus harmoniser le fonctionnement de la cuisse et de la jambe. De même, les histoires cessent parfois de se lier, voire elles s'interrompent et ensuite elles rebondissent.

Comme nous l'avons déjà vu dans le cas des gestes, l'application fréquente des verbes rend le texte plus mouvant, plus vivant. Dans *Jacques le fataliste*, les verbes désignent souvent des directions contraires : « il [le maître] descendait de cheval et marchait à pied ; il remontait sur sa bête, faisait un quart de lieue, redescendait... »¹⁴. Ces mouvements en directions opposées se répètent : « [le maître] ouvrait sa tabatière [...] et prenait sa prise de tabac sans le sentir, il faisait ces choses trois ou quatre fois de suite et dans le même ordre »¹⁵. Les répétitions se manifestent dans le texte : expressions, phrases, demie-phrases resurgissent. Lorsque le narrateur confronte l'avis du maître avec celui de Jacques, il répète six fois à l'intérieur d'une même phrase qu'« ils avaient tous deux raison »¹⁶.

Pour ce qui est de l'acte de narration, il ressemble au voyage : il est rythmé par les arrêts, les accélérations et les ralentissements. Jacques abandonne ses histoires car le maître le souhaite ou bien son cheval intervient et l'emmène aux fourches patibulaires. Il arrive que les deux voyageurs s'arrêtent pour se reposer et ils interrompent leurs histoires. Par contre, quatre ou cinq histoires peuvent se succéder et l'histoire des amours de Jacques est reprise par la suite. La narration des histoires dépend en effet de la présence physique du narrateur : le recommencement de l'histoire de l'hôtesse descendue conditionne sa remontée.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

Le texte de *Jacques* n'est pas seulement mouvant et visible mais aussi auditif. Outre les gestes, la voix des personnages pourvoit également le texte d'énergie. La perception se fait sur plusieurs plans à la fois : « dans le même temps que l'entendement les [les choses] saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend »¹⁷. Le lecteur est en même temps l'auditeur du texte. Plusieurs types de voix humaine s'entendent dans l'œuvre : cri, chuchotement, sifflement, ronflement, balbutiement, etc.

Pareillement à la structure du texte, la manière de parler des personnages montre des changements qualitatifs et quantitatifs. Les personnages donnent libre cours à leur colère, ils crient, ils rient à gorge déployée, ils s'interrompent en discutant tandis qu'ils chuchotent ou ils parlent à voix très basse parce qu'ils ont mal à la gorge. L'énergie est inhérente à la voix et les différentes façons de parler requièrent différentes quantités d'énergie. Le changement de la parole d'un personnage entraîne la modification de l'énergie textuelle. Le texte ainsi que le discours se caractérisent par des saccades. Le vicair balbutie en criant : « Dé... dé.. descends-moi, ma... ma... maraud, me... me dé... dé... descendras... dras-tu ? »¹⁸, et la femme qui cède au désir sexuel de son homme « balbutie à syllabes interrompues l'or... eil... le »¹⁹.

En visant le sujet de la parole, nous pouvons dire que les dialogues dominent la narration dans le texte. Plusieurs personnages s'expriment et se coupent la parole. Jacques raconte à son maître, le maître à Jacques, l'hôtesse à Jacques et à son maître et ainsi de suite. Dans le récit présenté par l'hôtesse, le marquis propose une autre anecdote qu'il a entendue de quelqu'un d'autre. Dans l'histoire de *Jacques* tout le monde papote et rapporte donc des événements dans lesquels personne ne reste silencieux. Nous avons l'impression que tout le texte n'est qu'une conversation à haute voix. Le voyage de Jacques et son maître n'est qu'un grand dialogue et le texte semble exister pour et par la parole des personnages. Comme Jocelyn Maixent écrit, le récit oral d'un événement l'emporte sur l'événement lui-même²⁰.

En parlant des gestes, nous avons déjà mentionné que la perception des choses dans leur totalité se montre plus efficace que la compréhension dans le détail. Dans le cas de la parole, le même phénomène est palpable : du point de vue de leur expressivité, les produits du son non-divisibles en mots triomphent sur la langue articulée. L'ennui du maître est détectable par son ronflement : « tandis que je [le narrateur] disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté »²¹.

Après avoir traité les éléments textuels directement liés au corps, nous passons à ceux qui s'y attachent plutôt indirectement. Premièrement, nous développerons le sujet des aliments. Le texte, pareil au corps, doit apaiser sa faim en

¹⁷ DIDEROT, *Lettres sur les sourds et muets*, p. 132.

¹⁸ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 246.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 135.

²¹ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 184.

dévorant des histoires. Le nombre des récits augmenté, le texte devient de plus en plus étoffé. Cependant, les histoires sont racontées par des personnages et, dans certains cas, l'acte de parler requiert de l'alimentation. Selon Jacques, l'on peut acquérir plus de sagesse en déjeunant : « nous déjeunerons d'abord avec notre hôtesse, ce qui nous avisera »²². Bigre le Père, le parrain de Jacques, est de même avis dans son incertitude : « mais commençons par déjeuner, la bouteille nous avisera »²³.

Les aliments adoucissent non seulement la faim biologique, mais aussi la faim intellectuelle. Si Jacques mange bien et surtout boit assez, sa langue se délit et il disserte avec son maître plus aisément. La parole de Jacques satisfait les besoins intellectuels du maître et en même temps, l'acte de parler divertit Jacques tout au long de la route. La parole fait allusion à la vie, tandis que le silence se réfère à la mort. La période avec le bâillon dans la bouche est vécue comme le moment de la souffrance par Jacques.

La parole devient un besoin organique, elle revêt les traits réservés à la nourriture ou à la boisson²⁴. Dans l'expression « l'hôtesse se mit en devoir de goûter le plaisir délicieux de pérorer »²⁵, les mots *goûter* et *délicieux* appartiennent plutôt au champ lexical de manger qu'à celui de parler. L'acte de boire est associé à la forme fixe de la parole, notamment à l'écriture : « Jacques avait sablé deux ou trois rasades sans ponctuation [...] c'est-à-dire de la bouteille au verre, du verre à la bouche »²⁶.

De même que les aliments, les objets se lient au corps indirectement. Parmi les objets, les vêtements sont présentés d'une façon aussi saccadée que le texte. Diderot ne décrit jamais toute la tenue, mais il en mentionne des parties. Ces vêtements ne remplissent guère de fonction décorative, mais servent à accentuer la présence du corps et nous informent sur le caractère des personnages. En décrivant la femme, Jacques n'énumère que des habits susceptibles de distinguer la femme de l'homme : « une femme [...] c'est un homme qui a un cotillon, une cornette »²⁷. L'habit simple symbolise l'âme honnête et attire l'attention sur les caractéristiques intérieures : « la d'Aisnon fille était à ravir sous ce vêtement simple qui, n'attirant point le regard, fixe l'attention tout entière sur la personne »²⁸.

Outre les vêtements, d'autres objets transmettent également des idées sur les personnages. Le rôle du chapeau de Jacques paraît correspondre à celui de la couronne, signe du pouvoir, de la souveraineté intellectuelle²⁹. La gourde, son compagnon constant, symbolise l'œuf cosmique, la gestation, la matrice féminine ou

²² *Ibid.*, p. 186.

²³ *Ibid.*, p. 229.

²⁴ MAIXENT, *Op. cit.*, p. 147.

²⁵ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 185.

²⁷ *Ibid.*, p. 240.

²⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁹ CHEVALIER, Jean – GHEERBANT, Alain, l'article « Chapeau », in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont – Juppiter, 1989, p. 207.

s'élabore la vie manifestée³⁰. Nous avons l'impression qu'elle est le lieu de production de quelque chose de nouveau : le lieu de naissance des idées de Jacques. Or, avant de parler, Jacques interroge sa gourde très souvent. En ce qui concerne le maître, il se caractérise par sa tabatière et sa montre. Il a en effet fort besoin du tabac pour éclaircir son intelligence : « il a peu d'idées dans la tête ; s'il lui arrive de dire quelque chose de sensé, c'est de réminiscence ou d'inspiration »³¹. Le tic-tac de sa montre évoque la monotonie, l'ennui et l'habitude, c'est-à-dire les traits particuliers du maître.

Enfin, il est essentiel de prendre en considération la représentation animale dans l'imagerie de Diderot. Traitant encore les éléments indirectement liés au corps, nous mentionnerons le cheval, l'animal de grande importance dans le texte. Dans son analyse intitulée *Diderot, le discours et les choses*, Jean-Pierre Seguin recueille les noms d'animaux qui se trouvent le plus fréquemment dans six ouvrages choisis de Diderot. Le cheval est l'un des cinquante noms d'animaux qui se rencontre le plus souvent³².

Dans *Jacques*, le cheval joue un rôle important du point de vue de la structure et du rythme du texte. Dans son étude, Wim de Vos prend le cheval pour la métaphore de la narration, et démontre comment les chevaux des deux voyageurs peuvent incarner la façon de raconter de leurs maîtres³³. À côté de cette fonction métaphorique, le cheval est l'animal qui est le compagnon de l'homme et qui assure son déplacement à cette époque. Dans cette œuvre, chez tous les personnages, les mouvements majeurs sont liés au cheval.

Le cheval traverse un processus d'humanisation, son lexique se trouve teinté d'anthropomorphisme. En décrivant les particularités animalières du cheval, Diderot emploie des termes consacrés à l'homme. Pareillement à l'être humain, un cheval peut aussi fausser la vérité : « si cela n'est pas écrit là-haut » à savoir que son cheval conduit Jacques aux fourches patibulaires, « le cheval en aura *menti* »³⁴. Comme Chouillet l'indique, chez Diderot, un cheval a des jambes au lieu de pattes, le cheval de Jacques l'emmène à toutes *jambes* vers son maître³⁵. Dans l'épisode final, lors de la fuite du maître, il semble que le cheval prête ses propres jambes à son maître, « au point que la grammaire ne permet de distinguer les unes des autres : le maître de Jacques se remet prestement en selle et s'éloigne à toutes jambes »³⁶.

La présence ou l'absence du cheval peut être mise en rapport avec la condition sociale du personnage. Jacques Chouillet remarque que depuis l'époque homérique jusqu'au début du XX^e siècle, la possession du cheval correspond à l'idée

³⁰ L'article « Gourde », *Ibid.*, p. 482.

³¹ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 38.

³² SEGUIN, Jean-Pierre, *Diderot, le discours et les choses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1978, p. 60.

³³ DE VOS, Wim, « Le cheval comme métaphore de la narration dans *Jacques le fataliste* », in *Diderot Studies XXV*, Genève, Droz, 1993, p. 265.

³⁴ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 57. Nos italiques.

³⁵ CHOUILLET, Jacques, « Jacques le fataliste et son cheval », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 3, Langres, 1987, p. 66. Nos italiques.

³⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

de puissance politique³⁷. La dominance intellectuelle de Jacques se manifeste dans la possession même de son cheval. C'est lui qui dispose de cet animal tandis que le maître perd son cheval au tout début du voyage et ne le retrouve qu'à la fin. Jacques dirige son maître comme une marionnette et ce dernier perd complètement son pouvoir :

Le Maître. Quoi ? C'était un jeu ?

Jacques. Un jeu.

Le Maître. Et tu t'attendais à la rupture des courroies ?

Jacques. Je l'avais préparée.

Le Maître. Et c'était le fil d'archal que tu attachais au-dessus de ma tête pour me démener à ta fantaisie ?

Jacques. À merveille³⁸.

Jacques pourrait s'identifier au cheval de son maître, étant donné que le maître dépend de son valet ainsi que de son cheval. Toutefois, cette dépendance du maître et de Jacques semble réciproque :

... et pour vous dire tout en un mot, que c'est votre cheval, le symbole de Jacques et de tant d'autres lâches coquins comme lui, qui ont quitté les campagnes pour venir porter la livrée dans la capitale, et qui aimeraient mieux mendier leur pain dans les rues, ou mourir de faim que de retourner à l'agriculture³⁹.

Somme toute, tout ce qui est issu de la chair, du corps, de la vie joue un rôle dominant dans le texte diderotien. Nous pouvons peindre ou sculpter *le vivant*, comme par exemple le corps humain. Dans ce cas-là, ce sont les organes des sens qui sont responsables pour percevoir *le vivant*. Mais la littérature est-elle capable de représenter, comme le font la peinture, la sculpture et la musique ? Nous pouvons raconter l'histoire d'un tableau et peindre un texte ; il n'y a pas de limites exactes entre texte et image. Du point de vue des textes littéraires, c'est l'imagination qui crée *le vivant*. L'artiste ne peut pas seulement peindre ou sculpter le corps, mais il peut aussi l'écrire, voire il peut écrire avec le corps. Ainsi naît un texte qui a faim, qui bouge, qui est visible et auditif : qui est un texte vivant.

³⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁸ DIDEROT, *Jacques le fataliste*, p. 313.

³⁹ *Ibid.*, p. 297.