

## ***Jacques le fataliste de Diderot***

Conférence de Madame Sylviane Albertan-Coppola, prononcée au CRDP d'Amiens le 11 janvier 2006

Si l'image de Diderot a été longtemps mauvaise - il a été considéré avec circonspection à cause de ses audaces morales, politiques, religieuses, et récusé pour le « désordre » de son style - il a pâti en outre du succès de Voltaire et de Rousseau considérés comme plus classiques. À ce désordre stylistique se trouvait correspondre le désordre éditorial des versions posthumes et multiples de ses œuvres. Peu présent dans le Lagarde et Michard, il a été remis à l'honneur par Proust, Dieckmann, Chouillet et Starobinsky, et il est aujourd'hui apprécié pour sa vivacité ; ce qui naguère était appelé désordre est devenu de nos jours foisonnement créateur. On se reportera ainsi à ce qu'en disent les manuels scolaires : paradoxe, dynamisme, improvisation, liberté et génie sont les termes utilisés pour décrire cette œuvre qui provoque sans imposer de certitudes, et où se reconnaît notre époque. Diderot est considéré comme celui qui, dans tous les domaines, ouvre le champ des possibles. Au plan philosophique, l'œuvre émet des hypothèses, sans imposer de synthèse, et elle est plus dialogique que dialectique.

On a même considéré dans les années 70 que les libertés prises par Diderot avec les conventions romanesques faisaient de lui le précurseur du nouveau roman, idée en faveur dans les années 1970, mais c'est un malentendu. Son roman *Jacques le Fataliste et son maître* est plus un antiroman qu'un « nouveau roman ».

### **I. Quelques repères**

La vie de Diderot (1713-1784) couvre presque tout le siècle ; il fut le directeur de l'*Encyclopédie*, ouvrage qui est le reflet de son siècle. Son œuvre n'est pas celle d'un pur esprit ; elle parle à nos sens, comme le montre cette réaction de Goethe à la lecture de *Jacques le fataliste* :

« Lu de 6 h à 11 h et demie, et d'une traite, *Jacques le Fataliste* de Diderot ; me suis délecté comme le Baal de Babylone à un festin aussi énorme ; ai remercié Dieu que je sois capable d'engloutir ai remercié Dieu que je sois capable d'engloutir une telle portion d'un seul coup. »

### **A. La mauvaise conscience du romancier**

#### **1. La vogue du roman**

Le 18<sup>e</sup> siècle est marqué par deux phénomènes éditoriaux :

- accroissement de la catégorie « Belles-lettres » par rapport à celle des ouvrages de théologie et de religion.
- dans cette catégorie « Belles-lettres », les romans fleurissent aux dépens de la poésie et de la tragédie. De 1720 à 1729, on compte dix titres nouveaux par an. De 1730 à 1739, le double, puis le triple au cours de la décennie suivante. Il y a donc au total plus de romans publiés dans cette première moitié du siècle que dans tout le XVII<sup>e</sup> siècle.

Le roman est donc le pilier de l'édition au XVIII<sup>e</sup> siècle, et pourtant les romanciers dissimulent leurs œuvres sous les titres d'*histoire, nouvelle, mémoire, lettres, vie, voyages, confession...*, qui confèrent à l'œuvre un air d'authenticité. Car le roman souffre d'un préjugé défavorable (ainsi Voltaire écrit-il en 1733 dans l'*Essai sur la poésie épique* : « Si quelques romans nouveaux paraissent encore et font l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent ». On peut noter au passage l'erreur de pronostic de Voltaire.)

#### **2. Les raisons d'un discrédit.**

Le roman n'a pas de lettres de noblesse car il n'est pas pris en compte par la Poétique d'Aristote

Il est aussi accusé d'immoralisme par l'Église car il fait trop de place à l'amour profane, ou bien on considère qu'il pourrait inciter à un passage à l'acte : « il inspire aux âmes les plus rebelles une passion à laquelle on n'est que trop enclin ». (Lenglet Dufresnoy, directeur de la revue : *La bibliothèque des romans*)

Mais le grief fondamental, c'est son invraisemblance : il accumule les épisodes spectaculaires, extraordinaires (naufrages, incendies, empoisonnements, enlèvements) pour des personnages hors du commun, dans des contrées lointaines ou des espaces imaginaires.

Diderot déteste ce type de roman, à « l'abbé Prévost », en particulier le *Cleveland* de Prévost. Il critique même *Manon Lescaut*, l'un des plus sobres.

« Ça aurait pué son Cleveland à infecter » écrit-il dans *Jacques le Fataliste*. En revanche, il porte aux nues Richardson ; il écrira d'ailleurs un *Éloge de Richardson* en 1762.

« Par roman on a entendu un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson qui élèvent l'esprit, touchent l'âme, et qu'on appelle aussi des romans »

Selon le critique Georges May, le romancier est face à un dilemme, il est pris entre deux feux. Ou bien il évite le reproche d'in vraisemblance et décrit le monde tel qu'il est, avec ses vices, et il tombe alors dans le reproche d'immoralité ; ou bien il cherche à éviter le reproche d'immoralité, et il est amené à idéaliser le monde, et s'expose alors au reproche d'in vraisemblance.

### 3. Les ruses du romancier

Cette situation amène une réflexion critique sur le roman, et à un débat très riche, autour de la volonté de faire vrai, ce qui amènera le choix de la narration à la première personne. Ainsi, à la fin de *Jacques le Fataliste*, Diderot dit avoir travaillé avec des mémoires :

D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour suspects, je pourrais peut-être suppléer ce qui manque ici ; mais à quoi bon ? on ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit vrai.

Le roman-mémoires était alors très en vogue ; l'auteur s'y dédoublait en un « éditeur » qui prétendait avoir trouvé par hasard un manuscrit, des lettres... authentiques, qu'il soumet, après une mise en forme, au public ; l'exemple le plus célèbre est celui des *Liaisons dangereuses*.

La volonté de faire vrai conduit à choisir des personnages appartenant à la plus basse catégorie, tel Jacob dans *Le Paysan parvenu*, et à multiplier les textes accompagnant le roman : préfaces, préambules, ou postfaces qui prouvent que le roman n'en est pas un.

Au sein même du roman, toute une série de procédés visent à faire vrai.

Dans la postface des *Deux amis de Bourbonne*, le « conteur historique » explique qu'il parsème de détails vrais, « si difficiles à imaginer... » :

Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur. Un exemple emprunté d'un autre art rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire. Un peintre exécute sur la toile une tête ; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi ; j'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison tout y est faible, petit et mesquin ; c'est une tête idéale, je le sens, je me le dis... Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'oeil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. Je dirai donc à nos conteurs historiques : Vos figures sont belles, si vous voulez ; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez qui les rendraient vraies...

Le détail vrai permet d'accréditer tout le reste.

On verra ceci en application chez *Jacques le Fataliste et son maître*.

- ne jamais décrire les personnages qu'en action ; choix de l'esquisse au détriment du portrait classique ;
- on ne sait sur eux que ce qui est nécessaire à la compréhension de l'action. Il s'agit de faire vrai, et non pas d'approfondir le personnage.
- Le romancier utilise des ficelles, par exemple désigner un personnage par une initiale, ou par une périphrase ; au XVIIIème siècle, écrire ainsi signifie que ces gens existent et qu'on ne les nomme pas pour éviter de les compromettre (ou du moins le lecteur le croit)
- Prévenir l'objection d'in vraisemblance. (Pas seulement par choix de l'incertitude)
- Le choix de la 1<sup>ère</sup> personne pour s'attirer la considération du lecteur alors que le roman a mauvaise presse, car l'emploi du « je » inspire la confiance du lecteur. Cela permet d'exploiter largement les trois niveaux de la narration :

1. Le *je* narré
2. Le *je* narrant qui met à distance le *je* narré
3. Le *je* de l'auteur qui met à distance le *je* narrant mettant à distance le *je* narré.

Et l'on trouve un quatrième niveau dans *Jacques le Fataliste et son maître*, le *je* de l'éditeur.

Les *je* narré sont assez nombreux dans *Jacques*.

La proximité des *je* narré et *je* narrant produit des effets romanesques intéressants. Ainsi, dans la *Religieuse* ces deux premiers *je* sont très proches et permettent des effets romanesques faisant croire à la naïveté de ces prétendues mémoires, proches du journal intime

## B. Les Lumières

### 1. Sens philosophique et politique du roman.

Les Lumières envahissent le champ romanesque au XVIII<sup>ème</sup> siècle. (On peut s'interroger en particulier sur les sens philosophique et politique de *Jacques le Fataliste*)

Kant en donne en 1784 une définition dans *Was ist Aufklärung* ?

L'Aufklärung, les Lumières, c'est la sortie de l'homme de sa minorité, dont il est lui-même responsable. *Minorité* c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement sans la tutelle d'un autre, minorité dont il est lui-même responsable, puisque la cause en réside non dans un défaut de son entendement, mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. *Sapere aude* ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ; telle est la devise des Lumières.

Il ne définit donc pas les Lumières comme un ensemble de connaissances ou comme des idées subversives, mais comme une manière de penser qui suppose une libération de l'esprit.

La minorité n'est imputable qu'à l'homme qui tient ses idées des autres. Il s'agit d'avoir le courage de se servir de son entendement sans la tutelle d'autrui. (Or, Jacques tient son fatalisme de son capitaine qui la tient de Spinoza...)

*Sapere aude*, devise trouvée dans Horace reçoit de la part de Kant une traduction orientée : « Aie le courage de te servir de ton propre entendement », telle est la devise des Lumières. Il y a là une démarche ambitieuse qui ne se borne pas à remplacer des idées anciennes par des idées neuves.

De la même manière, Diderot se propose de « changer la façon commune de penser » (voir l'article « *Encyclopédie* » de l'*Encyclopédie*). Démarche toujours personnelle, progressive et provisoire.

Les autres formulations européennes (*Aufklärung*, *Enlightenment*, *Iluminismo*, *Ilustración*) pour *Lumières* mettent l'accent sur le processus plus que sur le résultat, (Éclaircissement *versus* Lumières).

La pensée des Lumières est toujours en marche, comme Jacques et son maître, donc... il y a dans cette définition une perspective heuristique à laquelle la littérature offre un instrument idéal de propagation.

La philosophie envahit tout le champ de la littérature (cf. Montesquieu qui dit avoir lié « *de la philosophie de la politique et de la morale à un roman* »)

Les Lumières se servent donc du roman comme d'un moyen de propagande.

Ainsi on peut concevoir le personnage comme porte-parole (Jacques porte-parole du spinozisme,) ou comme repoussoir (l'aumônier dans le *Supplément*). Mais se borner là serait trop simple : la philosophie intervient dans la trame même du récit : ainsi de la micro-société idéale de Clarens, ou du contre-modèle utopique qu'est l'histoire des Troglodytes des *Lettres persanes*.

### 2. La forme dialogique / dialoguée

Elle permet de débattre de tous les sujets dans *Le Neveu de Rameau*, le débat entre Lui et Moi permet de porter le débat des Lumières avec les anti-Lumières sur le devant de la scène, d'aborder les questions majeures, la morale, la politique, l'éducation, sans compter la musique. Il y a là examen contradictoire, véritable débat.

Cette polyphonie narrative est fréquente dans le roman du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le romancier des Lumières a toujours une arrière-pensée philosophique. On en constate l'évolution des années 30 à 80 :

Au début du siècle, Marivaux pointe les inégalités sociales dans *Le Paysan parvenu* mais reste conservateur. Par contre, à la fin du siècle, Restif écrit deux romans *Le Paysan pervers* (1775), puis *La Paysanne pervers* (1784) qui ne cachent pas leur esprit contestataire et dénoncent l'exode rural comme générateur de corruption ; Restif joint même une annexe philosophique à *Monsieur Nicolas ou Le Cœur humain dévoilé* (1799) avec ce sous-titre, *Une philosophie de M. Nicolas*. Le roman devient donc alors l'enveloppe de la pensée de l'auteur.

Mais la polyphonie trompe-t-elle la censure ?

## C. Diderot

### 1. Les débuts de l'écrivain

Diderot a commencé par traduire strictement de l'anglais une *Histoire de la Grèce* puis un *Dictionnaire de la médecine*. Puis en 1745, il donne une adaptation de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury. Les *Pensées philosophiques* (1746) est sa première œuvre originale, aussitôt condamnée par le Parlement de Paris. Ces *Pensées* de forme dialoguée, dans la lignée formelle de Pascal, mettent aux prises des chrétiens et des incroyants, apparemment au profit des premiers, ce qui ne trompe personne. Ainsi dans la pensée 58, qui constitue une apparemment orthodoxe profession de foi catholique, l'auteur montre un enthousiasme suspect pour les preuves de l'existence de Dieu fondées sur la Nature – argument propre aux déistes, desquels Diderot est alors proche – au détriment de la révélation chrétienne, qui n'est pas mentionnée. Les réflexions sur les jets fortuits des atomes qui produisent le monde (pensée 21) annoncent le matérialisme. Dans la *Promenade du sceptique* (1747), le recours à la fable et à l'allégorie voile l'attaque contre le christianisme pour exalter la religion naturelle.

Puis, en 1748, peut-être à la suite d'un pari, et pour subvenir aux dépenses de sa maîtresse Mme de Puisieux, il écrit *Les Bijoux indiscrets*, un roman libertin très drôle, en apparence frivole. Mais on peut se dire que cet anneau qui fait voir ce qu'il y a sous les apparences annonce le philosophe du *Neveu de Rameau*.

En 1749, La *Lettre sur les aveugles* développe des idées matérialistes. L'apologétique chrétienne reposait sur la vision des merveilles de la nature. Sur son lit de mort, l'aveugle Sanderson rappelle que la cécité est une forme de raté dans ce bel univers si bien ordonné, et que l'univers naît de la rencontre des atomes, ce qui peut produire des monstres. Cette pensée hardie – que Diderot place dans la bouche d'un personnage « de roman » - est certes contrée par le pasteur Holmes, mais là encore, cela ne trompe personne, et le lieutenant de police fait enfermer Diderot à la Bastille, car on lui reproche ses trois derniers ouvrages.

C'est une expérience insupportable pour Diderot, qui le 13 août 1749, déclare, afin de pouvoir sortir :

« Les *Pensées*, les bijoux et la *Lettre sur les aveugles*... sont des intempérances d'esprit qui me sont échappées. »

Il est déjà à cette époque en pleines tractations avec les libraires et se lance alors dans l'aventure de l'*Encyclopédie*.

### 2. L'Encyclopédiste

À l'origine, il ne s'agissait que de la traduction de l'œuvre de Chambers, *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts & Sciences* en deux gros volumes. Le principe annoncé est qu'il ne faut pas se contenter de recherches livresques, mais qu'il faut aller dans les Manufactures. (Cette volonté se retrouvera dans les planches de l'*Encyclopédie*, qu'il faut observer : on voit très bien, dans les représentations d'ateliers, la lumière qui pénètre par le côté gauche, ce qui aide à la lecture, qui se fait chez nous de gauche à droite.)

Très vite, Diderot dépasse cet objectif limité : il s'agit désormais de « dresser un tableau général des efforts de l'esprit humain, dans tous les genres et dans tous les siècles » (*Prospectus* de 1750), d'amener le lecteur à changer de façon de penser, en dehors de tout préjugé, de toute superstition (la superstition est ce qui s'ajoute à la nature, à la religion naturelle).

Un volume est publié chaque année entre 1751 et 1757 (attentat de Damiens contre Louis XV).

L'*Encyclopédie* fait l'objet de trois condamnations, en premier lieu par le Parlement, ensuite par le Roi puis par le Pape. Le Conseil du Roi juge l'ouvrage contraire à la religion, aux bonnes mœurs et à l'État ; en 1759, *annus horribilis* pour les Lumières, suppression du privilège ; d'Alembert et Voltaire quittent l'entreprise. (tome VII) . Voltaire récupère ses manuscrits mais propose à Diderot de l'aider à publier l'*Encyclopédie* en Prusse, ce que Diderot refuse par nationalisme.

Les volumes, du huitième au dix-septième, continuent à être rédigés clandestinement, puis paraissent tous en 1765 ; l'entreprise a été pour Diderot un travail de forçat. Il dira à Damilaville : « Le grand et maudit ouvrage est fini ». Les derniers volumes de planches paraissent fin 1772.

On dit souvent que l'écriture de l'*Encyclopédie*, par le système des renvois, permettait de tromper la censure ; mais est-ce vrai ? Cela ne trompait personne, mais les renvois offrent l'occasion de rapprochements malicieux : ainsi, « Anthropophage » renvoie à « Eucharistie » !

Pourtant, pendant ce temps, Diderot ne cesse d'écrire.

Il écrit des ouvrages philosophiques : 1751 : la *Lettre sur les sourds et muets* (*formation du langage + conceptions esthétiques*), les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753), où il dit qu'il faut utiliser la méthode expérimentale pour expliquer le monde, *Le Rêve de d'Alembert* (1769) où Diderot attribue une

origine matérielle à la pensée humaine. Il atteint ici le stade ultime de l'évolution de sa pensée philosophique.

Il entreprend une carrière de dramaturge en 1757 et 1758 (*Le Fils naturel*, puis *Le Père de famille*), et l'essentiel de son œuvre narrative - qui restera pour l'essentiel dans ses tiroirs - l'écriture de la *Religieuse* (1760) et du *Neveu de Rameau* (entre 60 et 70). Il commence en 1765 l'écriture de *Jacques* après la lecture du *Tristram Shandy* de Sterne, et écrit de nombreux contes : *Mystification*, *Les Deux amis de Bourbonne*, *l'Entretien d'un père*. En outre, il est critique d'art avec les *Salons* de 59 à 81.

La fin de sa vie est consacrée à la rédaction de son œuvre politique, après son retour de Russie en 1773, où ses *Mémoires pour Catherine II* et ses *Observations sur le Nakaz* n'ont pas réussi à convaincre la souveraine autocrate d'abolir le servage).

De 78 à 82, il rédige l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* remanié en 1782, qui manifeste une haine exacerbée du despotisme.

Bien que l'on trouve dans *l'Histoire des Deux Indes* de Raynal un « Appel aux Insurgents d'Amérique », en général, il finit sur l'idée que l'on doit se soumettre aux lois en attendant qu'on les réforme : *Il est imprudent d'être le seul sage parmi les fous*. (*Entretien d'un père avec ses enfants* et *Supplément au Voyage de Bougainville*)

### 3. Le conteur

Diderot est aussi novateur comme conteur : l'oralité est pour lui essentielle : il s'agit de restituer la vie à l'écrit.

H. Coulet, dans *Le Roman jusqu'à la Révolution* distingue trois périodes :

- celle des **recherches confuses**, dans la lignée baroque, jusqu'en 1715 ;
- **la période de la création et de l'organisation**, qui débute de 1715 et se termine en 1761 lors de la parution de *La Nouvelle Héloïse*,
- celle de **la fermentation**, du mûrissement avec les œuvres les plus ambitieuses, les plus sophistiquées, les plus hardies : comme *Jacques le fataliste*, roman expérimental, laboratoire de recherche sur l'écriture romanesque.

En vérité, chacun des romans de D. est un laboratoire de recherche sur l'écriture romanesque. Aucun n'est un « vrai » roman. *La Religieuse*, un « mémoire » et un échange de lettres mi-fictives mi-réelles avec le Marquis de Croismare, *Le Neveu de Rameau* est un dialogue et un essai, *Jacques* est un anti-roman, le *Supplément* est, justement, ... un supplément (genre scientifique au XVIIIème siècle).

#### La Religieuse

1760 : L'année des mystifications

Ce roman est né d'une supercherie pour faire revenir le marquis de Croismare dans le salon de Madame d'Epinay. On lui envoie les lettres d'une religieuse protestant contre les vœux qu'on la force à prononcer. Mais le marquis, au lieu de revenir, invite la religieuse dans son château, d'où la décision de la faire mourir ! Entretemps, Diderot s'est pris au jeu ; dans une lettre à Damilaville et à Mme d'Epinay, il dit : « je pleure d'un conte que je me fais ». La frontière entre la vie et la fiction est très mince : Diderot devient la Religieuse, et préfère au roman épistolaire la forme du mémoire qu'il tire vers le journal intime d'où les inadvertances et bévues qui parsèment ce roman, car la sympathie que l'auteur éprouve pour ses personnages est placée au-dessus de la vraisemblance. Le Vrai l'emporte sur le vraisemblable. Il s'agit d'atteindre la vérité de l'être.

#### Le Neveu de Rameau

C'est une rencontre, au café de la Régence ; la conversation entre le philosophe et ce neveu de l'illustre musicien agit comme une sorte de « levain » et la vérité jaillit. Diderot aborde dans cette œuvre beaucoup de thèmes philosophiques (d'où le sous-titre de *Satire seconde* ; la satire est, étymologiquement un bassin où mélange des fruits, donc un mélange ; mais c'est aussi une raillerie, une moquerie de la société. La *Satire première* portait sur les idiotismes moraux)

C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits. Les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout tient aussi dans la conversation ; mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées aussi disparates. Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête ; un autre en fait autant et puis attrape qui pourra. Une

seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses. Prenons une couleur, le jaune, par exemple. L'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune ; à combien d'autres fils ce fil jaune ne répond-il pas ? La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune.

Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon de soleil. Combien d'hommes qui ressemblent à ce fou sans s'en douter ; et moi-même peut-être en ce moment.

À Sophie Volland, le 20 octobre 1760

Parallèle intéressant entre l'homme qui rêve et le fou. Rêve : le terme est ambigu au XVIIIème siècle ; il peut signifier « rêve » au sens où nous l'entendons (comme dans le rêve de d'Alembert) ; mais rêver, c'est aussi penser, méditer, songer. Et le fou chez Diderot est souvent le sage !

L'image des « chaînons » de la gourmette est présente dans *Jacques*, où l'hétéroclite et le décousu vont de pair avec une construction rigoureuse.

La conversation est un entrelacs savamment travaillé par Diderot.

La **question du dialogue socratique** : ces dialogues de Diderot en sont-ils ? C'est vrai jusqu'à un certain point ; mais dans le dialogue socratique, le maître a la réponse, ce qui n'est pas le cas chez Diderot. [NB : les amis de Diderot l'appelaient Socrate, Platon, et même Tonpla !!!]

Le dialogue est parfait pour les Lumières parce qu'il permet de confronter les idées, Diderot a une conception matérialiste surtout, et tout change, tout le temps ; la conversation est parfaite pour illustrer cela. Les deux interlocuteurs influent l'un sur l'autre, leur façon de penser est ébranlée ; on ne sait plus qui exprime la pensée des Lumières. Le neveu ? le philosophe ?

« J'enrage d'être empêtré d'une diable de philosophie que mon esprit ne peut s'empêcher d'approuver ni mon cœur de démentir »

Il y a apport mutuel de Lui et de Moi. Dans la discussion sur le génie, le neveu fait l'éloge de la flatterie pour obtenir des faveurs. Le philosophe s'indigne ; le neveu, qui dans la première partie se faisait fort d'être un génie de la flatterie, à la fin a perdu confiance en lui, le philosophe a, grâce au neveu, tiré parti de la confrontation pour parfaire son rôle dans la société.

### **Le Supplément au Voyage de Bougainville**

Ce supplément met en œuvre lui aussi une polyphonie narrative, que l'on retrouve dans *Madame de la Carlière* et *Ceci n'est pas un conte*, contes avec lesquels il forme une trilogie. A représente le sceptique, les réticences de Diderot face au mirage tahitien, B les Lumières ? En tout cas, l'importance de la polyphonie, de l'interruption, est soulignée par Diderot dans le préambule de *Ceci n'est pas un conte* :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence.

Le lien entre ces trois histoires de ces histoires s'établit à travers le féminisme de Diderot, le thème de l'inconstance amoureuse, et celui du sublime dans le mal. (cf jugement du maître sur Mme de la Pommeraye) Mais le point commun majeur entre ces œuvres narratives polymorphes c'est leur caractère oral : la religieuse apostrophe son correspondant, Lui et Moi dialoguent, l'Auteur-Narrateur des contes s'adresse directement aux lecteurs.

### **Le goût du paradoxe**

Ses recherches esthétiques et théâtrales sont sous le signe du paradoxe, lié à sa philosophie matérialiste, car l'homme est postulé comme double, tiraillé entre deux principes organiques, cerveau et sensibilité, laquelle est particulièrement à l'œuvre dans son théâtre, dans ce genre qu'il appelle le « drame bourgeois », la « tragédie domestique et bourgeoise », ou encore la « comédie sérieuse » ; dans ce genre intermédiaire, donc il met en scène des gens de condition moyenne, proches de nous, son projet est de substituer les conditions aux caractères, le tableau, proche de la vie, au coup de théâtre, invraisemblable.

Son écriture est picturale (le maître préfère les tableaux écrits aux tableaux peints) Il mêle toujours les genres : quand décrit un tableau, il écrit un roman (ainsi *La Promenade*, de Vernet); et quand il écrit un roman, il se fait critique d'art.

Il s'agit de faire la distinction entre désordre et chaos : Son principe esthétique est l'unité : « un tout est beau quand il est un. »

NB : L'artiste selon D. ne se borne pas à « copier » la Nature. Son esthétique passe par un modèle idéal (mais différent de ce que l'on trouve dans l'idéalisme), qui permet de lire la Nature afin de faire rejaillir la Vrai, donc de faire « plus vrai que la nature ». Il faut produire du vrai.

Il y a donc une plus grande cohérence qu'on ne croit dans cette œuvre composite de Diderot : esprit novateur, transgression des genres - qui enferment -, amour du Vrai, du Beau, et du Bon, recherche d'un principe unificateur en philosophie, celui du monisme matérialiste (et non dualisme cartésien), comme en art (celui de l'unité).

Diderot a mérité le titre de « touche à tout de génie ».

## II. Diderot rhapsode

Le mot *rhapsode* est formé à partir de deux racines signifiant *coudre* et *chanter* ; ces deux significations se retrouvent dans les emplois du mot : les rhapsodes étaient des chanteurs qui récitaient de ville en ville les poèmes homériques, qu'ils connaissaient par cœur. En musique, la rhapsodie est une composition libre caractérisée par le retour et les variations sur un thème. D'autre part *rhapsodie* est une dénomination que Diderot lui-même emploie pour désigner son œuvre, en la mettant dans la bouche du lecteur :

Et votre Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre.

- Tant mieux, mon Jacques en sera moins lu !

Dans quelle mesure l'œuvre de Diderot mérite-t-elle cette critique ?

### A. *Jacques le Fataliste*, un anti-roman

Éric Walter :

Si ce roman, en rupture avec le romanesque, nous fascine toujours, c'est qu'il est traversé par des interrogations qui sont toujours les nôtres : que peut le roman sur lui-même, que peut-il sur le réel, pour qui écrit-on et comment est-on lu ?

Cette œuvre ne comporte pas de chapitres, ni d'intrigue suivie, ni de précisions temporelles ou spatiales, ni d'étude de caractères, ni de fin digne de ce nom. Seuls deux récits sont conformes aux conventions romanesques : ce sont les histoires de Mme de La Pommeraye et celle du père Hudson.

Diderot se défend d'écrire un roman. Il en refuse les différentes catégories : roman libertin, historique, mémoire, épistolaire, picaresque... auxquelles il reproche d'être sans rapport avec le réel. Le mot roman est associé au mensonge.

#### 1. Le refus du roman

Ceci est confirmé par l'auteur lui-même qui, à plusieurs reprises, récuse l'idée de roman :

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

Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolet tirés ; et il ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât ; mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques.

Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.

Un faiseur de romans n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soit ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. Ainsi, je ne ferai point revenir frère Jean de Lisbonne ; ce gros prier 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 ? 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. Il ne tiendrait qu'à moi d'arrêter ce cabriolet, et d'en faire sortir avec le prier et sa compagne de voyage une suite d'événements en conséquence desquels vous ne sauriez ni les amours de Jacques, ni celles de son maître ; mais je dédaigne toutes ces ressources-là, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai, et en attendant que le mal de gorge de Jacques se passe, laissons parler son maître.

Il dédaigne le succès facile et s'ingénie à briser l'illusion romanesque. Mais il est aussi conscient du risque causé par une telle position :

La vérité est souvent froide, commune et plate.

Pour Diderot, « froid » s'oppose à la vie, caractérisée par le « chaud » : ainsi, c'est par la chaleur que l'on passe de l'œuf au poussin, de la matière inerte à la sensibilité active. (matérialisme *biologique* de Diderot) (Au début des *Entretiens sur le Fils naturel*, l'absence de Dorval lui fait écrire « *des lignes faibles, tristes et froides.* »)

Il appartient donc à l'artiste de présenter le réel sous un jour agréable, d'être vrai comme Molière, Regnard, Sedaine, Richardson. La vérité a ses côtés piquants que l'on saisit quand on a du génie. Ce qu'illustre dans *Jacques* l'exemple tiré, non de *L'Avare*, mais des *Fourberies de Scapin* de Molière :

Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société. Lorsque j'entendis l'hôte s'écrier de sa femme : "Que diable faisait-elle à sa porte !" je me rappelai l'Harpagon de Molière, lorsqu'il dit de son fils : Qu'allait-il faire dans cette galère ? Et je conçus qu'il ne s'agissait pas seulement d'être vrai, mais qu'il fallait encore être plaisant ; et que c'était la raison pour laquelle on dirait à jamais : Qu'allait-il faire dans cette galère ? et que le mot de mon paysan «Que faisait-elle à sa porte ? ne passerait pas en proverbe.

L'art donne une forme immortelle à la vérité en transfigurant le réel, comme en témoigne cette injonction des *Pensées sur la nature* :

« Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature »

L'éloge positif de Richardson est une critique de Prévost :

« Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris ; il vous transporte point dans des contrées éloignées ; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages ; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche ; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible. » (*Éloge de Richardson*)

(Remarque : ne pas perdre de vue que la vertu est un critère de valeur pour Diderot, qui se veut un libertin vertueux, puisque le bien est conforme à la nature)

Selon Diderot, ses caractères sont pris dans le milieu de la société, et *il nous montre le cours général des choses qui nous environnent.*

## **2. Jacques le Fataliste et son maître, une œuvre de rejet des formes romanesques à la mode dans les années 1760 – 70.**

Rejet des contes d'amour : Si l'auteur nous fait des contes d'amour, c'est pour les parodier.

« Toutes vos nouvelles sont des contes d'amour. »

Il dédaigne le portrait et la lettre. Ainsi on ne connaît pas les lettres qui figurent dans ces contes d'amour, au nom du vrai.. De même, Diderot dénigre les portraits,

Pourquoi haïssez-vous les portraits ?



car le langage du corps est plus important que le langage verbal. C'est par ses mimiques, et non par un portrait statique, qu'il caractérise un personnage. Ainsi le marquis désespéré marche-t-il de long en large, comme le maître « automate » quand Jacques est à l'auberge.

Rejet du roman d'aventures : de même Diderot en démonte les procédés et met en évidence leurs ficelles, coïncidences, événements rocambolesques avant l'heure, pour les dénoncer. Exemple du cheval volé (p 61) (Ce qui n'empêchera pas Diderot d'utiliser la même ficelle plus tard ! (p 295)

Plus que faire vrai, il critique la fausseté du roman d'aventures ; il laisse planer l'ambiguïté sur le sort du capitaine et souligne l'in vraisemblance des retournements de situation.

Parodie du roman picaresque : Jacques et son maître évoquent Don Quichotte et Sancho. ( intense ambition parodique chez D.)

Pastiche du roman historique : imprécision temporelle absolue.

C'est comme s'il montrait qu'il pourrait en écrire un, mais qu'il ne le fera pas.

On pourrait tenter de dater l'intrigue, puisque Jacques est blessé à la bataille de Fontenoy, que son frère meurt lors du tremblement de terre de Lisbonne (1755), et qu'il est fait référence à la fin du roman aux exploits de Mandrin (50 – 55, beaucoup trop tôt pour que Jacques fasse une fin). En outre, il est question de la mort de l'Infante (1759), du décès de Mirepoix (1765), et de la représentation de la pièce de Goldoni *Le Bourru bienfaisant* (1771). Mais la chronologie est incohérente.

C'est une sorte de pied de nez aux auteurs de romans historiques qui prétendent mimer le réel, sans y parvenir, ce que souligne l'incohérence des dates des batailles.

On ne peut donc pas rattacher *Jacques le Fataliste* à des classifications formelles, ni à aucun des types de romans du XVIIIème siècle. En revanche, on peut identifier des techniques d'écriture :

### **3. Importance du théâtral et du pictural**

Les scènes : art pictural

À la place de portraits, Diderot propose des scènes : celles croquées à l'auberge, celle du maître au lit avec Agathe, Denise au chevet de Jacques, et la scène du fiacre (moine et 2 filles) p. 219 (LdP) :

JACQUES: Un moine et deux filles en sont sortis. Le moine s'enfuit à toutes jambes. Le cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche du fiacre s'est mis à la poursuite du moine, et l'a saisi par sa jaquette; le moine fait tous ses efforts pour se débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les côtés à force de rire. L'autre fille, qui s'est fait une bosse au front, est appuyée contre la portière, et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée, les polissons accourent et poussent des cris, les marchands et les marchandes ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres.

LE MAÎTRE: Comment diable! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. A notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard; et tu verras ce qu'il en saura faire.

Diderot détestait de portrait que Van Loo a fait de lui, mais il aimait celui de Garand, car il l'« a saisi ».

Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand, qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garand, me voit. (Salon de 1767).

Art dramatique dialogues et pantomimes

Quand l'émotion est trop forte, on ne parle plus, et il n'y a que le corps, qui ne ment pas et relaie la parole. On est alors dans le vrai. Le langage du corps est vrai. (ainsi, celui des chiens est plus vrai que celui du marquis). Le langage est un écran qui empêche de connaître le réel. (cf. *Le Neveu de Rameau* où les pantomimes scandent le récit)

Dans ses rejets, comme dans ses choix, Diderot privilégie la vérité, à laquelle il subordonne l'écriture ; le récit continu auquel est habitué le lecteur est artificiel, Diderot lui préfère la conversation primesautière fondée sur les coqs à l'âne et les associations d'idées.

Ainsi donc *Jacques le Fataliste et son maître*, produit d'un travail intense, est une œuvre d'une grande sophistication, dans sa distanciation critique par rapport aux « canons » du genre. Volonté de démystifier qui ne fait en fin de compte qu'illustrer le pouvoir du roman, car le lecteur se prend au jeu de l'illusion du vrai !

## B. La structure

*Jacques le Fataliste et son maître* apparaît comme le produit tumultueux d'un auteur emporté par son imagination ; mais cet apparent désordre cache un patient travail de lime, et une structure. C'est la thèse de Pruner sur « L'unité secrète de *Jacques le Fataliste* », selon laquelle une démonstration méthodique du fatalisme est cachée par prudence sous un schéma romanesque. Tout s'organiserait en fonction du geste fatal final du maître ; cet homme – réservé et sans passion – tue pourtant le chevalier, ce qui est la preuve de la toute puissance du destin. L'art de Diderot consisterait à incarner en une situation romanesque typique, toutes ses idées théoriques sur le fatalisme. Cependant cette thèse est discutable.

### 1. Un récit composite

Les métaphores employées pour désigner les récits de Diderot sont le polype (elle est de Diderot lui-même), la symphonie, le jeu d'échecs, l'arabesque et la rhapsodie (image qui est aussi de Diderot, et qu'il emploie dans *Jacques le Fataliste et son maître*) ils ne sont pas linéaires, pourtant ils ont une composition qui leur appartient.

#### Un plagiat ?

Le roman part de la lecture que Diderot fait de Sterne en 1765, et de l'épisode du soldat blessé dans le livre VIII (chapitres XIX et XX) de *Vie et opinions de Tristram Shandy*.

- N'en déplaise à Votre Honneur, dit Trim, le roi William pensait que tout est prédestiné dans notre existence, il disait même souvent à ses soldats que « chaque balle a son billet ».
  - Un grand homme ! dit mon oncle Toby.
  - Je suis convaincu, pour ma part, poursuit Trim, qu'à la bataille de Landen la balle qui me brisa le genou me fut adressée tout exprès pour m'ôter du service de Sa Majesté et me placer à celui de Votre Honneur afin que j'y sois mieux soigné dans mes vieux jours.
  - Rien ne démentira cette explication, Trim, dit mon oncle.
- Maître et soldat avaient un cœur également sensible à des flots soudain d'émotion ; un bref silence s'établit.
- D'ailleurs, sans cette simple balle, reprit le caporal sur un ton plus joyeux, n'en déplaise à Votre Honneur, je n'eusse jamais été amoureux –
  - Tu l'as donc été une fois, Trim ? demanda mon oncle souriant. [...]

Le plagiat est évident. Mais ce n'est que le début, ce que Diderot écrit ensuite n'appartient qu'à lui, à l'exception d'une des fins proposées, où il plagie à nouveau Sterne.

La question de Diderot plagiaire se pose donc. À quoi l'on peut répondre que c'est encore une des formes du dialogue généralisé chez lui : son écriture est fondée sur autrui.

Entre ce début et cette fin « empruntés », il intercale ce qui fait **la matière même** du roman :

- le voyage
- les histoires imbriquées comme des poupées-gigognes.
- les discussions philosophiques suscitées par tel ou tel événement
- les interventions de l'auteur

Il écrit ainsi un récit très composite, apte à suggérer le foisonnement de la vie, quoique sous-tendu par trois fils directeurs essentiels :

- le voyage picaresque,
- les amours de Jacques,
- le fatalisme (leitmotiv).

#### Une polyphonie

L'œuvre est polyphonique, on compte tout d'abord la voix de l'Auteur qui est en même temps le Narrateur, le Témoin et le critique. À sa voix s'ajoutent celles des personnages, la voix du lecteur qui intervient dans le roman (s'il est courant au XVIIIème que l'Auteur s'adresse au lecteur, il est exceptionnel que le lecteur s'exprime dans le roman), et, à la fin du roman, la voix de l'éditeur, qui chapeaute l'auteur lui-même.

On compte trois temps littéraires :

- L'écriture de l'œuvre est narrée au présent
- Le voyage de Jacques et de son maître est raconté au présent ou au passé.
- Les histoires racontées le sont au passé.

Et bien sûr, temps de l'écriture et temps des récits, de l'énonciation et de l'énoncé se télescopent, et c'est ce qui crée le plaisir !

Ainsi, le conteur interrompt son récit pour raconter l'histoire des orphelins. Remarque indignée du maître qui pourrait s'adresser au narrateur :

Vous ne croirez pas cela, lecteur. Et si je vous disais qu'un limonadier, décédé il y a quelque temps dans mon voisinage, laissa deux pauvres orphelins en bas âge. Le commissaire se transporte chez le défunt ; on appose un scellé. On lève ce scellé, on fait un inventaire, une vente ; la vente produit huit à neuf cents francs. De ces neuf cents francs, les frais de justice prélevés, il reste deux sous pour chaque orphelin ; on leur met à chacun ces deux sous dans la main, et on les conduit à l'hôpital.

LE MAÎTRE : Cela fait horreur.

Le lecteur dit à deux reprises à l'auteur « Vous n'y étiez pas ! » :

Il était tard ; la porte de la ville était fermée, et ils avaient été obligés de s'arrêter dans le faubourg. Là, j'entends un vacarme... - Vous entendez ! Vous n'y étiez pas ; il ne s'agit pas de vous. - Il est vrai. Eh bien ! Jacques... son maître... On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... - Vous ne voyez rien ; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas. - Il est vrai. Il y avait deux hommes à table,

Diderot s'amuse et nous amuse. Mais *Jacques le Fataliste et son maître* est aussi un roman – ou un anti-roman – sérieux.

## **2. Signification de *Jacques le Fataliste*.**

Dans l'absence de composition, on trouve un lien avec la doctrine fataliste : elle figure les caprices du destin. Le dialogue déroutant est l'image du destin de l'homme tel que le conçoit Jacques.

Mais n'est pas une remise en cause du fatalisme. Ce qui est certain, c'est que cela pose problème à Diderot, qui dit qu'il a quand même un sentiment de liberté.

Le roman est un lieu d'expérimentation de sa philosophie, où il peut énoncer des idées opposées sans choisir, où il n'est pas obligé d'aller jusqu'au bout, de figer sa pensée.

Meister dit à propos de Diderot :

Ses idées étaient plus fortes que lui, elles l'entraînaient pour ainsi dire sans qu'il lui fût possible d'arrêter ou de régler leur mouvement. Diderot conversait bien moins avec les hommes qu'il ne conversait avec ses idées.

Le construction existe, qui permet d'associer pensée esthétique et pensée matérialiste ; mais c'est bel et bien un roman, avec des personnages sentimentaux et pathétiques. De là notre plaisir.

Aussi le lecteur, le vrai, sera peut-être en droit de lui reprocher et de le louer tout à la fois d'avoir écrit un merveilleux roman et peut-être plusieurs.

## **3. Le credo déterministe**

Le mot *déterminisme* n'apparaît qu'en 1827. Le fatalisme remonte au XVI<sup>ème</sup> siècle, repris vers 1730. C'est un mot sujet à quiproquo, puisqu'il suggère au lecteur du XXI<sup>ème</sup> siècle l'idée qui il faudrait se plier à volonté de Dieu ; ce mot a aujourd'hui un sens religieux et courant comme fatalisme musulman.

Il faut donc bien voir que dans ce roman, le mot *fatalisme* a un tout autre sens, celui de déterminisme spinoziste. Le XVIII<sup>ème</sup> siècle français a une vision déformée de Spinoza car ce philosophe est connu uniquement par le dictionnaire de Bayle. Les études scientifiques de Diderot l'amènent au matérialisme déterministe :

Il croyait qu'un homme s'acheminait aussi nécessairement à la gloire ou à l'ignominie, qu'une boule qui aurait la conscience d'elle-même suit la pente d'une montagne ; et que, si l'enchaînement des causes et des effets qui forment la vie d'un homme depuis le premier instant de sa naissance jusqu'à son dernier soupir nous était connu, nous resterions convaincus qu'il n'a fait que ce qu'il était nécessaire de faire.

Ce matérialisme déterministe est un monisme : Une cause une, un effet. Diderot a lu Spinoza (mort en 1677) ; pour Spinoza, Dieu est le tout (*Deus sive nature*). Faisant partie de la nature, l'homme est soumis à la nécessité universelle.

Mais chez Diderot il y a, qui n'est pas chez Spinoza, un « fatalisme » biologique, un déterminisme vitaliste. Ce déterminisme vitaliste, ou biologiste, est fondé sur l'affirmation de la sensibilité de la matière : l'œuf, d'abord inerte, devient un être sentant, puis un être vivant. Diderot est persuadé que l'on pourra pénétrer un jour, grâce à la science, les secrets de nature.

Ce n'est pas un déterminisme fixiste : il n'y pas de transcendance écrasante ; or cette idée de transcendance est reprise par l'image du grand rouleau.

On se reportera à l'article de Béatrice Didier : « Le cheval, le rouleau et la gourmette »

Le cheval qui ramène Jacques vers les fourches est interprété pendant un moment comme un présage.

Le grand rouleau est l'expression privilégiée de Jacques, mais elle est ambiguë, car proche de l'idée de Dieu, elle donne l'idée d'une transcendance, devant laquelle on s'incline avec une foi superstitieuse.

La gourmette : la définition qu'en donnent les dictionnaires du temps, le Trévoux par exemple, est que c'est une « chaînette qui attache le cheval ». C'est l'image la plus proche de la pensée de Diderot :

**« Suivez les chainons de votre gourmette... »**

## **Bibliographie :**

Didier Béatrice, *Jacques le Fataliste et son maître de Diderot*, Gallimard, collection Foliothèque, 1998

Bonnet Jean-Claude, *Diderot*, , Livre de poche, collection Textes et Débats, 1984.

Guyot Charlie, *Diderot par lui-même*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1953

Pruner, *L'unité secrète de Jacques le fataliste*, Minard, 1970

Bourdin Jean-Claude, *Diderot. Le matérialisme*, PUF, 1998

Walter, Éric, *Jacques le fataliste de Diderot*, Hachette, 1975

Wilson Arthur, *Diderot sa vie, son œuvre*, collection « Bouquins », Laffont-Ramsay, 1985

Dieckmann Herbert, *Cinq leçons sur Diderot*, Droz-Minard, 1959 (en particulier Diderot et son lecteur)

Kempf, Roger, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Seuil, 1964.

Curial, Hubert, *Jacques le Fataliste*, Hatier, 1992