

## Jungle-mosaïque *Jacques le fataliste* de Diderot en tant qu'ensemble compact

Zoltán GÁRDOS

Dans mon travail je n'ai pas projeté d'analyser *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot, mais de le commenter, d'un point de vue sémantique<sup>1</sup>. Pour commencer, il faut souligner que cette interprétation considère l'œuvre comme un ensemble compact. Mon travail tentera de démontrer que cette œuvre de Diderot doit être interprétée dans son ensemble, en prenant en considération le contexte littéraire, philosophique et historique de l'époque de sa genèse. En effet, on sait bien que Diderot « le Philosophe », comprend sous le terme « univers » un système complexe en mouvement, une combinaison infinie de causes<sup>2</sup>.

Ainsi, dans un premier temps, en précisant les circonstances de la genèse de *Jacques le fataliste*, je proposerai une thèse marquant le point de départ de ma théorie sur l'œuvre. Ensuite, dans le cadre de « la vie postérieure » de *Jacques le fataliste*, tout en examinant les modèles typiques des hypothèses critiques concernant cette œuvre de Diderot, je commenterai ces opinions à l'aide d'une classification des critiques selon leurs jugements concernant le degré de cohérence de la structure de l'œuvre diderotienne. Enfin, la théorie de base sera illustrée par une démonstration comparative (la « jungle-mosaïque ») ayant pour point de départ la théorie de « l'idéologème » de Julia Kristeva.

On ne peut pas considérer *Jacques le fataliste* comme un travail à la hâte, au contraire, c'est une œuvre soigneusement construite et minutieusement composée, il ne faut pour s'en convaincre que prendre en considération les innombrables connexions référentielles qui donnent un caractère uni au texte. Et c'est justement ce motif qui fonde l'idée de base du présent travail. Ainsi j'ose proposer la théorie qu'en négligeant l'aspect d'unité susdit il est impossible de trouver un point de vue ou un critère donné selon lequel l'analyse, le commentaire ou encore la compréhension de cette œuvre diderotienne pourraient être rendus d'une façon satisfaisante. De plus, le fait que le motif d'une composition consciente se montre inévitable lors de tout traitement du texte, nous conduit à prendre ce motif pour l'élément le plus important dans ce « phénomène de *Jacques* ». Mais il reste encore un long chemin jusqu'à une juste conclusion dans le commentaire de cette œuvre : partant de cette prémisse, on peut aboutir à de nombreuses interprétations. Mon interprétation de *Jacques* se révèle une option fortement susceptible d'être confrontée, avec succès, à tout autre hypothèse critique concernant l'œuvre.

Diverses marques semblent prouver que *Jacques* devrait être considéré comme l'œuvre principale et de synthèse de Diderot, tant pour son activité de

---

<sup>1</sup> Suivant la conception de Marc Buffat : « le texte diderotien (et non les écrits de Diderot) est rigoureusement illisible – pour qui ne sait pas, justement, qu'il existe quelque chose comme le texte. Le texte est l'illisible ». Voir BUFFAT, Marc, « La coïncidence », *Communications*, n° 19, 1972, p. 18.

<sup>2</sup> Voir WALTER, Eric, *Jacques le fataliste de Diderot*, Paris, Hachette, 1975, p. 75.

philosophe que pour celle d'écrivain. Cette union de la philosophie et de la littérature témoigne de ce qu'il s'agit d'un élément fondamental : on pourrait dire que la philosophie se crée par le biais inévitable, dans ce cas, de la littérature. En d'autres termes, c'est par des techniques purement littéraires que l'auteur représente toute une vision du monde, avec un moindre recours à de longs développements philosophiques. Tout au plus, les passages « purement philosophiques » pourraient être considérés comme de simples illustrations du sujet et non comme des éléments essentiels. Diderot semble avoir tenté consciemment (et ajoutons : avec succès) de représenter son idée fondamentale sous forme d'une œuvre littéraire et d'une manière beaucoup plus abstraite que concrète. L'idée philosophique principale de Diderot se manifeste clairement déjà dans les *Entretiens sur le fils naturel* : « dans l'art, ainsi que dans la nature, tout est enchaîné »<sup>3</sup>. Pour illustrer cette idée, l'auteur a donc établi d'une part tout un réseau de différents degrés textuels, narratifs et types d'énonciation, suivi par une multitude de motifs, de genres littéraires et de niveaux de l'intrigue. D'autre part, il a mis en marche ce réseau en créant un système abondant de liens et d'éléments coréférentiels à ce réseau initial. La narration dans *Jacques* se fait par plusieurs narrateurs et de plusieurs façons. En outre on trouve un certain nombre de références et de renvois intertextuels, paratextuels, contextuels et aussi intratextuels (qu'il est parfois difficile de classer dans l'une ou l'autre des catégories de Genette). Ainsi on reconnaît dans le texte des citations de principes philosophiques, on voit même l'explicitation d'auteurs ou d'œuvres. Quant aux éléments paratextuels, de fréquentes indications sont retrouvables dans le texte concernant la méthode de l'écrivain. On peut nommer « facteur contextuel » le motif des mémoires qui n'apparaît que presque à la fin de l'action, mais qui transpose tout le texte. Englobant toute l'action du roman, ces mémoires changent le contexte. En ce qui concerne les renvois intratextuels, il suffit de mentionner un fil de l'action quelconque qui est toujours soudainement interrompu pour être repris après des éléments intercalés de longueur variable. Même cette sorte d'intermittence dans le texte rend ce dernier plus cohérent car ainsi il se produit un certain « tissu » qui doit sa force justement à ces entrelacements fréquents. Erich Köhler s'est donné la peine de compter ces changements de sujet (de fil de l'action) et aboutit à quelques cent quatre-vingts cas<sup>4</sup>. Cette donnée nous offre la possibilité de calculer la longueur moyenne de chaque segment d'action : on constate qu'un segment n'atteint même pas une étendue de trois pages.

Une telle dimension d'interdépendance des éléments du texte témoigne déjà de l'aspect conscient du travail de l'auteur : chaque élément du roman est composé et placé avec minutie pour gagner enfin une totalité cohérente. Et aussi, il est impossible de déclarer que cette œuvre de Diderot ne soit pas consciencieusement élaborée, en tenant compte du fait que la genèse du texte compte sept années au minimum. Or, on sait que c'est en été 1771 que l'auteur transmet pour la première

---

<sup>3</sup> DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 120.

<sup>4</sup> KÖHLER, Erich, « Est-ce que l'on sait où l'on va ? L'unité structurale de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot », *Philologica pragensia*, n° XIII, 1970, p. 187.

fois un manuscrit à Jacques-Henri Meister<sup>5</sup>. Mais on ne peut aucunement affirmer que cet évènement de 1771 soit la date de l'apparition du tout premier manuscrit ou que ce manuscrit (ou le premier manuscrit) date de 1771. En outre, il est indubitable que quelques motifs de l'œuvre – qu'il ne s'agisse peut-être pas encore de manuscrits, mais de certaines techniques d'écrivain, de certains sujets déjà élaborés ou d'une vision du monde bien définissable – existent déjà avant 1771. En s'appuyant sur l'opinion de Paul Vernière et en la partageant, on peut citer que « de nombreuses références nettement antérieures à 1765 ou 1771 ont été retravaillées à plusieurs années de distance par Diderot »<sup>6</sup>. Par 1765, Paul Vernière comprend la date où Diderot a eu connaissance des livres VII et VIII de l'ouvrage de Laurence Sterne, intitulé *Tristram Shandy* dont le dernier tome comporte l'inspiration ou le modèle pour certaines parties de l'intrigue, notamment l'épisode initial et final. Compte tenu de ce fait, il se révèle possible d'étendre la durée de la genèse de *Jacques* à la période entre 1765 et 1778, date de publication de la première partie de *Jacques* dans *Correspondance littéraire*. Mais c'est en 1762 que Diderot connaît les premières parties du roman de Sterne qu'il apprécie particulièrement : « Je me suis enfourmé depuis quelques jours dans la lecture du plus fou, du plus sage, du plus gai de tous les livres »<sup>7</sup>.

Mais ce n'est pas uniquement ce livre qui a suggéré à l'auteur d'écrire son roman : on sait que Diderot s'était beaucoup inspiré de Montaigne, penseur qu'il estimait beaucoup. Or, dans l'*Encyclopédie*, Diderot vante Montaigne justement à cause de son style « vagabond » : « il lui [à Montaigne] importe fort peu d'où il parte, comment il aille, ni où il aboutisse »<sup>8</sup>. En effet, on peut présumer que Diderot avait eu recours à cette méthode d'écrire parce qu'il avait voulu professer son point de vue matérialiste, mais les conditions politico-historiques ne lui avaient pas permis de publier ses idées sous forme d'un essai philosophique. Ainsi on peut déclarer que Diderot, avec la création de cette œuvre, a atteint son but d'élaborer un travail à la manière fort estimée de Montaigne ; c'est-à-dire il est arrivé au sommet de son œuvre, d'autant qu'il avait toujours hésité entre sa vocation pour la littérature et pour la philosophie : « J'ai voulu être un philosophe, et la nature m'avait destiné à être poète »<sup>9</sup>. Certes, on pourrait énumérer plusieurs autres œuvres diderotiennes qui mériteraient le titre de l'ouvrage principal (*Neveu de Rameau*, *Rêve de D'Alembert*), mais ce qui nous fait y préférer *Jacques* (hormis, bien sûr, l'*Encyclopédie*) c'est le fait que ce dernier comporte plusieurs éléments fondamentaux figurant originairement dans des chefs-d'œuvres susmentionnés. Dans cette optique, il convient de donner à *Jacques* le titre d'« œuvre de synthèse » (ce qui renforcerait sa position au sommet de l'activité diderotienne), d'autant plus que ce travail est l'un

<sup>5</sup> CHARTIER, Pierre, « Genèse et publication de *Jacques le fataliste* », in DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, coll. "Le Livre de Poche", p. 367.

<sup>6</sup> L'avis de Paul Vernière cité par CHARTIER, *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>8</sup> DIDEROT, Denis, article « Pyrrhonienne ou sceptique philosophie », in *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire Raisoné des sciences, des arts et des métiers* (cédérom), Marsanne, 2000.

<sup>9</sup> Citation provenant des mémoires de L.-H. Nicolay. Voir MORTIER, Roland, « Diderot au carrefour de la poésie et de la philosophie », *Revue des Sciences Humaines*, n° CXII, 1963, p. 500.

de ses derniers ouvrages. La forme en dialogue du roman est retrouvable dans de nombreux travaux antérieurs, de même que les pensées philosophiques ou les idées sur les mœurs et sur la société de Diderot. Comme on peut le constater de ce caractère particulier, il est difficile de définir le point de départ de la genèse de *Jacques* : il devrait certainement être situé avant 1758 d'où date l'opinion de Diderot sur la méthode de Montaigne. Mais, chose curieuse, il n'est pas facile non plus de définir la date finale de la période de genèse du roman : sa genèse reste sans bornes comme c'est le cas du texte-même, car on pourrait y attribuer plusieurs « événements finaux », tels que 1778 (publication de la première partie), 1780 (publication de la dernière partie), 1784 (mort de Diderot), 1786 (publication des parties retenues auparavant par l'éditeur) ou 1796 (première édition complète de *Jacques*). Pour conclure la question si *Jacques* est une œuvre sérieuse et bien composée, il suffit de mentionner que sa genèse embrassait presque quatre décennies dont sept années servaient pour le travail minutieux de composer l'ensemble élément par élément.

Si on examine la structure de *Jacques* dans le cadre d'une étude analytique, on arrive à une conclusion qui indique sa complexité et l'existence d'une forte cohésion entre chaque sous-partie du roman quelle que soit leur dimension ; indépendamment des critères de segmentation du texte ainsi que de n'importe quelles préférences imputées à une catégorisation sémantique ou pragmatique des éléments de l'intrigue. Il faut admettre que *Jacques* montre des caractéristiques propres à d'autres disciplines. Comme Francis Pruner décrit l'œuvre : « on ne peut [...] en dissocier le moindre fragment sans détruire l'enchaînement de l'ensemble »<sup>10</sup>. Il faut encore insister sur un facteur susdit : le fait qu'on accepte l'idée de cohésion structurale comme point de départ n'assure pas automatiquement l'accord des commentaires en ce qui concerne les autres éléments de l'analyse.

Datant de 1890, un ouvrage critique d'Emile Faguet, intitulé *Dix-huitième siècle* nie toute structure dans toute l'œuvre romanesque de Diderot, parce que ses travaux ne comprennent ni personnages ni idées fortes<sup>11</sup>. Cette opinion survit et resurgit même au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, dans les travaux de Robert Loy<sup>12</sup> et Yvon Bélaival<sup>13</sup> qui parlent bien d'une dualité dans les intentions de l'auteur (esthétique et philosophique), mais ils n'arrivent pas à les lier et à concevoir *Jacques* comme un ensemble. Loin de les déclarer fausses, je crois que ces opinions disposent d'une certaine vérité particulière dont la justesse reste incontestable si on demeure dans les cadres établis par les auteurs de ces écrits, mais en changeant de perspective, dans une approche globale, elles perdent leur pertinence.

---

<sup>10</sup> PRUNER, Francis, *L'Unité secrète de Jacques le fataliste*, Paris, Lettres modernes, 1970, p. 20.

<sup>11</sup> Voir MAY, Georges, « Le maître, la chaîne et le chien », *CAIEF*, n° XIII, 1961, p. 269.

<sup>12</sup> LOY, J. Robert, *Diderot's determined fatalist, a critical appreciation of Jacques le fataliste*, New York, Columbia University Press, 1950, p. 71.

<sup>13</sup> BÉLAIVAL, Yvon, « Introduction et notes », in DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, le Club français du livre, 1953, p. 7.

Le groupe suivant des ouvrages critiques ne fait pas défaut de l'intention à une synthèse : toutes ces interprétations tentent d'éclaircir (suivant des chemins différents) l'interdépendance du contenu et de la forme. Certains critiques insistent sur la primauté de la forme sur le contenu : Roger Laufer définit *Jacques* comme « une écriture rococo dont la cohésion organique se cache sous une prolifération et une frivolité apparentes »<sup>14</sup>, alors que Jacques Smietanski pense que « Diderot voulait voir ce que devient le déterminisme dans la réalité devant lui »<sup>15</sup>. Ces deux opinions semblent être justifiables, et de toute façon, partant de la base d'une unité forme-contenu elles proposent des solutions remarquables. A part ces derniers qui soulignent l'élément littéraire de l'œuvre, il existe des ouvrages critiques insistant sur la prédominance du contenu sur la forme. Georges May tente d'indiquer l'idée de liberté comme thème principal de *Jacques*<sup>16</sup>, alors que c'est l'idéologie du fatalisme que Francis Pruner dénonce en précisant l'essentiel du contenu du roman<sup>17</sup>. Ce dernier affirme, d'une façon axiomatique, le préalable d'une structure consciemment établie<sup>18</sup>.

L'opinion de May et celle de Pruner se révèlent faiblement justifiables si on prend en considération un autre critique partant de la primauté du contenu sur la forme : Huguette Cohen propose l'hypothèse selon laquelle Diderot avait toujours cherché un moyen adéquat pour décrire ses pensées et c'est ainsi qu'il en serait arrivé au genre romanesque<sup>19</sup>. Elle affirme aussi que le fameux « grand rouleau » de *Jacques* est le texte-même du roman. Elle énumère quelques facteurs de la genèse du roman et des caractéristiques des autres œuvres diderotiennes qui semblent prouver que l'auteur tâchait de représenter ses pensées sous forme d'un roman. Pour Huguette Cohen, les pensées que Diderot décrivait dans (et sous la forme de) son roman reflètent les conditions incertaines de l'époque de la genèse de l'œuvre :

Diderot avait besoin d'écrire ce roman à ce moment de sa vie, parce que sa réflexion philosophique n'aboutissait qu'à des contradictions et à des impasses, et qu'il espérait en sortir en créant une fiction. [...] dès l'instant où on coupe les amarres de la certitude, de la théologie, de l'absolu, des idées innées, il s'agit de trouver comment d'un ordre mouvant, peut naître une nouvelle morale<sup>20</sup>.

Dans cette argumentation, on découvre que le *Neveu de Rameau*, n'étant pas adéquat à son objectif, Diderot s'est décidé à écrire *Jacques*, traitant du même sujet, mais sous une autre forme. Néanmoins, sur ce point, on pourrait se poser la question de savoir pourquoi la période de la création du *Neveu de Rameau* et de celle de *Jacques* montrent une simultanéité (partielle), si on prétend que le *Neveu de Rameau* avait été rejeté et remplacé par *Jacques*, identique, en ce qui concerne le « message » ?

<sup>14</sup> LAUFER, Roger, « La Structure et la signification du *Jacques le fataliste* », *Revue des Sciences Humaines*, n° CXII, 1963, p. 523.

<sup>15</sup> SMIETANSKI, Jacques, *Le Réalisme dans Jacques le fataliste*, Paris, A. G. Nizet, 1965, p. 169.

<sup>16</sup> Voir MAY, *Op. cit.*, p. 273.

<sup>17</sup> Voir PRUNER, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>19</sup> COHEN, Huguette, *La figure dialogique dans Jacques le fataliste*, Oxford, Voltaire Foundation, 1976, p. 61.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

Un autre ouvrage critique aborde *Jacques le fataliste* dans le sens de l'approche de Huguette Cohen, en ce qui concerne le sens global du roman diderotien : « Les formes littéraires sont soumises aux tensions des collectivités qui les produisent. *Jacques* comme expression d'une dissonance pressentie... »<sup>21</sup>. Contrairement à l'opinion de Cohen qui exagère peut-être l'importance des correspondances entre la biographie de Diderot et son roman, Lecointre et Le Galliot semblent insister sur quelques formes retrouvables dans le texte, notamment les « figures du double », c'est-à-dire des variations discursives ambivalentes. Dans le présent travail j'opte pour une solution « à mi-chemin », mais disposant des prémisses de l'ouvrage de Lecointre et Le Galliot qui partent d'une notion de Julia Kristeva, celle de l'idéologème<sup>22</sup>, « lieu de recoupement entre une organisation textuelle donnée et les énoncés antérieurs ou synchroniques que cette organisation accueille dans son espace et qu'elle s'assimile »<sup>23</sup>. Dans une approche simplificatrice l'idéologème comprend le rapport entre des éléments linguistiques du texte et un facteur socio-historique. En contradiction avec la thèse des auteurs susmentionnés (et avec l'opinion de Huguette Cohen), ce n'est pas directement la situation incertaine des mœurs et de la société qui correspond au facteur socio-historique, mais plutôt un élément plus personnel à Diderot (mais qui pourrait avoir son origine dans son contexte socio-historique). Avec Roland Mortier : « Le rêve de Diderot [...] c'eût été de réconcilier [...] la poésie et la philosophie et d'opérer, pour commencer, cette réconciliation en lui-même »<sup>24</sup>. Si on considère la philosophie, la vision du monde de Diderot comme correspondant à ce facteur socio-historique, on peut affirmer que *Jacques* se révèle un ouvrage illustrant la Nature, la structure, le mécanisme du monde : « Imiter la nature signifie alors, pour le philosophe matérialiste, imiter, ou rendre visible l'ordre général des choses, la manifestation de certaines lois, l'expression de certaines fonctions »<sup>25</sup>.

Dans cette multitude des positions, quelle attitude à adopter ? Pour mieux éclairer la complexité et les références du texte diderotien, je recours à une illustration trouvant ses racines dans la nature. Compte tenu des innombrables facteurs savamment combinés, ajustés ou parfois superposés, la discontinuité de l'action, les répétitions, les « figures du double », les références, les éléments anaphoriques et cataphoriques ou d'autres interdépendances dans la structure, on peut comparer *Jacques* à une mosaïque. Outre la présomption d'une technique de création adéquate à celle de *Jacques*, la mosaïque comprend la définition d'une œuvre d'art, c'est-à-dire un phénomène artificiel, non naturel. De surcroît, on sait qu'une des caractéristiques des mosaïques est de ne se montrer, dans la plupart des

---

<sup>21</sup> LECOINTRE, Simone – LE GALLIOT, Jacques, « Pour une lecture de *Jacques le fataliste* », *Littérature*, n°4, décembre 1971, p. 30.

<sup>22</sup> Voir KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », *Langages*, n° 12, décembre 1968, p. 103-125.

<sup>23</sup> LECOINTRE – LE GALLIOT, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>24</sup> MORTIER, *Op. cit.*, p. 500.

<sup>25</sup> STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 25.

cas, que dans de grandes dimensions, comme c'est le cas d'un roman mesurant quelques trois cent vingt pages. L'article « Mosaïque, en peinture » de l'*Encyclopédie*, écrit par Diderot renforce le parallélisme qui vient d'être explicité, en le définissant ainsi :

En effet, la peinture en mosaïque a pour défaut principal, celui de peu d'union et d'accord dans les teintes qui sont assujettis à un certain nombre de petits morceaux de verre colorés [...], avec l'aide de ces petits cubes peut-on faire des passages harmonieux<sup>26</sup>.

En développant l'illustration, il faut faire la différence entre une mosaïque-signifiant, c'est-à-dire le texte entier et une mosaïque-signifié (l'action pure) qui comporte le corpus dépourvu des éléments autoréflexifs au texte, tels que les « conversations » entre l'auteur et le lecteur, le sujet de la technique de l'écrivain ou le facteur de l'éditeur inventé. Ainsi notre modèle constitue une mosaïque en englobant une autre. C'est-à-dire, une mosaïque à représenter, ayant pour moyen de représentation « technique » une autre mosaïque. Il reste encore à indiquer l'image représentée par la mosaïque-signifié, c'est-à-dire le sujet du roman, la vision du monde diderotienne. On utilisera l'allégorie d'une jungle car il s'agit d'un phénomène naturel montrant des entrelacements, des bourgeonnements, des liens indissociables, conformément à l'action de *Jacques*. Mais on ne parle que d'une image de la jungle, car le roman n'est qu'une illustration artistique du monde.

Ainsi, pour conclure, on peut affirmer que bien que toutes les pierres de la mosaïque ou parties de l'image peuvent avoir une couleur ou une signification propre, à condition de regarder la mosaïque d'une certaine distance, d'une perspective adéquate, on n'aperçoit qu'un ensemble compact. Et en déchiffrant cette unité sémantique on aboutira à l'image d'un monde où toutes les choses existent dans une interdépendance totale, un mouvement perpétuel et absolu.

---

<sup>26</sup> DIDEROT, Denis, l'article « Mosaïque, en Peinture », in *Encyclopédie*, ed. cit.