

CERVANTÈS, STERNE, DIDEROT:  
LES PARADOXES DU ROMAN, LE ROMAN DES PARADOXES\*

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

This paper seeks to demonstrate not only the connections between Cervantes and Sterne, on the one hand, and between Sterne and Diderot, on the other, but also those linking Cervantes and Diderot, which have hitherto been neglected, and to do so by going beyond superficial resemblances in plot or characters. The paper traces these multiple connections by means of a series of paradoxes -two opposed ideas which are neither endorsed nor dismissed as true or false, but kept together in an enriching and creative opposition or balance- on two distinct levels, story and narration, which exhibit opposed visions of reality and ways of reading. Cervantes, Sterne and Diderot wrote novels full of paradoxes, which make explicit the paradoxes implicit in all novels, the paradoxes that define the novel as a genre.

Le roman moderne est fondé sur un paradoxe: il est le récit vrai d'un menteur; il essaie d'appréhender la réalité à travers une histoire qui est fiction. Le roman, tel qu'il est conçu et réalisé par Cervantès, et avec lui par la suite d'auteurs qui font partie de la tradition cervantine du roman, place ce paradoxe au premier plan, en lui ajoutant deux autres. En premier lieu, il affirme la vérité de ce mensonge par opposition aux mensonges des romans antérieurs, sa réalité est d'autant plus

\*Avant de présenter mes idées sur le sujet du titre, je voudrais remercier François Bonfils de sa lecture attentive et de sa correction soignée de l'original de cet article. Sa générosité, aussi bien que son amitié pendant le séjour de recherche à Paris qui a permis la rédaction de ces pages, ont fait possible cette présentation dans une langue -celle de Diderot- qui est très belle, mais qui n'est pas la mienne -celle de Cervantès- ni la langue étrangère que je connais mieux -celle de Sterne. Ma gratitude doit aussi inclure le professeur Daniel-Henri Pageux, pour son accueil chaleureux et les facilités qu'il a données pour ma recherche sur Cervantès en France, et le professeur Pierre Brunel, pour son aimabilité et sa politesse exquises.

convaincante que la *fictionnalité* des romans précédents est mise en relief. En second lieu, il propose une réalité qui ne peut être apprise que par le dialogue de contraires, et donc par une sorte de paradoxe, une vérité qui est toujours paradoxale. Deux visions opposées de la vie semblent être la seule manière d'arriver à une représentation vraie de la réalité: elles se repoussent, mais elles ont besoin l'une de l'autre, et donc elles s'attirent. Ces paradoxes, que Cervantès souligne, et qui sont l'axe de composition de son roman, sont les paradoxes présents de manière latente dans tout roman. (a) En lisant un roman, nous sommes pris par des impulsions contradictoires, nous sommes attirés dans ce monde écrit qui nous semble réel et en même temps nous nous rappelons qu'il appartient à l'écriture, aux pages, à la fiction; mais Cervantès a été le premier -et après lui Sterne et Diderot- qui nous l'ait fait voir, qui nous ait obligés à en être conscients; c'est ainsi qu'il a inventé ce que les anglais ont désigné du terme de *self-conscious novel* ou *metafiction*, étudié par Alter, par Waugh ou par Hutcheon. (b) Tous les romans ne sont pas une parodie des romans antérieurs, tous ne sont pas écrits contre la littérature précédente (comme c'est le cas de *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* ou *Jacques le fataliste*); mais cette impulsion anti-littéraire du réalisme du roman est le trait le plus défini d'un genre qui ne peut pas être défini, car, étant donné qu'il est impossible de représenter toute la réalité, le roman cherche toujours à saisir et à exprimer une réalité non littéraire, qui semble plus réelle ou vraie dans la mesure où elle n'a pas été *littérisée* et n'est donc pas devenue conventionnelle, comme l'a écrit Levin (1966) ou Reed. (c) Et, enfin, le dialogue de contraires que soutiennent Don Quichotte et Sancho, les deux frères Shandy, ou Jacques et son maître, deviendra tout simplement dialogue, parce qu'il n'est autre chose que l'expression du principe dialogique qui définit le roman selon Bahtin: le principe qui proclame l'impossibilité paradoxale de ne pouvoir atteindre la réalité que par sa décomposition et la multiplication des perspectives divergentes, qui se méfie de toute vérité monologique, et qui fait du dialogue de visions et de langages la forme de vérité romanesque par excellence. Par conséquent on peut bien affirmer que cette triple condition paradoxale du roman, implicite dans la plupart des romans, est explicite chez Cervantès, chez Sterne, imitateur de Cervantès, et chez Diderot, imitateur de Sterne et de Cervantès. Ils font des paradoxes qui sont le fondement du roman, la matière de leurs romans, qui sont véritablement des romans de paradoxes.

*DON QUICHOTTE* (1605, 1615)

1. L'HISTOIRE: DON QUICHOTTE ET SANCHO. La folie de don Quichotte est peut-être l'invention romanesque la plus fertile de la littérature universelle. Sans doute a-t-elle été conçue pour servir à la parodie, et en effet elle a créé un nouveau type de parodie, celle qu'on pourrait appeler la parodie du lecteur: un personnage lit et imite un certain type de littérature; les conséquences pénibles et ridicules de cette imitation démontrent la fausseté de cette littérature. Mais on oublie souvent que, dissimulée dans cette folie imitatrice, il y a une vision de la réalité qui va au-delà de l'hallucination: certes, cette folie entraîne une transformation de la réalité objective (des géants à la place des moulins), mais aussi une interprétation de la réalité objective (les condamnés aux galères comme victimes de la société). Cette vision est celle qui est codifiée dans le genre du roman de chevalerie en particulier, comme l'a montré Edwin Williamson, et dans le roman dit romanesque en général, à savoir une vision *romantique* de la réalité qui a été bien décrite par Northrop Frye comme verticale: la réalité toujours polarisée entre deux mondes, dont l'un est idyllique et l'autre démoniaque, représentés tous deux par des personnages appartenant à l'un ou l'autre monde, héros et méchants au point extrême et extraordinaire. On peut encore ajouter une autre dimension verticale: celle d'un monde inférieur sensible qui est dirigé et ordonné par un autre monde supérieur intelligible, et dont la plus évidente manifestation est la série de coïncidences qui gouvernent la vie humaine et qui résultent du hasard ou de la Providence. Cervantès oppose à cette vision romantique quichottesque une réalité anti-romantique qui exprime une vision horizontale du monde: il n'y a pas d'êtres extraordinairement bons ou mauvais qui soient soumis aux lois du hasard, mais des personnes ordinaires et vulgaires ayant des vertus et des vices, dont la vie n'est dirigée par aucun principe supérieur, mais simplement par leurs actions et leur psychologie. Cervantès crée ainsi un conflit entre la réalité et une vision de la réalité qui nous semble aujourd'hui une évidence mais qui est une découverte de premier ordre pour le roman dit réaliste<sup>1</sup>.

Toutefois, insatisfait, Cervantès fait une autre invention: le personnage de Sancho, qui en principe va servir de porte-parole à cette réalité que don Quichotte transforme et déforme - ce sont des moulins, non de géants, lui dit Sancho; des moutons, non des armées. Certes,

<sup>1</sup>Pour démontrer et illustrer ces et d'autres idées sur *Don Quichotte* de façon détaillée, idées que je ne peux qu'ébaucher ici pour des raisons évidentes d'espace, on peut consulter ma thèse doctorale *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997).

Sancho est tout d'abord un correctif épistémologique de la vision quichottesque, un contrepoids d'empirisme à l'idéalisme de don Quichotte, comme l'ont remarqué tous les commentateurs depuis Américo Castro ou Ortega y Gasset. Et pourtant, comme pour la folie quichottesque qu'il corrige, on oublie trop souvent que Sancho représente beaucoup plus. Si la vision de don Quichotte n'est pas identique à sa folie, celle de Sancho n'est pas identique à la réalité, comme Madariaga nous l'a appris: son empirisme peut aussi se tromper sur la nature de la réalité, et c'est ainsi que Sancho, influencé sans doute par la vision quichottesque, arrivera à croire que l'auberge est vraiment enchantée ou que don Quichotte a tué un géant, parce que c'est la seule explication qu'il trouve aux mystérieux coups reçus dans la nuit ou au liquide rouge répandu par terre qui ressemble à du sang mais qui est en réalité du vin. Sancho accepte et partage la vision quichottesque dans la mesure où il peut la corroborer par ses sens, mais aussi dans la mesure où il peut en tirer parti, comme le montrent son espérance de devenir gouverneur d'une île gagnée par don Quichotte, ou sa disposition à s'emparer des possessions de ceux qui sont vaincus par son maître. Son matérialisme est donc l'autre point de repère qui oriente sa vision de la réalité: sa préoccupation pour tout ce qui est matériel –soit les conditions de son voyage avec don Quichotte, soit le bénéfice qu'il espère recevoir de ce voyage– contraste avec le manque de préoccupation de don Quichotte, qui ne pense qu'à l'idéal, à cet égard. Et c'est là précisément que nous voyons que Sancho n'est pas celui qui corrige toujours la vision de don Quichotte: l'inverse aussi se vérifie. Si Sancho constitue un correctif épistémologique pour don Quichotte, celui-ci constitue pour Sancho un correctif moral. Nous nous retrouvons ainsi face à un conflit entre un idéalisme romantique très éloigné de la réalité, mais qui l'élève, et un réalisme plus adapté à la réalité, mais qui la dégrade. Cervantès a créé une relation paradoxale, un dialogue de contraires qui se corrigent et complètent. Ensemble, ils peuvent appréhender la complexité de la réalité: leur dialogue paradoxal exprime une vérité ou synthèse dialogique qui leur échappe séparément.

Et ce dialogue de contraires a lieu non seulement entre les personnages, mais aussi à l'intérieur des personnages, de manière à montrer la complexité non seulement de la réalité mais aussi de la personnalité. Ce dialogue interne est observable dans l'assimilation imparfaite par Sancho de la vision quichottesque, toujours en conflit avec sa propre vision et sa nature, mais un conflit qui maintenant apparaît dans ses actions et ses propos et non dans les rapports de

celles-ci avec celles de don Quichotte. L'exemple paradigmatique à cet égard est l'épisode de l'armet de Mambrino –en réalité un plat à barbe– et la discussion qui a lieu dans l'auberge sur sa nature. Sancho accepte la vision quichottesque –il s'agit d'un armet, *yelmo* en espagnol– par intérêt –parce que autrement don Quichotte devra rendre le plat, *bacia* en espagnol, au barbier, mais il devra aussi rendre les autres possessions qu'il lui a prises– mais il ne peut pas se passer du témoignage de ses sens. Le résultat est un conflit insoluble qui est exprimé par un mot paradoxal inventé par Sancho: c'est un *baciyelmo*<sup>2</sup>. Don Quichotte lui-même n'est pas libre de semblables contradictions: en dépit de son mépris des conditions matérielles de l'existence (douleur, nourriture, auberge, argent), nous le verrons s'en plaindre et s'en soucier. De cette façon Cervantès explore les paradoxes qui résultent d'un intérêt à contre-nature, de la différence entre la théorie et la pratique, ou tout simplement du passage du temps. La nature humaine, la réalité interne, est aussi contradictoire et paradoxale que la réalité extérieure.

Le même paradoxe qui définit la relation entre les visions de don Quichotte et de Sancho explique aussi la relation du roman de Cervantès avec le genre romanesque. On a qualifié ci-dessus cette relation de parodique, mais, une fois de plus, cela ne suffit pas à expliquer les rapports de *Don Quichotte* avec la littérature qui le précède. Premièrement, il faut bien voir que ces rapports sont plus que parodiques parce que la folie quichottesque sert à discréditer la littérature qui l'inspire, mais aussi à accréditer la réalité présentée par Cervantès: le réalisme de l'oeuvre est renforcé par opposition à la fausseté et aux mensonges de cette littérature. Aussi le dialogue entre réalité et littérature court-il dans les deux directions, de la réalité à la littérature, pour invalider celle-ci, mais aussi de la littérature à la réalité, pour valider celle-ci. Quand don Quichotte découvre que dans le monde qui l'entoure on a besoin de nourriture, de chemises propres ou

<sup>2</sup>Le *baciyelmo* a été considéré par Spitzer comme abrégé du *perspectivisme*, c'est-à-dire de la vision de l'oeuvre comme expression de l'inexistence d'une réalité objective –il y a seulement des subjectivités qui reflètent cette réalité– proposée par Castro. Le *perspectivisme* a été contesté par Parker et Predmore, lorsqu'ils affirment l'existence d'une réalité objective et normative chez Cervantès, qui permet d'apprécier et d'évaluer les déviations des individus qui la dénaturent par intérêt ou par erreur. *Baciyelmo* est l'abrégé du dialogisme –comme l'a remarqué Rivers– plutôt que du *perspectivisme*, une différence qui est très importante, car elle implique non seulement la négation ou l'affirmation de l'existence de la réalité, mais la considération de cette réalité comme une simple addition de possibilités et visions ou comme une synthèse dialogique de celles-ci. Dans *Don Quichotte*, à mon avis, il y a un dialogue de positions qui se corrigent les unes les autres et nous permet de garder quelques possibilités et d'en rejeter d'autres pour atteindre une vérité synthétique.

d'argent pour voyager, on met en relief l'absence de cette aire de la réalité dans les romans de chevalerie et par conséquent leur falsification de la réalité, mais en même temps on souligne leur présence dans le roman que nous sommes en train de lire et donc son authenticité. L'histoire dénonce les falsifications romanesques pour paraître elle-même plus vraie. Deuxièmement, et c'est encore plus important, ces rapports de *Don Quichotte* avec la littérature précédente sont plus que parodiques, parce que la folie romanesque n'est pas la seule voie pour le dialogue. Aussi bien que l'histoire de don Quichotte, il y a les histoires interpolées, celles de Grisóstomo et Marcela, Cardenio et Luscinda, Dorotea et don Fernando, pour ne mentionner que celles de la première partie. Ces histoires, comme l'ont apprécié Spitzer ou Williamson, sont vraiment romanesques, elles ressemblent au roman pastoral, présentent une action et des personnages romantiques et offrent une vision idéalisée de la réalité; et elles sont respectées par Cervantès, elles montrent une attitude sérieuse et non burlesque ou parodique de la part de l'auteur. On pourrait penser qu'en tant qu'histoires racontées elles représentent une réalité au deuxième degré, ce qui pourrait justifier leur caractère romanesque, mais il faut rappeler que leurs narrateurs et protagonistes sont aussi des personnages dans l'histoire de don Quichotte. En fait, comme c'est le cas des histoires de Cardenio, Luscinda, Dorotea et don Fernando, leur dénouement a lieu dans l'histoire de don Quichotte et grâce à celle-ci, qui, à son tour, est aussi influencée par celles-là. Le lieu de ce dénouement, à ce sujet, est l'auberge de Juan Palomeque, qui est un vrai *noeud* ou *carrefour narratif* où d'autres histoires, celles du captif et de don Luis, aussi bien que celles-ci, convergent. En conséquence on peut dire que ces histoires ne sont pas interpolées, mais entrelacées, elles sont au même niveau que celle de don Quichotte, elles ont la même réalité. On arrive ainsi au paradoxe que *Don Quichotte* se moque du roman romanesque en même temps qu'il l'admet comme une possibilité de la réalité qu'il nous propose. La vision romantique peut être folie quand elle adopte certaines formes, mais cela ne signifie pas qu'elle peut être exclue: la représentation réaliste ne suffit pas à rendre compte de toute la réalité. Cervantès nous révèle la même vérité paradoxale à travers le dialogue entre don Quichotte et Sancho et à travers le dialogue entre l'histoire de ceux-ci et les histoires entrelacées, comme s'en était aperçu Madariaga. Le réalisme de Cervantès cherche à reconcilier les contraires, en même temps qu'à les opposer (comme l'a bien expliqué Edward Riley): c'est un réalisme inclusif fait de paradoxes.

2. LA NARRATION: CIDE HAMETE ET LES INTERMÉDIAIRES. Or *Don Quichotte* ne comprend pas seulement l'histoire des aventures de don Quichotte et certaines histoires entrelacées, mais, comme l'a bien souligné George Haley, celle aussi de la narration de ces aventures, c'est-à-dire l'histoire de l'écriture et la transmission du manuscrit, et cette dernière est aussi pleine de paradoxes. Les personnages de cette histoire, d'après l'interprétation faite par Ruth El Saffar du cadre narratif complexe du récit, sont le premier auteur anonyme qui écrit les premiers huit chapitres et Cide Hamete Benengeli, l'historien arabe qui écrit le reste; il y a ensuite le traducteur du manuscrit de l'arabe au castillan; et enfin l'éditeur ou narrateur -bien qu'appelé deuxième auteur dans l'oeuvre- qui, comme il le raconte lui-même au début du chapitre 9, après la soudaine interruption du manuscrit du premier auteur, cherche la suite (dans des sources écrites ou même orales), trouve le manuscrit de Cide Hamete, commande la traduction, et fait la transcription finale<sup>3</sup>. Ces deux dernières figures sont aussi des lecteurs, dans la mesure où ils font des remarques sur le livre qu'ils traduisent ou transcrivent, et cette lecture est aussi racontée dans la mesure où ces remarques sont enregistrées sur l'oeuvre dont elles traitent. Et c'est précisément ces remarques faites au niveau de l'histoire de la narration qui posent le premier paradoxe.

D'un côté, avec leurs diverses remarques sur l'exactitude et la rigueur de Cide Hamete comme historien, ils créent une impression d'authenticité du récit que nous lisons. Et même lorsqu'ils mettent en question cette authenticité -l'éditeur se méfie de Cide Hamete parce qu'il est arabe et n'a pas peut-être ainsi traité un chevalier chrétien avec l'objectivité nécessaire, le traducteur remarque le possible caractère apocryphe d'un chapitre où Sancho parle d'une façon différente de celle dont il a parlé jusqu'à ce moment- ils renforcent encore l'impression de réalité: ils opposent ce que Cide Hamete a écrit ou pourra écrire à la réalité indisputable de don Quichotte et de Sancho, et donc ils créent l'impression d'autonomie de leur existence au-delà de la littérature, séparée de la littérature, indépendamment des erreurs de la littérature. On se retrouve ainsi face au même réalisme anti-littéraire qui

<sup>3</sup>Ce processus de médiation est raconté par une autre voix encore, anonyme cette fois, qui relie le récit du premier auteur avec ceci de Cide Hamete (fait traduire et transcrit par l'éditeur), qui est au-dessus des autres et omniscient, et donc la plus proche soit de l'auteur Cervantès ou au moins de l'auteur du prologue, soit -si on veut être plus précis- de l'auteur implicite. Cette voix raconte comment le premier auteur interrompt l'histoire de don Quichote au milieu de son combat avec le *Vizcaíno* parce qu'il n'a trouvé rien de plus écrit la-dessus et comment un deuxième auteur -en fait l'éditeur- trouve la suite et la fin de l'histoire.

utilisait les livres de chevalerie avec le même but, c'est-à-dire créer une impression de réalité; il s'agit de la même confrontation de la littérature avec la réalité, mais maintenant on utilise comme littérature le livre lui-même pour l'effectuer. Cide Hamete confirme ces remarques et l'impression qu'elles suscitent. Après le récit de don Quichotte de sa descente à la grotte de Montesinos, le traducteur nous dit que Cide Hamete a écrit, dans les marges du manuscrit, qu'il ne peut pas croire que le récit soit vrai mais qu'il ne peut pas croire non plus que don Quichotte ait menti, donc il l'a transcrit tel qu'il le fit parce que c'était son devoir d'historien, même si on sait qu'avant de mourir don Quichotte avoua qu'il l'avait inventé. L'avertissement nous montre l'historien rigoureux, bien qu'ambigu et contradictoire (il dit que don Quichotte ne pouvait pas mentir et qu'en fait il mentit); mais ces doutes autour de la transcription littéraire de l'histoire soulignent sa réalité historique.

Et pourtant, d'un autre côté, toutes ces remarques et la lecture de l'histoire qu'elles nous proposent, ont un effet contraire: elles suggèrent les limites de Cide Hamete et de la littérature même. Elles nous font prendre conscience, en premier lieu, de la manière dont la subjectivité de Cide Hamete peut avoir influencé le récit que nous lisons, non seulement à cause du manque de fiabilité qu'insinuent les inquiétudes et les doutes exprimés par le traducteur et le narrateur, mais aussi à cause de sa faillibilité, bien révélée par son avertissement, où il montre qu'il n'a pas compris ce que presque tout lecteur comprend: que le récit de don Quichotte sur la grotte de Montesinos était un rêve, et voilà pourquoi il est vrai et faux à la fois. Et nous devenons conscients, en deuxième lieu, du processus de sélection et de manipulation de la réalité qu'entraîne la littérature. Le fait que Cide Hamete nous raconte certaines choses dans les marges -don Quichotte se rétractant de ce qu'il a raconté- montre déjà qu'il y a des choses qui sont secondaires et reléguées aux marges, et donc, qu'il peut y avoir des choses qui sont exclues; cela est confirmé par le fait que, quand la mort de don Quichotte est racontée, Cide Hamete ne fait aucune référence à sa rétractation: n'était ce commentaire marginal à propos des doutes de Cide Hamete, le détail aurait été ignoré, avec peut-être beaucoup d'autres. La réalité est trop ample et multidimensionnelle pour être prise de façon exhaustive dans la *linéarité* de la littérature. De cette manière le contraste entre la littérature et la vie se tourne maintenant dans l'autre direction, contre la littérature. On arrive ainsi au paradoxe du réalisme anti-littéraire cervantin, un paradoxe *métalittéraire*: au niveau de l'histoire, on critique les romans de chevalerie -parodie- pour

renforcer la réalité ou l'historicité du propre roman; mais au niveau de la narration on renforce cette historicité au prix de la critique du roman lui-même -auto-parodie-. Et cette critique implique finalement une critique du nouveau genre du roman réaliste auquel l'oeuvre appartient: jamais on ne peut arriver à appréhender toute la réalité, il y a toujours des limites insurmontables pour la littérature.

Et encore non seulement le commentaire d'auteur, de traducteur et d'éditeur nous amène à un paradoxe, mais la figure de Cide Hamete elle-même est pleine de paradoxes, et même l'existence de Cide Hamete est paradoxale, comme l'ont remarqué Riley et Allen. Du moment qu'on découvre (chapitre 9 de la première partie) que le livre a été écrit par cet enchanteur et donc que le lecteur doit accepter son existence fictive comme l'origine du texte qu'il lit, et encore plus, du moment que les personnages à l'intérieur du texte acceptent son existence (tous les lecteurs de la première partie inclus dans la deuxième partie), on arrive à un paradoxe insoluble. Le texte qui démontre la fausseté des livres de chevalerie par rapport au monde réel que ce texte dépeint, a été écrit par un personnage qui appartient au monde romanesque de ces livres, un personnage qui est inconcevable et inadmissible dans le monde du texte<sup>4</sup>. La conclusion ne peut pas être autre que la fictionalité du texte: l'histoire est enveloppée dans une narration qui est pareille à celles des livres de chevalerie (à laquelle il faut ajouter la découverte par hasard du manuscrit et l'histoire des papiers qu'on trouve enterrés sous une église), et donc dans une narration qui montre que cette histoire, comme celles des livres de chevalerie, est aussi un mensonge. Contrairement à ce qu'on affirme souvent (par exemple Bruce Wardropper dans un article très connu), cette enveloppe narrative n'est pas dessinée pour augmenter la vraisemblance, mais bien au contraire: le recours à l'historien et à son manuscrit met le récit dans un cadre de fiction. L'affirmation -au début du chapitre 44 de la deuxième partie- qu'on peut lire dans le texte original de Cide Hamete que ce chapitre ne fut pas traduit comme celui-ci l'avait écrit -chose impossible- est une autre preuve de cet emploi du manuscrit. La parodie des livres de

<sup>4</sup>On peut ajouter encore d'autres paradoxes. Cide Hamete est un historien, mais en tant qu'arabe, comme nous le dit le narrateur et don Quichotte lui-même, il est menteur: aussi est-il un historien menteur, ce qui est une contradiction. Et il y a une autre contradiction: parfois il adopte la pose d'un chroniqueur, de quelqu'un qui raconte ce dont il a été témoin ou ce dont il a reçu témoignage par des documents; mais parfois il raconte des événements ou des pensées des personnages auxquels il ne peut avoir eu accès que comme magicien, comme le sage ou l'enchanteur évoqué par don Quichotte à plusieurs reprises. Ces paradoxes de Cide Hamete sont les paradoxes du romancier, qui est en effet une sorte d'historien menteur, de magicien chroniqueur.

chevalerie qui est la cause première de cette enveloppe narrative conduit à l'auto-parodie une fois encore. Cela ne signifie pas que Cervantès identifie son livre aux romans de chevalerie: il utilise une enveloppe de fiction, c'est-à-dire les outils de la fiction, pour raconter la réalité. Il nous donne un mensonge qui est vrai, un roman réaliste, et non romanesque. Mais, à la différence des auteurs de livres de chevalerie, il ne veut pas nous tromper, il nous rappelle la nature fictive de ce que nous lisons: il ne veut pas que nous soyons des Quichottes, que nous confondions réalité et fiction, et il crée donc ce paradoxe que Linda Hutcheon dans l'oeuvre citée a appelé *méta-fictionnel*.

Pour terminer, il faut rappeler que ces paradoxes de la narration ont des reflets ou des échos qui les renforcent au niveau de l'histoire. Cervantès inclut la première partie dans la seconde quand le bachiller Carrasco montre à don Quichote et Sancho le livre sur leurs aventures qui vient de paraître; ce livre est le même livre que celui que nous venons de lire. On pense à la mise en abyme, et pourtant celle-ci ne résulte pas tout simplement de cette inclusion, mais surtout des remarques que don Quichote et Sancho vont faire sur la première partie, des remarques qui sont semblables à celles des personnages de la narration et qui créent le même paradoxe métalittéraire dont on a parlé ci-dessus<sup>5</sup>. C'est avec le commentaire de ces nouveaux lecteurs que la première partie est un vrai miroir de l'ouvrage: non seulement le livre à l'intérieur du livre (ce qui est un jeu amusant mais pas spécialement significatif ou transcendant) mais aussi une lecture du livre faite au niveau de l'histoire qui reflète celle faite au niveau de la narration et qui produit les mêmes effets, le même paradoxe métalittéraire. Et encore il y a dans *Don Quichotte* une autre mise en abyme, comme Haley l'a montré sans lui donner ce nom, cette fois pour renforcer le paradoxe métafictionnel: les Tréteaux de maître Pierre sont un miroir de la matière, du contenu du livre, aussi bien que de la manière ou de la forme dont le livre est raconté à travers différents intermédiaires. La réaction de don Quichotte vis-à-vis du spectacle de marionnettes -il commence

<sup>5</sup>Le fait que les personnages commentent le livre dont ils sont des personnages et leur préoccupation et leur méfiance sur la manière dont ils ont été traités crée la même impression d'autonomie et d'existence indépendante: leur existence au-delà de la représentation littéraire de cette réalité est établie. En outre, certaines remarques de Sansón Carrasco établissent la rigueur et exactitude de Cide Hamete comme historien. Mais la méfiance de don Quichote et Sancho de l'auteur -en grande partie à cause de sa condition d'arabe- et les corrections et additions que Sancho fait à son récit à propos de certains épisodes (son âne volé et l'argent trouvée dans la Sierra Morena) montrent les limites imposés par la subjectivité de l'auteur (qui entraîne problèmes de fiabilité ou de faillibilité) et par l'outil littéraire lui-même (qui entraîne toujours sélection et manipulation).

par faire des remarques sur la représentation comme telle, mais à mesure qu'elle avance il perd graduellement sa distance et finit par attaquer les marionnettes pour défendre l'héroïne comme si elles étaient des personnages réels- met en action la lecture que Cervantès ne veut pas pour son livre. Il s'agit d'un exemple négatif: il ne faut pas confondre la représentation, la fiction, avec la réalité, même si la fiction est une représentation vraie de la réalité. Il s'agit d'un autre rappel: ce que nous lisons est fiction, et donc il faut garder une certaine distance. Ainsi peut-on conclure de cette analyse qu'il s'agit toujours chez Cervantès de lecteurs et de lecture; les lecteurs et la lecture du livre sont mis en action dans le livre. On pourrait appeler le roman de Cervantès un roman de la lecture, en fait il est le premier roman de la lecture. En fin de compte, *Don Quichotte* n'est autre chose que l'histoire d'un lecteur et sa façon particulière de lire: les livres comme s'ils étaient réalité, la réalité comme si elle était un livre. C'est là l'ultime paradoxe.

#### *TRISTRAM SHANDY* (1759-1767)

De l'admiration de Sterne pour Cervantès, il y a des témoignages répandus tout au long de *Tristram Shandy*. Tristram, narrateur du chef-d'oeuvre, jure "by the ashes of my dear Rabelais, and dearer Cervantès", il parle du "Cervantic cast" des amours de Toby et essaie de les écrire avec "Cervantic gravity", et il déclare son admiration pour l'héros de la Mancha. Mais lorsqu'on passe de l'admiration à l'imitation, du général au concret, la question devient moins évidente et plus complexe, au moins l'a-t-elle été pendant longtemps<sup>6</sup>. Et pourtant les témoignages de cette imitation, ou plutôt de cette émulation, en reprenant la distinction formulée par Levin (1970) entre l'imitation servile et l'imitation créatrice, sont aussi abondants que les témoignages de l'admiration. Or,

<sup>6</sup>L'attitude générale de la critique à cet égard est bien exprimée par Max Byrd quand il écrit dans son étude: "On Sterne's affection of Cervantès his letters and novels leave no doubt [...]. More than any other book, *Don Quixote* springs to his memory continually in everything he writes, in allusions, similes and anecdotes [...]. But affection is not necessarily influence, and of Cervantès' actual effect upon *Tristram Shandy* it is more difficult to speak precisely" (Byrd, 1985: 34). Le caractère général de cette attitude est confirmé par le manque d'articles qui explorent d'une façon sérieuse et rigoureuse la relation entre Cervantès et Sterne. Jusqu'aux années quatre-vingts, les contributions sur le sujet étaient réduites aux articles de Booth et de Staves, excellents mais s'occupant de Cervantès comme l'une parmi d'autres influences, ou de Sterne comme l'un parmi d'autres influencés; et ceux de Stout et de Jones, non excellents et très limités, car ils s'occupent d'aspects trop spécifiques pour donner une idée précise de la relation, une vraie vue d'ensemble. Depuis les années quatre-vingts la situation a changé, et sont apparus les articles de Lamb, Howes, Niehus, Erickson, Wehrs, et Britton. Mais ils ont les mêmes limites: ils sont trop spécifiques ou étudient d'autres auteurs -quelques fois les deux choses à la fois.

pour les reconnaître, il faut avoir une idée claire de la théorie du roman implicite dans l'art du roman cervantin, et chercher les traces et les conséquences auxquelles cette théorie aboutit dans l'art du roman, absolument explicite, de Sterne.

1. L'HISTOIRE: LES SHANDY. Le parcours, que nous avons commencé chez Cervantès dans la folie quichottesque, doit nécessairement commencer chez Sterne dans la reconnaissance de l'affinité profonde qui relie celle-là et le *hobby-horse* shandien. Certes il y a une figure dans le roman de Sterne qui nous fait penser à don Quichotte d'une façon immédiate: Yorick, le maigre chevalier de la justice à dos d'un cheval qui, Sterne nous le dit, pourrait bien être le frère de Rocinante. Mais les vrais Quichottes, ou au moins les plus originaux et profondément cervantins, sont les Shandy, et on a l'impression que Sterne se complaît à présenter tout d'abord Yorick comme une imitation plutôt littérale pour, ensuite, mettre en relief l'originalité de ce groupe de figures quichottesques, qui sont les figures essentielles. Et c'est le *hobby-horse*, comme l'ont remarqué Niehus ou Stedmond, qui crée le caractère quichottesque des Shandy, car il est –comme le dit Sterne– un passe-temps, et un passe-temps –Sterne le montre sans le dire– qui devient obsession, monomanie. Walter tient à lire toute sorte de traités philosophiques ou pseudo-scientifiques sur les matières les plus disparates et inutiles, et aussi à s'en servir pour faire des dissertations et des discours. Toby, de son côté, militaire retiré à cause d'une blessure, a lu aussi beaucoup de traités militaires et, aidé par son servent Trim, se dedie à reconstruire en miniature les batailles qu'il lit dans les journaux. Ces *hobby-horses*, à l'exemple de la folie quichottesque, non seulement ont des origines littéraires, mais ils dirigent aussi leur vie et déterminent leur façon d'être dans le monde: Walter utilise son érudition livresque même pour acheter des culottes à son fils; Toby conduit sa cour de la veuve Wadman comme si elle était un siège. Et surtout, encore à l'instar de la folie quichottesque, ils deviennent un prisme à travers lequel les Shandy perçoivent la réalité, et donc la quintessence de leurs visions de la réalité: tout mot, tout incident, tout événement, est interprété à la lumière de leurs *hobby-horses*.

Mais plutôt que d'insister sur le caractère quichottesque des Shandy, bien étudié par Niehus et Staves dans les articles cités, il faut insister sur le fait qu'ils forment un couple similaire à celui de don Quichotte et Sancho, c'est-à-dire que Sterne établit entre eux une relation dialogique et paradoxale comme celle de don Quichotte et Sancho. Le contraste entre leurs visions de la réalité est exploré dans une série de scènes où Sterne montre leur réactions ou interprétations divergentes du même fait

ou propos, le plus connu peut-être le cas du train *d'idées* d'une dissertation philosophique de Walter transformé dans un train *d'artillerie* par Toby. Mais similaire ne veut pas dire identique, et pour apprécier l'originalité de Sterne il faut rappeler le caractère quichottesque des *deux* frères Shandy qu'on vient de décrire. Dans *Tristram Shandy* il ne s'agit pas de Quichotte face à Sancho, mais de Quichotte face à Quichotte, et ceci est un fait décisif pour comprendre la transformation du paradoxe cervantin chez Sterne. L'auteur nous présente des Quichottes isolés et enfermés par leur quichottisme, c'est-à-dire par leur *hobby-horse*, par leurs visions discordantes de la réalité. Contrairement à l'idéalisme romantique quichottesque et au réalisme dégradé sanchesque, ces *hobby-horses* sont trop limités, personnels, singuliers, pour établir un vrai dialogue et pour nous donner ensemble une vision dialogique de la réalité. Ils ne sont pas des contraires qui se complètent, il n'y a pas de vérité dialogique. Mais encore une fois le paradoxe reste pour nous donner une vérité qu'on pourrait appeler existentielle: nous nous retrouvons face au paradoxe de ceux qui parlent sans pause mais qui ne se comprennent pas, et par conséquent face à la vérité des limites insurmontables que le langage et la subjectivité imposent aux êtres humains. Ce paradoxe et sa vérité avait été aussi suggérée par Cervantès, mais la suggestion devient maintenant affirmation à cause du caractère quichottesque des deux interlocuteurs du dialogue. Il n'y a pas un Sancho qui puisse assimiler, même de façon imparfaite, la vision quichottesque pour créer ainsi une communauté d'intérêts, qui puisse corriger avec sa vision la vision quichottesque et être corrigé à son tour par celle-ci: il y a seulement des Quichottes. Mais le plus paradoxal est qu'ils continuent à se parler, qu'ils ont la nécessité de se parler. Ils sont isolés l'un de l'autre, mais ils ont besoin l'un de l'autre. Car même s'ils ne se comprennent pas, s'ils se disputent, ils s'estiment, ils sont attachés par une véritable affection, comme l'étaient aussi don Quichotte et Sancho en dépit de leurs divergences. Il existe donc une rédemption affective pour l'individu enfermé dans sa subjectivité: il est isolé intellectuellement, mais pas affectivement, comme l'a souligné Henri Fluchère. Les idées de Walter et Toby les repoussent, mais leurs sentiments les attirent. Il s'agit maintenant d'une dialectique entre l'idée et le sentiment, entre l'intellectuel et l'affectif.

On finit ainsi par arriver au paradoxe cervantin, aux contraires qui se corrigent et se complètent, mais avec d'autres termes qui l'amènent du domaine épistémologique -la dialectique idéalisme-réalisme pour exprimer la complexité de la réalité, de la vérité- à l'existential -la dialectique esprit-sentiment pour exprimer la complexité des relations

humaines, de l'existence; et dans une combinaison différente des termes, car ils ne sont pas personnifiés par l'un ou l'autre personnage du couple, mais mis en action par la relation repousse-attraction au sein du couple: éloignement dans l'intellectuel, rapprochement dans l'affectif. Mais on peut trouver aussi ces termes dans la combinaison cervantine, c'est-à-dire personnifiés par les personnages, parce qu'il est évident dans l'oeuvre que Walter représente une approche intellectuelle vis-à-vis de la réalité et Toby une approche sentimentale, et Sterne se complaît parfois à les opposer- par exemple à propos de la mort de Bobby, le frère aîné de Tristram: Toby soupire tristement pendant un mois avant de s'endormir, Walter fait un discours plein de rhétorique et de citations erudites. Il faut ajouter, cependant, que dans ce cas-là nous ne sommes plus dans le domaine du *hobby-horse*, mais dans celui que Sterne appelle du *moral character*, qu'il separe nettement du *hobby-horse*. Cette distinction est fort intéressante, car l'interaction de ces deux domaines de la personnalité produit des paradoxes internes comme celles qu'on a remarqué à l'intérieur de don Quichotte et de Sancho. Toby, l'homme qui a fait la guerre et qui passe son temps à la contrefaire, est sentimental, benevolent, pacifique; Walter, l'intellectuel qui passe son temps à se cultiver et à cultiver sa raison, est irascible, agressif, belliqueux. Comme chez Cervantès, les contradictions procèdent, soit d'un *hobby-horse* à contre-nature (Toby), soit des désajustements entre théorie et pratique (Walter), peut-être des deux raisons ensemble. Quoi qu'il en soit, Sterne, en ajoutant la dialectique *hobby-horse-moral character* à celle de l'esprit et le sentiment, explique et explore cette complexité de la personnalité humaine comme résultat des relations paradoxales suscitées entre leurs termes.

C'est ainsi qu'en sortant du domaine du *hobby-horse* nous nous retrouvons dans un territoire plus littéralement cervantin. Il en va de même lorsqu'on sort du couple Walter-Toby et on entre dans celui de Toby et Trim. La relation entre Toby et Trim est vraiment comparable à celle de don Quichotte et Sancho, comme l'a fait la plupart des critiques, mais, une fois encore, avec une transformation très importante: Trim, qui a lui même été soldat, ne trouve pas difficulté à assimiler et partager le *hobby-horse* de son maître; même si ce *hobby-horse* est chez Trim au deuxième degré, car il procède de son maître, et même si sa vie et sa vision du monde ne tourne pas autour du *hobby-horse* de la même façon (ce qui l'empêche d'être une figure pleinement quichottesque), son assimilation est complète et non problématique, sans paradoxes internes, en harmonie totale avec Toby en ce qui concerne non seulement son *hobby-horse* mais aussi son affectivité. Il est donc une

figure beaucoup plus quichottesque que Sancho, mais, d'accord avec son rôle sanchesque, il va fonctionner comme correctif au idéalisme de Toby. C'est lui qui utilise son expérience du monde au cours des amours de Toby avec la veuve Wadman pour le faire voir les vraies intentions de celle-ci cachées sous sa curiosité pour sa blessure, que Toby interprète naïvement comme compassion. En outre les amours de Trim sont un contrepoids sanchesque évident à ceux de l'innocent et quichottesque Toby, et on retrouve à leur intérieur le même dialectique innocence-expérience dans les remarques faites par Toby à la narration de Trim, et surtout dans son interprétation romantique d'un dénouement -Trim baise la main de son aimée- dont le lecteur comprend qu'il va être plus prosaïque -il la baise- mais que Trim n'arrive pas à raconter.

En définitive il est clair que Sterne ne se contente pas de nous présenter un Quichotte, mais il nous en présente plusieurs, pour ainsi dépeindre un monde plein de Quichottes et suggérer que tous nous sommes des Quichottes d'une ou d'autre manière, comme le disent Staves ou Niehus dans les études comparatives citées; il ne se contente pas de nous offrir un couple cervantin, il nous en offre deux, pour explorer ainsi les possibilités du dialogue paradoxal au sein de ces couples, en amenant ce dialogue dans d'autres domaines de l'existence humaine où le paradoxe peut mettre à jour d'autres aspects de la réalité.

2. LA NARRATION: TRISTRAM. Et pourtant nôtre liste de Quichottes est incomplète. En effet il manque le plus important dans la mesure où il donne titre au livre: Tristram. Il est un Shandy et, comme tel, il a aussi son *hobby-horse*, aussi -pour ne pas dire plus- littéraire que les autres: l'écriture du livre que nous sommes en train de lire. Maintes fois au cours de son récit il interrompt son histoire pour nous parler de son *hobby-horse*, c'est-à-dire de son écriture, et non seulement de son caractère *hobby-horsical* mais aussi des circonstances physiques et psychologiques dans lesquelles elle se déroule, des difficultés et des problèmes qu'il rencontre aussi bien que des choix et solutions qu'il adopte pour s'en sortir. En somme, nous avons toujours les deux niveaux de l'histoire et de la narration l'un à côté de l'autre, comme chez Cervantès, mais le niveau de la narration est maintenant beaucoup plus présent et important que dans *Don Quichotte*. Ainsi Tristram est-il un Quichotte au niveau de la narration, un Quichotte-narrateur qui raconte des histoires de Quichotte-personnages. En fait il est un personnage du livre plutôt en tant que narrateur, car son rôle au niveau de l'histoire est bien secondaire (deux ou trois épisodes isolés de son enfance: conception, accouchement, baptême, accident avec la fenêtre). Voici un premier paradoxe: il n'est pas le protagoniste de l'histoire qui

est présentée comme la sienne. Et voilà un deuxième paradoxe qui est l'envers de la première: il arrivera à être le protagoniste d'une histoire qui n'est pas la sienne en tant que narrateur, depuis la narration de cette histoire. C'est comme si Cide Hamete, en écrivant l'histoire de don Quichotte, devenait le protagoniste de *Don Quichotte*.

L'explication de ce paradoxe -et du quichottisme de Tristram au-déla du *bobby-horse*- se trouve dans sa méthode narrative, une méthode qu'on pourrait appeler *digressive-inclusive*. Il nous offre la justification de cette méthode peu après le début du livre:

Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule, -straight forward [...] - he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end; -but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit he shall have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can in no way avoid. He will have views and prospects to himself perpetually soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly [...]. All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up; there are archives at every stage to be looked into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of: -In short, there is no end of it; -for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could, -and am not yet born: -I have just been able, and that's all, to tell you when it happened, but not how; -so that you see the thing is yet far from being accomplished. (Sterne, 1967: 64-65)

Tristram se présente ici non seulement comme un historien rigoureux qui consulte toute sorte de documents pour écrire son autobiographie - et donc Sterne vise à créer avec ces remarques et d'autres similaires la même impression d'authenticité que Cervantès avec les remarques des intermédiaires sur Cide Hamete comme historien- mais comme un historien quichottesque, car sa rigueur le conduit à vouloir tout raconter. Comme le montrent ce passage et d'autres semblables, il veut placer toute la vie en littérature, créer une équation parfaite entre réalité et littérature -ce qui est une entreprise quichottesque, à cause de sa nature, car don Quichotte poursuit la même équation dans sa vie, et aussi à cause de sa difficulté, car c'est une mission presque impossible et qui aura des résultats semblables, comme on verra ci-dessous. Or, pour tout raconter, voilà le problème et l'origine des digressions de Tristram, il faut quitter continuellement le fil de son récit: il y a toujours des renseignements qu'il doit offrir pour que le lecteur puisse comprendre ce qui suit, des histoires qu'il faut raconter afin de comprendre son

histoire, des personnages qu'il faut bien connaître avant de pouvoir bien le connaître. Ces raisons, qui expliquent la présence de ces digressions que Piper a appelé *explanatory*, expliquent aussi la présence de celles qu'il appelle *opinionative*. Lorsque Tristram nous donne ses *opinions*, il vise à fournir au lecteur une connaissance totale de lui-même - comme il le dit (Sterne, 1967: 41) - qui fait partie de cette représentation mimétique exhaustive de la réalité.

Il est évident que cette méthode est une réponse au roman réaliste des prédécesseurs de Sterne (comme l'ont remarqué Watt, Lehman, et beaucoup d'autres critiques), surtout de Fielding ou Richardson et même de Cervantès. En refusant de sélectionner et d'ordonner ses matériaux, c'est-à-dire de suivre cette ligne droite dont il parle dans le passage, Sterne dénonce et s'attaque au processus de sélection et de manipulation de la réalité que le roman dit réaliste suppose malgré ses prétentions, et que Cervantès avait déjà montré; et il le fait naturellement pour mettre en relief son propre et vrai réalisme par rapport à ce faux réalisme. Sterne se sert ainsi du procédé réaliste anti-littéraire cervantin, mais maintenant dirigé contre le roman réaliste lui-même, non contre le roman romanesque, et dès la narration, à travers un narrateur quichottesque, non à travers un personnage quichottesque, dès l'histoire. En effet, c'est à ce niveau que Tristram s'attaquera aussi à la convention romanesque de l'omniscience de l'auteur qui voit dans le cœur de ses personnages comme si'il s'agissait d'une vitrine (Sterne, 1967: 96), ou à celle des aventures qui forment une action logique et cohérente (Sterne, 1967: 83-84). Or la méthode et les remarques de Tristram à ce sujet ont aussi l'effet contraire, comme celles des intermédiaires et Cide Hamete: elles ne se limitent pas à suggérer, comme chez Cervantès, mais plutôt étalent les limites du narrateur (subjectivité) et de la littérature (*linéalité*). Elles aboutissent donc aux mêmes paradoxes métalittéraires, bien que Sterne les conduise au-delà de Cervantès pour atteindre des nouveaux paradoxes et un nouveau type de réalisme.

(a) Le premier paradoxe est celui d'un historien rigoureux qui non seulement est limité par sa subjectivité, mais aussi qui l'inscrit dans son texte; et il le fait non seulement à travers ses opinions digressives, mais surtout à travers la succession de ses digressions, qui, comme l'ont vu bien des critiques, répond au processus d'association mentale de Tristram. La ligne sinueuse que son récit décrit est celle de son esprit; sa manière de raconter nous offre donc un portrait de cet esprit. Et on arrive ainsi au paradoxe que cette présentation radicale à travers la méthode digressive de ce limite de la représentation de la réalité, qui

surpasse absolument celle de Cervantès, aboutit à un nouveau type de représentation: celle de la réalité telle qu'elle est perçue, avant d'être construite et ordonnée d'après certaines conventions, surtout temporelles. Sterne découvre ainsi que la seule manière de surmonter le limite de la subjectivité consiste à être absolument subjectif. Au lieu d'une représentation subjective de la réalité objective, il nous offre une représentation objective de la réalité subjective.

(b) Le deuxième paradoxe est celui d'un biographe si exhaustif que non seulement il n'arrive pas à écrire sa biographie, mais qu'il n'y parviendra jamais. C'est tout simplement une question de temps, comme Tristram le suggère déjà dans le passage cité et l'explique dans un autre (Sterne, 1967: 286): avec sa méthode il utilise une année pour raconter le premier jour de sa vie; si on considère qu'il devra aussi raconter sa vie pendant cette année utilisée pour sa narration, nous devons conclure avec Tristram que son entreprise, au lieu d'avancer, recule, et que, comme celle de don Quichotte, elle est impossible, folle. Le problème posé est le même que chez Cervantès: la réalité est trop complexe et multidimensionnelle pour être appréhendée exhaustivement par la littérature; jamais un livre pourra la contenir. Mais il est posé d'une façon si radicale à travers la méthode inclusive de Tristram que, encore une fois, il crée un autre paradoxe au-delà de Cervantès: la démonstration de l'impossibilité d'une représentation exhaustive de la réalité produit un nouveau type de représentation. Il s'agit de montrer la réalité comme une mer large et profonde d'anecdotes, d'événements, de personnages, et non comme un fleuve qui coule dans une seule direction (au sens spatial aussi bien que temporel); à une réalité horizontale et unidirectionnelle, car elle est réduite aux conventions ou aux exigences d'une histoire (surtout celle de cause et effet), Sterne en substitue une autre réalité irréductible à une histoire, parce qu'elle est pluridirectionnelle et verticale, et dont le lieu est l'esprit de Tristram et, par extension, celui du lecteur.

Il résulte de cette analyse que Sterne, comme Cervantès, décrit un mouvement paradoxal de la parodie à l'auto-parodie. Ses efforts pour se séparer du roman réaliste précédent et pour montrer les limites de celui-ci finit par se tourner contre son roman et par montrer ses propres limites; mais, au-delà de Cervantès et encore paradoxalement, en poussant ces efforts et ces limites au extrême, il arrive à un nouveau type de représentation de la réalité. Et pourtant il suit l'exemple de Cervantès à cet égard aussi, car celui-ci arrivait à un nouveau type de représentation -celle du roman réaliste- à travers la parodie -celle du roman romanesque.

Le paradoxe de la disparition de l'histoire de celui qui le donne titre et devrait être son protagoniste, ou, à l'inverse, du fait qu'il disparaît de l'histoire pour devenir protagoniste depuis la narration, recèle ainsi une nouvelle conception de la réalité et du réalisme. Et ce paradoxe à double direction en révèle encore un autre: le principal devient secondaire, le secondaire principal. L'histoire est interrompue par les digressions du narrateur à un tel point que les digressions relèguent à l'arrière-plan l'histoire de Tristram et deviennent l'histoire (comme Tristram le dit lui-même). *Les digressions de l'histoire deviennent une histoire de digressions*, et elles nous offrent un nouveau type de réalisme: leur association mentale produit une réalité perçue et non construite, pluridirectionnelle et non unidirectionnelle. Cette association mentale est celle du narrateur, et voilà un deuxième aspect de ce paradoxe du principal et du secondaire: c'est la narration qui est au premier plan et donne de l'unité à un livre apparemment chaotique mais qui nous raconte ce qui se passe dans l'esprit d'un narrateur qui veut nous raconter sa vie, comme l'ont remarqué Fluchère ou Alter dans les oeuvres déjà citées. C'est ainsi que *la narration d'une histoire devient l'histoire d'une narration*, elle nous offre non l'histoire de Tristram Shandy mais celle de l'écriture de *Tristram Shandy*, et donc un nouveau type de roman -le roman de l'écriture du roman, appelé par Kellman *the self-begetting novel*- qui, comme l'a montré Hutcheon dans l'étude citée, révèle aussi un nouveau type de réalisme: de processus (celui de la construction de la réalité) et non de résultat. *Tristram Shandy* peut être lu comme l'histoire de quelqu'un qui écrit -ou plutôt essaie d'écrire- sa biographie, l'histoire de quelqu'un que nous arrivons à connaître très bien à travers cette écriture de sa vie et non à travers sa vie<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Et c'est ainsi qu'on peut comprendre un autre paradoxe, celui de l'issue de *Tristram Shandy*. Le roman, apparemment, est inachevé: la publication par volumes du roman s'interrompt après le livre IX, dont la fin ne semble pas être une fin du tout, et la mort de Sterne peu de temps après semble confirmer cette opinion. Mais si on considère que *Tristram Shandy* est l'histoire d'un homme qui écrit sa biographie, que cet homme déclare qu'il l'écrira tant qu'il vivra, et que sa façon d'écrire ne lui permettra jamais de la finir, il est évident que sa biographie doit être interrompue par sa mort et doit rester inachevée. Le roman de Sterne, même s'il ne fut pas achevé par l'auteur, est ainsi achevé: sa fin logique est l'interruption de l'entreprise quichottesque de Tristram par la mort. C'est la biographie de Tristram, non le roman de Sterne, qui reste inachevée. Ce problème du caractère nécessairement inachevé de l'écriture autobiographique avait déjà été posé par Cervantès dans l'épisode de Ginés de Pasamonte. À la question de don Quichotte de savoir si Ginés a déjà fini son autobiographie, celui-ci lui répond que c'est impossible, car il est encore vivant et donc sa vie n'est pas finie. Le paradoxe posé par Ginés dans un incident épisodique de *Don Quichotte* est ainsi développé et exploré par Sterne dans *Tristram Shandy*.

Toutefois cette distinction entre la biographie de Tristram et le roman de Sterne n'est pas toujours nette, et Sterne se complaît à brouiller ces deux plans. Parfois le biographe Tristram se conduit comme s'il était le romancier Sterne, par exemple lorsque, enervé par ses difficultés pour faire avancer l'action, qui reste arrêtée sur les marches ou Walter et Toby causent, demande l'aide d'un critique pour les faire descendre et les mettre au lit (Sterne, 1967: 285). Paradoxalement, en avouant son incapacité à le faire lui-même, il reconnaît que c'est lui qui doit le faire; c'est lui qui fait bouger les personnages et les contrôle, bien qu'il ne parvienne pas à le faire. Il se révèle romancier par son incapacité –peut-être son refus, car il finit par réaffirmer sa méthode nonobstant les difficultés qu'elle le crée– de l'être. On se retrouve ainsi face à l'ambiguïté paradoxale cervantine du chroniqueur –maintenant en guise de biographe– qui enregistre et doit s'en tenir à la réalité, et du magicien qui contrôle la réalité avec des pouvoirs absolus, et donc face à la même confession implicite de la fictionalité du récit. La même confession et confusion des plans de l'auteur-romancier et le narrateur-biographe paraît lorsque Tristram nous dit qu'il va laisser sa mère épier la conversation de Toby et Walter à travers la serrure pendant cinq minutes, le temps dont il a besoin pour raconter autre chose; mais, emporté par sa méthode digressive-inclusive, il oublie sa mère, et sa mère reste collée à la serrure longtemps. Lorsqu'il s'en souvient et y revient, non seulement il s'adresse à sa mère pour s'en excuser, mais sa mère lui répond pour se plaindre de la douleur au dos et au pied que son oubli lui a causé. La confession implicite que les personnages sont des marionnettes aux mains du romancier est évident, comme l'a remarqué Davis. Et outre la confusion des plans de l'auteur et du narrateur, il y en a une autre des ceux du narrateur et du personnage, non seulement parce que nous sommes témoins d'un dialogue impossible entre les deux, mais aussi parce que le temps de la narration ou de la lecture sont superposés –ou plutôt imposés– à celui de l'histoire: la mère reste à la porte pendant que le narrateur écrit ou le lecteur lit.

Sterne nous rappelle ainsi que tout est fiction et crée le même paradoxe métafictionnel que Cervantès. Et, comme celui-ci, il le souligne par la mise en abyme, celle du récit de Trim sur le Roi de Bohême et ses sept châteaux, par exemple: celui-ci ressemble au récit de la vie de Tristram et le reflète parce qu'il est continuellement interrompu par des digressions (surtout à propos du récit lui-même), il n'arrive jamais à être raconté (une autre histoire est racontée à sa place), et il est déclaré fiction dès le début (un rappel du caractère fictif du récit qui lui sert de

cadre); ou celle de la lecture de Trim d'un sermon de Yorick, qui, comme le roman de Sterne, est la présentation du texte d'un auteur, Yorick (Sterne, qui avait en effet écrit ce sermon et l'avait prêché lui-même dans la cathédrale de York), face aux auditeurs qui font des commentaires (les lecteurs dramatisés dans le roman de Sterne), par l'intermédiaire d'un narrateur qui l'interrompt souvent, Trim (Tristram), et qui souvent doit être rappelé par Walter que les anecdotes du sermon qu'il lit sont des fictions, parce qu'il les prend pour la réalité. On se retrouve ainsi de nouveau face au rappel métafictionnel, maintenant à travers un exemple négatif de lecture semblable à don Quichotte vis-à-vis des marionnettes, dans un épisode qui, comme celui de *Don Quichotte*, reflète le cadre narratif du roman<sup>8</sup>.

L'autobiographie est donc un roman, le biographe recèle le romancier, comme c'était le cas des romans à la première personne de cette époque, par exemple *Moll Flanders* ou *Pamela*, présentés toujours comme autobiographie: c'est le paradoxe métafictionnel de Sterne qui fait la différence, comme celui de Cervantès faisait la différence par rapport aux romans de chevalerie, toujours présentés comme histoire. Or cette superposition de biographie et roman dans *Tristram Shandy* peut être ramenée à un autre domaine, celui du lecteur, avec d'autres implications. Car, lorsque nous pensons ou racontons notre vie ou notre réalité, nous utilisons les mêmes procédés -sélection, ordonnance et construction de la réalité en suivant des critères logiques, chronologiques, psychologiques- dont Tristram nous fait découvrir le caractère conventionnel et faux, et donc nous falsifions la réalité, nous la transformons dans une fiction. En conséquence de quoi nous lisons la réalité à travers une fiction, comme si elle était une fiction, et donc nous sommes des Quichottes. Sterne ne se contente pas de nous rappeler que le livre que nous sommes en train de lire est fiction, de montrer que le roman est un mélange d'histoire et de fiction, et de nous avertir que nous ne devons pas être de Quichottes pendant sa lecture; il nous

<sup>8</sup>Il y a aussi le *bowling green* de Toby, où il représente des batailles en miniature, une représentation littéraire (dans la mesure où il reproduit ce qu'il lit dans les journaux), fictive et *hobby-horsical* de la réalité, comme le livre de Tristram, mais que Toby confond parfois avec la réalité (un autre rappel métafictionnel à travers un exemple négatif); et la *Tristra-paedia* de Walter, le traité qu'il écrit pour l'éducation de Tristram, et dont le caractère inachevé est le résultat d'un problème de temps pareil à celui de Tristram et de la même impossibilité d'appréhender la réalité au moyen de la littérature: la lenteur de l'écriture de Walter fait que la croissance de Tristram rende inutiles les plans pour son enfance qu'il vient d'écrire. Ainsi chacun des personnages principaux quichottesques (Walter, Toby, Trim et Yorick) sont-ils les auteurs d'un artefact littéraire ou dramatique qui est un miroir métafictionnel du récit, un miroir placé à l'intérieur de ce récit.

montre aussi que la réalité est un mélange d'histoire et de fiction et nous avertit que nous sommes toujours des Quichottes lorsque nous la lisons. Cet avertissement énoncé au moyen de la narration, Sterne le fait aussi au moyen de l'histoire, comme on a montré ci-dessus: le livre a donc une cohérence absolue. Mais ce qui était une hypothèse formulée à travers la prolifération de Quichottes dans le monde fictionnel, devient maintenant une certitude démontrée à travers la condition quichottesque du lecteur dans le monde réel. *Tristram Shandy*, comme *Don Quichotte*, est un roman de la lecture, il nous parle de la façon dont nous lisons la réalité aussi bien que la fiction. Mais Sterne va bien au-delà de Cervantès, car il ne nous présente pas un Quichotte personnage qui est un fou parce qu'il lit la fiction comme si elle était réalité et la réalité comme si elle était fiction, mais un Quichotte narrateur qui nous montre que nous partageons tous cette folie quichottesque.

#### JACQUES LE FATALISTE (1796)

*Jacques le fataliste* commence et finit par des épisodes empruntés de *Tristram Shandy* qui sont une reconnaissance non seulement d'admiration mais aussi d'imitation<sup>9</sup>. En fait, longtemps, on a pris la déclaration du narrateur à ce sujet au sérieux et on a parlé de plagiat. Le problème qui se pose donc lorsqu'on étudie les relations entre les deux ouvrages de Sterne et de Diderot est le contraire de celui de Cervantès et Sterne, mais le résultat est le même: l'imitation est si évidente et spécifique qu'elle a caché l'émulation plus profonde et générale<sup>10</sup>.

<sup>9</sup>Il s'agit de la référence de Jacques au mot de son capitaine que chaque balle a son billet, un mot qui apparaît chez Sterne dans la bouche de Trim attribué au roi Guillaume; et de l'un des dénouements des amours de Jacques avec Denise, celui qui finit avec la proposition "[...] et la baisa", similaire, comme l'histoire de ses amours en générale, à celui des amours de Trim, même pour son ambiguïté -ce n'est pas claire si Jacques baisa la main de Denise ou Denise elle-même, comme c'était le cas du dénouement des amours de Trim commenté ci-dessus. Cette ressemblance est soulignée par le narrateur, qui dit que le paragraphe qui contient ce dénouement est "[...] copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas[...]" (Diderot, 1951: 709).

<sup>10</sup>Les études comparées classiques de Diderot et Sterne sont l'article de Baldwin et la dissertation de Barton, où la relation entre *Tristram Shandy* et *Jacques le fataliste* est dispersée dans l'autre oeuvre de Sterne, *A Sentimental Journey* (qui eut plus d'influence en France que *Tristram Shandy*), et dans les autres romanciers français influencés surtout par celle-ci; et le livre de Fredman, centré sur Diderot et Sterne mais non seulement sur les deux oeuvres qui nous intéressent. Les deux premiers en particulier illustrent l'opinion que considère *Jacques le fataliste* une simple imitation. Baldwin écrit que "[...] Jacques le fataliste is an imitation of *Tristram Shandy*, an imitation not of the

L'absence d'une théorie du roman qui relie les deux oeuvres est dans ce cas-là aggravée par l'existence d'une théorie chez Diderot qui renvoie non à Sterne mais à Richardson, et qui parfois est prise comme le point de repère pour tous les romans de Diderot. Cependant il est évident que *l'Éloge de Richardson* fournit la théorie de la pratique romanesque de *La Religieuse*, mais non de *Jacques le fataliste*. Pour celui-ci il faut aller chercher cette théorie dans la pratique même, y compris la pratique de Sterne et celle aussi de Cervantès. Il faut rappeler à cet égard que si Richardson a quelques fois mis Sterne en arrière-plan, celui-ci a fait de même avec Cervantès. Toutefois la trace de Cervantès est visible aussi, bien que souvent sous la trace de Sterne. Le texte de Diderot est ainsi un vrai palimpseste où on découvre Cervantès, don Quichotte et Sancho, derrière Sterne, Toby et Trim, derrière Diderot, Jacques et son maître.

1. LA NARRATION: NARRATEUR ET LECTEUR. *Jacques le fataliste* commence par un dialogue entre narrateur et lecteur, et donc au niveau de la narration au lieu d'au niveau de l'histoire. Le point de départ est encore la distinction cervantine entre narration et histoire, mais, comme chez Sterne, la narration va être beaucoup plus importante que chez Cervantès, elle sera constamment présente dès le début jusqu'à la fin. La forme qu'adopte cette narration est aussi plus proche de Sterne que de Cervantès: le narrateur est toujours un historien comme Cide Hamete, mais le lecteur n'est pas un intermédiaire qui fait des commentaires écrits sur l'oeuvre -un dialogue non dialogué- mais un lecteur dramatisé déjà esquissé dans *Tristram Shandy* qui fait des remarques et pose des questions au narrateur -un vrai dialogue dialogué. Or cette forme dialoguée devient centrale chez Diderot: la narration est un dialogue, elle est constituée par un narrateur qui raconte une histoire à un lecteur avec lequel il dialogue. Le début de *Jacques le fataliste* montre bien la volonté de l'auteur que ce dialogue de la narration encadre l'histoire, constituée elle-même par une série de dialogues, de narrateurs qui racontent des histoires à des auditeurs avec lesquels ils dialoguent. Toutefois, à mesure que l'oeuvre avance, on observe un retour à Cervantès dans la narration: le narrateur fait mention de sources

---

tone, but of the method and manner; only there is somewhat more method and much less manner" (Baldwin, 1902: 229), une opinion qui est le point de départ de Barton: "Dans *Jacques le Fataliste* l'auteur développe une situation esquissée dans le huitième livre de *Tristram Shandy* [les amours de Trim], en imitant la façon dont Sterne assemble sans ordre apparent les incidents divers et les réflexions de toute sorte qui composent sa rhapsodie" (Barton, 1911: 100). On peut trouver des commentaires sur la relation entre ces deux oeuvres dans des chapitres de l'étude classique de Loy et du livre de Green. Plus récents, enfin, mais non plus intéressants, sont les articles de Simon et de Pancorbo.

diverses et même d'un manuscrit qui raconte l'histoire de Jacques et son maître, et à la fin cette histoire est interrompue parce que ce manuscrit s'interrompt; le narrateur doit la compléter par le moyen de certaines mémoires, même de sources orales- les dernières lignes sont introduites par un énigmatique "on a voulu me persuader que [...]" (Diderot, 1951: 711). Le recours au manuscrit et à la transformation du narrateur en éditeur n'est pas toujours cohérent avec l'image d'auteur que le lecteur a de lui, mais montre bien la volonté de Diderot de réunir et rendre hommage aux deux romanciers qui ont marqué sa vision du roman et qui sont la source des paradoxes sur le roman qu'il va formuler dans la narration. C'est sa manière d'écrire un nouvel *Éloge*, mais pas de Richardson.

Le dialogue entre le narrateur et le lecteur permet de déceler dès le début un affrontement entre deux visions différentes du roman. Dans la première phrase du livre le lecteur demande comment Jacques et son maître se sont rencontrés, et il continue ensuite à poser des questions sur leur nom, leur provenance, leur destination et leurs propos. Le narrateur refuse de répondre à toutes ces questions sauf à la dernière, et voilà la seule chose qu'il va nous donner avec précision et rigueur absolues: les propos. En dépit des questions du lecteur, l'action sera pleine de lacunes et d'imprécisions et nous ne saurons jamais même le but du voyage qui est le fil de l'action. De cette façon *Jacques le fataliste* montre, à l'instar de *Tristram Shandy*, un rejet similaire des conventions romanesques en vigueur, d'une conception du roman représentée dans le roman lui-même par ce lecteur qui exige une information complète sur les personnages et leurs aventures. Le narrateur, en rappelant au lecteur les aventures qu'il pourrait débiter mais qu'il ne débite pas ou son incapacité de regarder à l'intérieur des personnages, étale le même refus de Tristram de donner des aventures ou des portraits et donc une conception du roman et du réalisme semblable et opposée au roman contemporain. Le roman de Diderot, en accord avec la tradition cervantine du réalisme anti-littéraire, est évidemment un anti-roman qui cherche à renforcer son impression de réalité en l'opposant à la littérature romanesque, comme le montrent les passages abondants où le narrateur déclare que "ceci n'est pas un roman" ou "ceci n'est pas un conte", mais de l'histoire. Néanmoins ces déclarations sont ambiguës et elles recèlent un autre dialogue, cette fois à l'intérieur du narrateur, beaucoup plus intéressant parce qu'il révèle des contradictions dans sa position et ces contradictions donnent lieu aux paradoxes métalittéraire et métafictionnel.

Les déclarations dont nous parlons sont celles qu'introduisent les formules du type "il ne tiendrait qu'à moi de [...]" ou "qu'est-ce qui m'empêcherait de [...]?". On retrouve ces deux dans la deuxième page du roman lorsque le narrateur écrit:

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. (Diderot, 1951: 476)

Le narrateur refuse d'écrire un conte et vise ainsi à établir une séparation claire entre son récit et la fiction; mais il le fait en étalant son capacité et la possibilité de l'écrire, son contrôle absolu sur les personnages et l'action, et indique donc clairement qu'il s'agit d'un conte, d'une fiction ou d'une invention, comme le dit Alter dans l'étude citée. C'est le même paradoxe qu'on a retrouvé chez Sterne: il reconnaît que c'est lui qui fait bouger les personnages en avouant son refus de le faire; il se révèle romancier par son refus de l'être. Or, contrairement à Sterne, Diderot le sera: finalement il fera ce qu'il dit qu'il pourrait faire mais qu'il ne vas pas faire. À la fin de *Jacques le fataliste* l'histoire des amours de Jacques va rester interrompue pendant des années parce qu'il est séparé de son maître par bien des hasards romanesques: la rencontre fortuite avec le chevalier St-Ouin, le duel et la mort de celui-ci, la fuite du maître et la prison de Jacques. La libération de Jacques par les brigands et la rencontre avec le maître dans le château de Desglands, que les brigands se disposaient à attaquer, est aussi romanesque que l'épisode des îles mentionné par le narrateur. Et maintenant ce sera Jacques qui sera marié et cocu. Il en va de même avec d'autres avertissements similaires du narrateur: "Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je le crois, je vous le répète encore" (Diderot, 1951: 505); mais cela arrivera en effet plus tard, vers la fin du roman. Il pourrait écrire son récit comme un romancier, il ne le fera pas (parce qu'il est un historien), il finit par le faire: voilà la démarche paradoxale du narrateur. C'est le même paradoxe métafictionnel qu'on a déjà vu chez Cervantès et

Sterne, mais dans une formulation différente et plus radicale: maintenant c'est le narrateur lui-même qui nous dit à la fois "ceci n'est pas un roman" et "ceci est un roman".

Mais même en acceptant la position d'historien que prend le narrateur, il montre aussi les limites de son récit, qui sont les limites de toute littérature -même historique- vis-à-vis de la réalité, et donc du réalisme littéraire. Le processus de sélection et donc de médiation de la réalité est montré par son refus de transcrire le récit de Jacques tel qu'il le fait et sa décision de supprimer des détails superflus (Diderot, 1951: 486-87). L'omission peut être volontaire mais aussi involontaire: parfois il se souvient de détails qu'il a oublié de nous dire, même importants, comme celui de la gourde de Jacques (il y en aurait d'autres dont il ne se souvient pas du tout); d'autres fois il avoue son ignorance de certains détails. Cette faillibilité devient manque ouvert de fiabilité quand il est surpris -deux fois- par le lecteur en train de mettre sur les lèvres de ses personnages des mots qui ne leur appartiennent pas (*engastrimute*, *hydrophobe*), mais qui appartiennent au narrateur. (Le lecteur joue ici le rôle du traducteur de Cervantès qui attirait notre attention sur le caractère apocryphe possible d'un chapitre où Sancho ne parlait pas selon sa nature ni son état.) Dans le premier cas, le narrateur avouera que le texte original dit autrement, et c'est ici que nous découvrons le narrateur non seulement comme auteur qui utilise différentes sources auxquelles il avait fait allusion, mais aussi comme éditeur d'un manuscrit qui contient l'histoire qu'il est en train de raconter, ou plutôt de raconter -et il fera allusion toute de suite à une lacune dans le manuscrit qui est la propriété des descendants de Jacques et son maître. Le narrateur est ainsi simultanément dans la position de l'historien Cide Hamete et des intermédiaires qui nous transmettent son manuscrit, et ses remarques aussi bien que celles du lecteur, comme chez Cervantès, mettent en relief le processus de transfert non seulement de la réalité mais aussi d'un manuscrit, et soulignent une méditation qui doit être nécessairement subjective: il y a des omissions qui posent un problème de faillibilité et une sélection et manipulation qui posent un problème de fiabilité.

Or cette réunion des rôles d'historien-chroniqueur et de narrateur-éditeur -séparés chez Cervantès- dans le personnage du narrateur de Diderot crée une certaine incohérence ou au moins une certaine ambiguïté, qui va s'ajouter à celle qui existe aussi entre le romancier et l'historien, et qui a les mêmes effets métafictionnels que celle-ci. Le point culminant de cette superposition et confusion de rôles est évidemment le point où le récit s'interrompt parce que le narrateur nous

a déjà dit tout ce qu'il sait des deux personnages et, surtout, parce qu'il renonce à en savoir davantage, et donc à son rôle d'historien ou chroniqueur; il dit au lecteur d'aller questionner Mlle Agathe ou Jacques pour savoir la fin des amours de Jacques, et il se borne lui-même à examiner des mémoires, même s'il les tient pour suspectes, pour nous donner un dénouement entouré de confusion et d'hésitation: "[...] je relirai ces mémoires avec toute la contention d'esprit et toute l'impartialité dont je suis capable; et sous huitaine je vous en dirai mon jugement définitif, sauf à me rétracter lorsqu'un plus intelligent que moi me démontrera que je me suis trompé" (Diderot, 1951: 708). Ce transfert des fonctions d'auteur au lecteur le confirme comme un simple éditeur, et cela est ratifié par la proposition qui introduit le résultat de son examen des mémoires: "L'éditeur ajoute". Le passage ne peut pas être plus cervantin: il nous rappelle les doutes de Cide Hamete à propos de l'épisode de la grotte de Montesinos aussi bien que l'interruption du manuscrit dans le chapitre 9. Mais c'est qu'il y a de plus cervantin, c'est la fonction, l'emploi du manuscrit pour envelopper le récit dans un cadre de fiction. Ici, c'est la confusion et incohérence des voix qui souligne plus clairement la fictionalité. Outre le confusion auteur-éditeur, c'est, tout d'abord, l'apparition d'une nouvelle voix, celle qui dit "l'éditeur ajoute", qui évidemment ne peut pas être celle du narrateur-éditeur -et qui est la même voix plus proche du vrai auteur qui parle des recherches du narrateur-éditeur chez Cervantès. Ensuite c'est le fait que le plagiaire -dont les paroles sont introduites par un "le plagiaire ajoute"- dialogue avec son lecteur de la même façon et dans les mêmes termes que l'éditeur-narrateur le faisait. Enfin, et surtout, c'est le fait que ce lecteur fasse allusion au premier paragraphe des mémoires transcrit dans le livre et considéré comme original par l'éditeur, dès le deuxième paragraphe de ces mémoires -aussi transcrit par l'éditeur et écrit par ce plagiaire- où ce lecteur dialogue avec celui-ci: le résultat est bien que le lecteur qui parle dans ce dialogue avec le plagiaire est celui du narrateur-éditeur, ce qui est impossible, bien que ce lecteur fait allusion au livre qui sert de cadre à son dialogue et dont il ignore l'existence, ce qui est aussi impossible -et nous renvoie à la référence dans le manuscrit de Cide Hamete à sa traduction postérieure. Nous nous retrouvons ainsi face à des incohérences dans l'utilisation du manuscrit similaires à celles de *Don Quichotte*. Le recours au manuscrit, comme chez Cervantès, au lieu de montrer l'authenticité, la nature historique de ce que nous lisons, montre sa nature fictive, comme l'a bien suggéré Mauzi.

La présence continue du narrateur et de son dialogue avec le lecteur, Diderot l'a empruntée à Sterne, mais sa transformation en éditeur

renvoie à Cervantès. Diderot réalise une synthèse créative –une émulation– parfaite des procédés des deux auteurs pour articuler les mêmes paradoxes métalittéraire et métafictionnel. Il part du même réalisme anti-littéraire pour créer l'impression de réalité mais finit par démontrer les mêmes limites de ce réalisme, il fait le même parcours de la parodie à l'auto-parodie. Or, chez Diderot, cette confluence de la parodie et l'auto-parodie est plus conflictive, elle devient un affrontement: la critique du romanesque d'autrui non seulement amène à ou est développée graduellement vers la critique du romanesque propre, mais la comprend et l'enveloppe. Lorsqu'il dit et essaie de démontrer que "ceci n'est pas un roman" il montre en fait que "ceci est un roman". Le paradoxe devient contradiction insoluble, sans synthèse possible, bonne seulement à exprimer la méfiance du roman et de toute littérature pour rattrapper la réalité ou cette vérité dont le narrateur parle souvent.

2. L'HISTOIRE: JACQUES ET SON MAÎTRE. Les similitudes du couple Jacques-maître avec celui de Trim et Toby, surtout depuis la comparaison détaillée de Barton dans son étude, sont évidentes. Mais si on examine plus attentivement ces personnages on découvre que, derrière ces apparences incontestables, une ressemblance plus profonde avec le couple cervantin est cachée, comme l'ont observé Loy, Fredman ou Alter, de la même façon que, lorsqu'on regarde avec attention la narration, l'auteur et l'éditeur de Cervantès montrent leur tête derrière le narrateur et le lecteur inspirés par Sterne. Les deux couples Quichotte-Sancho et Toby-Trim –même les trois, si on ajoute celui de Toby et Walter– ont laissé leur empreinte sur le couple de Diderot –en fait, *les couples*, si on compte celui du capitaine et son ami. La donnée essentielle de cette parenté est sans doute le fatalisme de Jacques, qui n'est que l'équivalent chez Diderot du quichottisme ou du shandeisme de Cervantès et Sterne: une idée qui devient une manière de regarder la réalité et même d'exister, d'être sur la terre; mais, et ceci est très important, au deuxième degré, comme c'était le cas de Sancho ou de Trim. Jacques tire son fatalisme du capitaine, qui, comme les Shandy ou don Quichotte, l'a lui-même appris dans les livres, ceux de Spinoza en particulier. C'est pourquoi on peut dire que, plutôt qu'un Quichotte, Jacques est un Sancho très *quichottisé*, comme Trim. Le problème est que son Toby, c'est-à-dire son capitaine, la source de sa folie ou sa manie, le vrai Quichotte du couple –militaire et comparé par le narrateur aux chevaliers errants d'autrefois– est absent, et à sa place se trouve son maître. Celui-ci n'est non plus un Quichotte, mais le contrepoids, le correctif sanchesque au fatalisme de Jacques, qui a toujours l'initiative et

le protagonisme dans le couple, et donc la centralité de la vision quichottesque autour de laquelle gravite le dialogue -de manière à produire un renversement ironique et paradoxal des rôles de maître et serviteur, qui était déjà présente, une fois de plus, dans la deuxième partie de *Don Quichotte*. Par conséquent, s'il faut chercher pour les personnages des modèles fondés sur des ressemblances profondes, sur leur fonction et leur fonctionnement au sein du couple, plutôt que sur des similitudes superficielles, il faut se tourner non seulement vers Trim et Toby, mais vers don Quichotte et Sancho (avec un renversement de leurs rôles intensifié), ou plus exactement vers un Sancho -Jacques<sup>11</sup>- plus quichottesque, comme Trim (mais avec une centralité et protagonisme ratés par celui-ci), et un autre Sancho qui est maintenant le maître (mais qui joue le rôle secondaire de correctif de la vision fataliste de Jacques). Ainsi sommes-nous passés de Quichotte face à Sancho chez Cervantès, à Quichotte face à Quichotte chez Sterne, à Sancho face à Sancho chez Diderot, et ces transformations expriment dans un certain degré l'originalité et les innovations que chacun contribue au couple cervantin.

Or c'est le dialogue et la vision dialogique de la réalité et de l'existence offerte par le moyen du couple, plutôt que le couple lui-même, qui est importante, qui est la vraie leçon de Cervantès appris par Diderot aussi bien que par Sterne. C'est la relation dialogique et paradoxale, et donc cervantine, au sein du couple, plutôt que la ressemblance shandienne, qui compte: autrement dit, c'est Walter et Toby, les vrais représentants du couple cervantin avec toutes ses implications dialogiques chez Sterne, plutôt que Toby et Trim. Diderot le dit lui-même quand il écrit que "[...] Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus, ce que le continuateur de Cervantès et l'imitateur de l'Arioste, monsignor Forti-Guerra, n'ont pas assez compris[...]" (Diderot, 1951: 525). Diderot nous parle là de la complémentarité cervantine des contraires, comme l'ont remarqué Simon et Alter. Il est vrai qu'il y a dans cette complémentarité une dimension affective qui, même si elle est présente chez Cervantès, est développée surtout par Sterne. Jacques et son maître -comme Walter et

<sup>11</sup>Son amour pour le vin et sa gourde -la *bota* de Sancho- et ses amours charnelles, qui lui donnent un caractère *terrestre* ou même carnavalesque, son intelligence pratique, montrée dans ces amours et dans certains épisodes, et son expérience et connaissance du monde face à l'innocence du maître, montrées dans la narration des amours du maître, confirment ce caractère sanchesque de Jacques.

Toby, mais non Toby et Trim- discutent sans interruption mais ils sont inséparables, ils sont attachés par une véritable affection qui est soulignée par l'amitié de leurs chevaux (Diderot, 1951: 488) -ce qui renvoie à Cervantès et à l'amitié entre Rocinante et l'âne de Sancho, contrepoint comique de l'amitié entre leurs cavaliers. Cette dimension affective est renforcée de plus par la présence dans l'oeuvre d'un autre couple, le capitaine de Jacques et son ami, où elle est le trait dominant, où le combat dialectique de Jacques et son maître devient vrai combat d'armes -un duel répété à plusieurs reprises que le narrateur explique comme "[...] leur coin de folie. Est-ce que chacun n'a pas le sien?" (Diderot, 1951: 529), et aussi comme une anachronique survivance de l'esprit chevaleresque (Diderot, 1951: 529-30), deux explications qui renvoient à Cervantès une fois encore- et l'attraction et l'amitié deviennent un besoin presque physique, puisqu'ils ne peuvent pas vivre séparés. Ce paradoxe du couple de personnages qui sont les meilleurs amis et les pires ennemis exprime évidemment la même vérité existentielle du couple de Sterne. Mais le paradoxe du couple de contraires a aussi la dimension épistémologique de Cervantès absente chez Sterne. Celle-ci tourne autour du débat sur le fatalisme mené par Jacques -qui croit que le cours de notre vie et nos actions sont écrits là-haut ou, autrement dit, qu'ils sont le résultat d'une chaîne de causes et d'effets qui échappent notre contrôle et notre volonté- et par le maître - qui rejette cette théorie par ses implications, à savoir la négation de la liberté humaine et donc de la responsabilité morale de l'homme. Le dialogue de Jacques et son maître revient continuellement à ce problème, mais le vrai problème est de décider ce que Diderot veut nous dire en posant ce problème. Quelle vision de la réalité veut-il nous offrir par l'intermédiaire de ce dialogue de visions? L'une d'entre les deux? Une synthèse dialogique des deux, comme chez Cervantès? L'impossibilité de synthèse, comme chez Sterne?

Évidemment, s'il y a une vision qui est nettement attaquée, c'est le fatalisme de Jacques: sa présentation comme quichottisme indique déjà une attitude critique de la part de l'auteur; sa réduction à une formule répétée jusqu'à satiété et les références au grand rouleau sont une formulation si malheureuse du déterminisme ou matérialisme -auquel Diderot croyait lui-même- que celle de don Quichotte de l'idéalisme chevaleresque -auquel Cervantès croyait lui-même. On pourrait penser que Diderot utilise une figure quichottesque pour écrire une satire des idées de Spinoza comme Cervantès l'avait fait pour écrire une parodie des romans de chevalerie. Et on pourrait penser, par conséquent, que la position de Diderot est celle du maître. Mais ce serait aussi naïf que de

croire que la position de Cervantès est celle de Sancho. Les choses sont plus complexes.

En premier lieu, il faut remarquer que, comme l'on indiqué la plupart des critiques (par exemple Loy, Simon, ou Cohen), les positions de Jacques et son maître ne sont pas cohérentes mais contradictoires, beaucoup plus contradictoires que celles de don Quichotte et Sancho ou Walter et Toby. Le maître adopte la vision fataliste de Jacques maintes fois, et Jacques agit de façon contraire à son fatalisme encore plus de fois, comme il l'admet et le souligne lui-même à plusieurs reprises. Nous nous retrouvons face aux mêmes paradoxes internes entre nature et culture -une vision acquise- ou théorie et pratique qu'on a déjà remarqués chez Cervantès et chez Sterne, mais, il faut le souligner, ces paradoxes sont plus développés chez Diderot: chacun des personnages affirme et nie constamment et simultanément sa propre vision, ce qui devient plus significatif que le fait que l'un affirme sa vision et nie celle de l'autre. Le dialogue intérieur est ainsi le plus significatif au niveau de l'histoire aussi bien qu'au niveau de la narration: il nous laisse entrevoir la position caractéristique de Diderot -affirmation et négation simultanées- déjà observée au niveau de la narration. En second lieu, cette position de Diderot, si ambiguë ou même contradictoire que celles de Jacques et son maître, est révélée par la réalité présentée dans le roman, comme le montrent, par exemple, l'épisode des fourches patibulaires (ou de la fin du récit des amours de Jacques, qui montre une similaire démarche paradoxale). Il concerne des presentiments ou augures du fataliste Jacques, et c'est donc l'opportunité parfaite pour dementir ou ratifier la validité de son fatalisme à travers leur réalisation ou leur frustration. Il commence par une contradiction du personnage: c'est le maître qui, en dépit de sa croyance dans la liberté, fait la lecture fataliste du penchant du cheval de Jacques pour les fourches patibulaires. Puis l'action semble donner raison au fatalisme: Jacques subit un terrible accident sur son cheval. Mais après un examen plus attentif ce qui semble être confirmation devient paradoxalement contradiction. Le penchant du cheval est expliqué par le fait que son maître précédent était un bourreau, non par l'accident qui suit: une cause (bourreau) explique son effet (penchant), non une effet (accident) sa cause (penchant). Mais, encore un autre paradoxe, ce changement de direction de la relation cause-effet n'est que la transformation du fatalisme en déterminisme, du rouleau là-haut en rouleau là-bas, suggérée aussi par Jacques. Nous retrouvons-nous face à une démonstration ou à une réfutation du fatalisme? Il y a trop de

paradoxes pour donner une réponse certaine. Le fatalisme est simultanément affirmé et nié<sup>12</sup>.

Le débat sur le fatalisme mené par les personnages de l'histoire –Jacques et son maître– nous conduit, comme le débat sur le roman mené par les personnages de la narration –le narrateur et le lecteur– à la même contradiction insoluble, sans possibilité de synthèse. Cette contradiction est la position caractéristique de Diderot, très bien expliquée par Lecoindre et Le Galliot et par Cohen, qui l'appellent “la figure dialogique”<sup>13</sup>. Le dialogue de contraires devient dichotomie; le paradoxe maintenant est “ni l'un, ni l'autre, mais les deux”; ils se nient l'un à l'autre mais ils ont tous deux raison, comme le dit le narrateur à propos de la querelle de Jacques et son maître sur les femmes. Il n'existe pas de vérité ou de synthèse dialogique cervantine; il s'agit plutôt de l'impossibilité de synthèse qu'on trouve chez Sterne, mais cette impossibilité implique une position épistémologique sur la vérité, et non seulement existentielle sur l'homme. Ce n'est pas seulement l'impossibilité de communication, mais aussi l'impossibilité d'atteinte de la vérité, du savoir, l'impasse épistémologique exprimé par Jacques lui-même avec une autre dichotomie: “Peut-être cela était-il vrai, peut-être cela était-il faux: que sait-on?” (Diderot, 1951: 509). Si la narration montrait l'impossibilité de rattrapper la réalité au moyen d'une fiction,

<sup>12</sup>Il en va de même avec l'autre épisode. Maintenant la contradiction est chez Jacques, qui, en dépit de sa lecture fataliste des interruptions continues de son histoire comme le signe de quelque future malheur, arrête sa narration pour empêcher que ce qui est écrit là-haut survienne. Puis le fatalisme semble être confirmé: Jacques finit en prison après la rancontre avec St-Quin. Mais ce dénouement est paradoxal, car il résulte, non du fatalisme, mais de la croyance de Jacques au fatalisme et surtout de son incohérence, qui le fait interrompre son histoire: s'il avait continué sa narration, peut-être seraient-ils arrivés plus tard, même le lendemain, et St-Quin n'y serait plus. C'est la personnalité de Jacques, non l'écriture sur le rouleau, qui décide. Mais, encore un autre paradoxe, cette personnalité contradictoire avait été incorporée par Jacques dans cette écriture, dans son fatalisme, le transformant ainsi dans le jeu déterministe de causes et effets.

<sup>13</sup>Pour Cohen cette figure est le principe de cohérence et d'interprétation du roman: “Cette cohérence, nous la trouvons à tous les niveaux dans un refus de choisir qui aboutit à un “que sais-je?” éclatant [...] Cette logique à deux éléments est représentée par une figure selon laquelle A nie B et B nie A. Cette figure dialogique contraste avec l'opposition dialectique dans laquelle de A nié par B et B nié par A se dégage un élément C compatible avec A et B. Nous nous proposons d'analyser *Jacques le fataliste* comme une totalité où tout est signifiant et confirme notre première hypothèse de travail d'une dichotomie irrésolue à tous les niveaux” (Cohen, 1976: 19-20). L'étude de Catrysse sur l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Diderot explore son réalisme dans la même direction, et il pose une hypothèse et surtout aboutit à des conclusions similaires. Ces deux études ont été décisives pour les idées sur *Jacques* de cet article et pour l'appréciation des différences entre le dialogisme de Cervantès et le dialogisme de Diderot.

l'histoire montre la même impossibilité au moyen d'une pensée. Diderot montre une réalité qui est irréductible à une pensée aussi bien qu'à une fiction, qui est trop contradictoire pour être appréhendée par une philosophie aussi bien que par un roman, et en conséquence il écrit une satire non d'une philosophie, le fatalisme, mais de toute philosophie, de même qu'il écrit une parodie non d'un type de roman, mais de tout roman.

Toutes ces correspondances entre la narration et l'histoire créent une parfaite mise en abyme: le dialogue de Jacques et son maître est encadré par celui du narrateur et du lecteur et le reflète, car les deux expriment la même méfiance de la littérature -romanesque ou philosophique- pour rattrapper la vérité, et ils le font à travers la même méthode dialogique, à travers la contradiction et la dichotomie. Ces correspondances générales sont soulignées par des correspondances plus concrètes, par exemple la comparaison ou équivalence implicite des deux dialogues et surtout de Jacques avec le narrateur et du maître avec le lecteur, soulignée par Cohen et d'autres critiques: tout au long de l'histoire Jacques raconte des histoires et le maître écoute. Mais Jacques n'est pas seul dans ce rôle de narrateur dans l'histoire: il y a d'autres narrateurs, en fait l'histoire est pleine de personnages qui racontent des histoires, et ceci crée un autre niveau du récit qui donne plus de profondeur à la mise en abyme et au roman lui-même.

3. LA NARRATION DANS L'HISTOIRE: LES PERSONNAGES COMME NARRATEURS. La présence dans *Jacques le fataliste* d'un ample éventail d'histoires racontées par Jacques et par d'autres narrateurs signale la présence d'un autre niveau narratif -la narration dans l'histoire- qui renvoie immédiatement à *Don Quichotte* (Sterne et beaucoup de romanciers en Angleterre et en France avaient suivi les pas de Cervantès à cet égard). Cervantès avait utilisé l'histoire de don Quichotte comme cadre pour d'autres histoires, à l'exemple de Boccace, mais, contrairement à celui-ci, l'histoire-cadre était la principale et les narrateurs des histoires encadrées y prenaient part comme personnages. Ainsi arrivait-il à créer le noeud d'histoires de l'auberge de Juan Palomeque. Diderot va partir de cette idée mais il va renverser les priorités de Cervantès en se retournant vers Boccace: l'histoire-cadre va devenir, en tant qu'histoire, un simple cadre pour insérer d'autres histoires. Or, contrairement à Boccace, et comme le titre le montre parfaitement, cette histoire, le voyage de Jacques et son maître, est présentée comme principale et Diderot va donc s'amuser à changer le principal en secondaire et le secondaire en principal. Nous retrouvons ainsi le même paradoxe de Sterne, avec une forme différente,

mais avec les mêmes implications. Aussi Diderot se sert-il de Cervantès pour le travestir par l'intermédiaire de Sterne.

Ce paradoxe du principal et du secondaire se constitue en deux temps. Premièrement l'histoire des amours de Jacques racontée par Jacques déplace comme centre d'intérêt et fil conducteur du récit à celle du voyage de Jacques et son maître. C'est le refus du narrateur lui-même de nous raconter celle-ci –il nous cache beaucoup d'information, même le but du voyage, ils l'enveloppe dans l'imprécision et l'incertitude, et il donne priorité à l'histoire des amours– qui donne lieu à cette inversion des rôles principal et secondaire. Mais, deuxièmement, cette histoire des amours est continuellement interrompue par le narrateur, par des incidents au cours du voyage, et surtout par d'autres histoires racontées. De cette façon Jacques, en tant que narrateur, se trouve dans la position de Tristram comme narrateur –et non dans celle de Trim, auquel il ressemble comme personnage. À l'instar de Tristram, il n'arrive pas à nous raconter son histoire à cause d'autres histoires, d'autres personnages, d'autres anecdotes, qui sollicitent son attention –ce sera le narrateur qui la finira avec une fausse fin qui nous renvoie aussi au paradoxe de la fin de *Tristram Shandy*<sup>14</sup>. C'est ainsi que, comme chez Sterne, les digressions de l'histoire, c'est-à-dire les histoires dans l'histoire –des amours de Jacques– dans l'histoire –du voyage de Jacques et son maître– deviennent l'histoire, ou au moins les seules histoires proprement dites, comme c'était le cas des histoires et des anecdotes de la famille de Tristram. Le procédé est le même, ainsi que les effets. Premièrement Diderot va mettre en relief les limites de la propre et de toute représentation littéraire et du réalisme; deuxièmement, et paradoxalement, il atteint à travers cette exploration radicale de ces limites un nouveau type de représentation ou de réalisme. Comme chez Sterne, le paradoxe conduit à un autre paradoxe: l'inversion des rôles du principal et du secondaire souligne les limites et en même temps les surpasse. Diderot nous rend conscients du filtre que la littérature et la subjectivité interpose entre la réalité et l'individu, de l'inexistence d'une réalité sans médiation et donc sans falsification, et il le fait à travers la

<sup>14</sup>La fin est fausse parce qu'elle ne finit rien: la suggestion finale que le maître et Desglonds sont peut-être devenus amoureux de sa femme et que Jacques est peut-être cocu laisse l'histoire de ses amours inachevée. Et voilà le paradoxe de la fin de *Tristram Shandy* inversé: au lieu d'une histoire qui ne semble pas être achevée mais qui l'est en fait, une histoire qui semble être achevée mais qui ne l'est pas en fait; et avec la même implication (déjà suggérée par Cervantès dans l'épisode de Ginés de Pasamonte): les histoires de la vie ne sont achevées que par la mort. En tout cas c'est le narrateur, non Jacques, qui donne cette fausse fin.

multiplication non seulement d'histoires mais aussi de versions ou visions de ces histoires, qui conduisent à un impasse épistémologique; mais le résultat de cette prise de conscience est une mer d'histoires qui est un miroir de la réalité plus précise parce qu'il reflète sa complexité et sa multidimensionalité: la seule façon de sortir de l'impasse est de le refléter.

La prolifération d'histoires et de narrateurs dans *Jacques le fataliste* vise à nous offrir une véritable expérience de la médiation. Le narrateur, au lieu de présenter l'histoire de Jacques et des autres personnages lui-même, défère son rôle à d'autres narrateurs, et l'effet de cette *déférence*, contrairement à ce que pense Catrysse, est de nous rappeler -et non d'oublier- la présence de cet autre -un autre- narrateur, d'intensifier la médiation entre la réalité et le lecteur. La réalité est ainsi racontée par des narrateurs au niveau de l'histoire qui sont racontés par un narrateur au niveau de la narration: c'est une réalité, non seulement au deuxième degré, mais au troisième, quelque fois quatrième, cinquième[...] degré. Et toute médiation veut dire subjectivité, non seulement de celui qui raconte, mais aussi de celui qui écoute, comme l'explique Jacques lui-même lorsque le maître lui demande de dire "la chose comme elle est":

Cela n'est pas aisé. N'a-t-on pas son caractère, son intérêt, son goût, ses passions, d'après quoi l'on exagère ou l'on atténue? Dis la chose comme elle est! [...] Cela n'arrive peut-être pas deux fois en un jour dans toute une grande ville. Et celui qui vous écoute est-il mieux disposé que celui qui parle? Non. D'où il doit arriver que deux fois à peine en un jour, dans toute une grande ville, on soit entendu comme on dit. (Diderot, 1951: 517)

Jacques ajoutera que la "la vie se passe en quiproquos" (Diderot, 1951: 518), et que "si l'on ne dit presque rien dans ce monde qui soit entendu comme on le dit, il y a bien pis, c'est qu'on n'y fait presque rien qui soit jugé comme on l'a fait" (Diderot, 1951: 518). Pour démontrer cela, Jacques racontera l'histoire de Le Pelletier, qui montre ce processus de médiation et d'intervention de la subjectivité non seulement dans l'histoire elle-même (les opinions opposées sur Le Pelletier), mais aussi dans sa narration: en fait Jacques raconte -ou plutôt le narrateur raconte comment Jacques raconte- comment un barbier lui raconte l'histoire de Le Pelletier. La réalité est ainsi prise dans un réseau de narrateurs et d'histoires encadrées les unes dans les autres qui nous enferme dans la littérature (au sens large), car on perçoit la réalité à travers un filet d'histoires (celles que nous composons et celles que nous écoutons), car la narration est notre manière de créer notre expérience et nous y

sommes pris, comme l'a écrit Alter. Et pour démontrer cela, Diderot tissera ce filet d'histoires dans son livre, surtout celle du mariage singulier du Marquis des Arcis, la plus importante en extension et par sa position centrale.

L'histoire est racontée par l'hôtesse du Grand Cerf au lieu du Marquis, qui est lui-même logé dans l'auberge dans ce moment-là, mais, en outre, elle est racontée "tout comme leur domestique l'a dite à ma servante[...] , qui l'a redite à mon mari, qui me l'a redite" (Diderot, 1951: 548). Le Marquis, à son tour, racontera au maître l'histoire du père Hudson et Richard, qui est aussi présent et qui l'a racontée au Marquis et la racontera à Jacques, qui à son tour en racontera un morceau au maître pour compléter l'histoire racontée par le Marquis. Les récits dans *Jacques*, comme le dit Henri Coulet, "sont systématiquement passés par une cascade de narrateurs". La réalité est ainsi une redite presque infinie, la médiation narrative est mise en évidence jusqu'à l'extrême, et, avec elle, l'intervention des perspectives qui rendent impossible de dire ou d'écouter la chose telle qu'elle est. Ces différences de perspective sont soulignées par les opinions très différentes -qui précèdent et suivent la narration de l'histoire- de l'hôtesse et du Marquis sur la chienne Nicole. Mais les différences de perspective concernent les auditeurs aussi bien que les narrateurs. Tout d'abord, ce seront le maître et Jacques qui jugeront différemment la personnalité de Mme de la Pommeraye -Jacques la considère méchante, le maître la justifie et rappelle à Jacques l'impossibilité de savoir et de juger qu'il avait formulée lui-même avant. Ensuite ce seront Jacques et le maître -qui contredit maintenant ce qu'il vient de dire- qui vont critiquer la personnalité de Mlle d'Aison et les incohérences du récit de l'hôtesse en ce qui la concerne, et l'hôtesse qui va la défendre et se défendre en utilisant cette idée de l'impossibilité de savoir ce qui se passe dans le cœur de quelqu'un. Enfin ce sera le narrateur qui va mettre en question le jugement possible du lecteur sur Mme de la Pommeraye et Mlle d'Aison, en faisant une sorte d'apologie des deux, en ajoutant une information que le lecteur ignore, et en l'invitant à ne pas juger avec précipitation. Diderot suggère ainsi, à travers ce vrai perspectivisme souligné par Cohen ou Catrysse dans les œuvres citées, le caractère incomplet et relatif de notre connaissance de la réalité, l'impossibilité de tout savoir et donc de juger. Nous sommes tous narrateurs et lecteurs de la réalité, et nous sommes toujours enfermés dans ces limites et dans notre subjectivité: jamais la chose n'est dite ou écoutée telle qu'elle est.

Par conséquent on peut dire que Diderot, comme Sterne, va amener les limites du réalisme -les mêmes limites créées par la subjectivité

humaine et par la littérature qu'elle produit déjà indiquées par Cervantès et Sterne- à l'extrême. Sterne intensifie la subjectivité de son narrateur à travers sa méthode narrative; Diderot multiplie les subjectivités des narrateurs -et des auditeurs- à travers la sienne. Le résultat paradoxal est le même: un nouveau type de réalisme qui nous offre une réalité pluridirectionnelle et multidimensionnelle, comme une mer plutôt que comme un fleuve, mais l'un comme une mer dans la subjectivité d'un narrateur où les histoires se mélangent; l'autre comme une mer d'histoires racontées par différents narrateurs qui se mélangent dans le monde. Autrement dit, l'un essaie de pêcher dans la mer de la réalité avec un filet d'associations mentales; l'autre avec un filet d'histoires associées. Car le fait que ces histoires soient associées est essentiel: elles forment un filet tissé à travers les relations qui existent non seulement parmi ses narrateurs comme personnages de l'histoire-cadre -comme dans les collections d'histoires à la Boccace- mais aussi celles qui résultent du mélange de niveaux et de rôles de narrateur, personnage, et auditeur- comme dans *Don Quichotte*<sup>15</sup>. Et encore comme dans *Don Quichotte*, une auberge, celle du Grand Cerf, occupe une position centrale dans ce filet en tant que noeud d'histoires: voilà Jaques et son maître avec leurs histoires racontées avant et après (et qui se croisent dans Desglans et Denisse et dans St-Ouin et Agathe), l'hôte avec l'histoire mise en action de son ami pauvre, l'hôtesse avec l'histoire pas racontée de sa vie et amours (qui se croise avec celle du Jacques dans son capitain) et avec l'histoire racontée de Mme de la Pommeraye et le Marquis, qui est aussi dans l'auberge et qui raconte celle du père

<sup>15</sup>Henri Coulet a très bien expliqué ces relations, communications et mélanges et leur effet: "Le monde de *Jacques le fataliste* est donc un: événements du voyage et récits y sont solidaires, tous les personnages y sont de proche en proche liés les uns aux autres [...] *Jacques le fataliste* n'est pas la réunion factice de contes indépendants, mais un ensemble inextricable, cette totalité que le roman a pour mission d'exprimer, où les vies individuelles se recoupent entre elles et où les temps se chevauchent. C'est le monde vrai, incohérent et absurde en apparence, en réalité enchaîné dans toutes ses parties et réunissant la totalité de l'espace et du temps: la connaissance ne serait pas possible si ce monde ne faisait pas un tout" (Coulet, 1967: 511). Les propos de Coulet permettent d'apprécier l'importance de l'histoire-cadre dans *Jacques le fataliste*: s'il est vrai qu'elle n'est qu'un prétexte pour insérer des histoires (et le dialogue de Jacques et son maître, bien sûr), il n'est moins vrai qu'elle permet à Diderot de tisser ce filet d'histoires qui fait la différence entre le livre et la collection d'histoires traditionnelle. Voilà un autre paradoxe dans le paradoxe: le principal devient secondaire, mais le secondaire est principal en tant que principe d'unité de l'oeuvre et que condition nécessaire pour son nouveau réalisme. Il en allait de même avec Tristram, qui perdait son rôle principal comme personnage pour le reprendre, en tant que principe d'unité de l'oeuvre et que condition nécessaire pour son nouveau réalisme, comme narrateur.

Hudson, où apparaît Richard, qui s'y trouve aussi. De cette façon Diderot vise à surpasser les limites que posent la *linéarité* et les conventions de la littérature pour rattrapper la multiplicité de la vie, pour nous offrir une vision différente de la réalité, pas composée ou ordonnée par l'auteur. Il ne le fait pas au moyen d'un narrateur qui n'arrive pas à nous raconter son histoire parce qu'une myriade d'histoires s'entassent, se croisent et s'interrompent dans son esprit, mais au moyen d'une myriade de narrateurs qui racontent des histoires qui s'entassent, se croisent et s'interrompent, et qui empêchent Jacques de nous raconter la sienne. Comme l'ont remarqué Mayoux et Alter, la place de la multidimensionalité de la réalité chez Sterne est le réseau des neurones du narrateur; chez Diderot le réseau d'histoires des narrateurs. Ce réseau est le résultat du passage d'une idée ou d'une intuition cervantine à l'épreuve du filtre de Sterne: les possibilités pour l'encadrement d'histoires montrées par Cervantès -comme le prouve le emploi de la part de Diderot de l'auberge comme noeud d'histoires- sont passés à travers le paradoxe du secondaire et principal de Sterne pour, comme ce dernier, mettre en question le réalisme et en proposer un nouveau genre (qui a été expliqué par Green, Loy, Coulet, parmi d'autres).

Enfin il faut ajouter que la position centrale -pratiquement au sens propre- de l'auberge du Grand Cerf et de l'histoire y racontée par l'aubergiste met en relief la mise en abyme centrale de cet épisode dans *Jacques le fataliste*. La façon de raconter l'histoire -les interruptions continues venues du contexte extérieur (les domestiques de l'auberge) et intérieur (les auditeurs), le dialogue de contraires que ces derniers suscitent entre eux et avec le narrateur- et la problématique qu'elle évoque -le caractère irréductible de la réalité, l'impossibilité de la connaître et de juger qui en résulte- sont un reflet évident de la technique et des thèmes du roman dans son ensemble. Or on peut découvrir une réflexion similaire, même si elle n'est pas si évidente et riche, dans la plupart des histoires intérieures encadrées de *Jacques le fataliste*. Elles gravitent toutes, comme l'a montré Loy, autour du problème du jugement moral, et leur façon de poser et de résoudre ce problème -ou plutôt de ne pas le résoudre- est également paradoxale et contradictoire. Loy a expliqué la structure de *Jacques le fataliste* comme un ensemble de trois niveaux qui explorent des thèmes différents et particuliers: le problème littéraire du réalisme chez le narrateur et le lecteur; le problème philosophique du fatalisme chez Jacques et son maître; le problème du jugement moral dans les histoires interpolées. Mais ces trois niveaux montrent la même méthode de la dichotomie, comme l'a montré Cohen, du paradoxe insoluble qui

conduit à la même impasse épistémologique. Ainsi le roman peut-il être considéré comme une immense mise en abyme de ses différents niveaux narratifs, comme un jeu de boîtes chinoises: des narrations d'histoires / dans l'histoire / dans la narration de cette histoire; ou, en sens inverse, le dialogue paradoxal narrateur-lecteur inclut un dialogue semblable entre Jacques et son maître, qui sont aussi -avec d'autres personnages- narrateurs et auditeurs dialoguant et posant des paradoxes. Ces paradoxes concernent toujours le problème de la réalité et les possibilités de l'appréhender à travers des conventions -romanesques, philosophiques, morales.

La présence de ces niveaux de la narration de l'histoire (narrateur et lecteur) et de la narration dans l'histoire (les personnages comme narrateurs), par dessus et par dessous l'histoire (Jacques et son maître), fait de *Jacques le fataliste* un roman de la lecture au sens large qu'on a déjà vu chez Cervantès et chez Sterne, c'est-à-dire une réflexion sur la question de savoir comment nous lisons non seulement la littérature mais aussi la réalité, une réflexion qui, comme c'est le cas de don Quichotte -le personnage- ou de *Tristram Shandy* -le roman- finit par identifier l'un à l'autre. Le processus continu de narration d'histoires, le monde de personnages qui racontent et lisent/écoutent, sont mis au premier plan par Diderot pour nous dire que nous connaissons la réalité toujours au deuxième degré, à travers la narration, que nous composons la réalité en la racontant ou en la lisant/écoutant -et donc en la transformant en une fiction. À l'instar des narrateurs et des lecteurs/auditeurs de *Jacques le fataliste*, nous sommes tous des narrateurs et des lecteurs enfermés dans notre subjectivité.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allen, J. J. (1969) *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville: University of Florida Press.
- Alter, R. (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bahtin, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Baldwin, Ch.S. (1902) "The Literary Influence of Sterne in France", *PMLA* 17, 221-236.
- Barton, F. B. (1911) *Étude sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-huitième siècle*, Paris: Hachette.
- Booth, W. (1952) "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA* 67, 163-185.
- Britton, R.K. (1993) "Don Quixote's Fourth Sally: Cervantès and the Eighteenth-Century Novel", *New Comparison* 15, 21-32.

- Byrd, M. (1985) *Tristram Shandy*, Londres: George Allen&Unwin.
- Castro, A. (1987) *El pensamiento de Cervantès*, Barcelona: Crítica.
- Catrysse, J. (1970) *Diderot et la mystification*, París: Nizet.
- Cervantès, M. de (1979) *Don Quijote de la Mancha*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Alhambra.
- Cohen, H. (1976) *La Figure dialogique dans "Jacques le fataliste"*, Oxford: The Voltaire Foundation at the Taylor Institution.
- Coulet, H. (1967) *Le Roman jusqu'à la Révolution*, París: Armand Colin.
- Davies, R.G. (1971) "Sterne and the Delineation of the Modern Novel", en Cash, A. y Stedmond, J.M., eds., *The Winged Skull. Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, Londres: Methuen, 21-41.
- Diderot, D. (1951) *Oeuvres*, ed. André Billy, París: Gallimard.
- El Saffar, R.S. (1974) *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Erickson, R.A. (1986) "'Tis Tris-Something': Fatherhood and Naming in *Don Quixote* and *Tristram Shandy*", *Pacific Coast Philology* 21, 54-59.
- Fluchère, H. (1961) *Laurence Sterne: de l'homme à l'oeuvre*, París: Gallimard.
- Fredman, A.G. (1955) *Diderot and Sterne*, Nueva York: Columbia University Press.
- Frye, N. (1976) *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Green, A.G. (1949) "Diderot's Fictional Worlds", *Diderot Studies*, 1-26.
- Green, F. C. (1939) "The Leopard's Spots", en *Minuet: A Critical Survey of French and English Ideas in the Eighteenth Century*, Londres: Dent, 431-64.
- Haley, G. (1965) "The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show", *Modern Language Notes* 80, 145-65.
- Howes, A.B. (1984) "Laurence Sterne, Rabelais and Cervantès: The Two Kinds of Laughter in *Tristram Shandy*", en Grosvenor Myer, V., ed., *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*, Totowa: Vision/Barnes & Nobles, 39-56.
- Hutcheon, L. (1991) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londres: Routledge.
- Jones, J.R. (1972) "Two Notes on Sterne: Spanish Sources. The Hinde Tradition", *Revue de Littérature Comparée* 46, 437-44.
- Kellman, S. (1980) *The Self-Begetting Novel*, Londres: Macmillan.
- Lamb, J. (1981) "The Comic Sublime and Sterne's Fiction", *English Literary History* 48, 110-43.

- Lamb, J. (1981) "Sterne's System of Imitation", *Modern Language Review* 76, 794-810.
- Lecointre, S. y Le Galliot, J. (1971) "Pour une lecture de *Jacques le fataliste*", *Littérature* 4, 22-30.
- Lehman, B.H. (1941) "Of Time, Personality, and the Author: A Study of *Tristram Shandy*", *Studies in the Comic, University of California Publications in English* 8, 233-50.
- Levin, H. (1966) *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, Nueva York: Oxford University Press.
- Levin, H. (1970) "The Quixotic Principle: Cervantès and Other Novelists", en Bloomfield, M.W. ed., *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Loy, J. R. (1950) *Diderot's Determined Fatalist. A Critical Appreciation of "Jacques le fataliste"*, Nueva York: Columbia University Press.
- Madariaga, S. de (1976) *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Mauzi, R. (1964) "La Parodie romanesque dans *Jacques le fataliste*", *Diderot Studies* 6, 89-132.
- Mayoux, J.-J. (1936) "Diderot and the Technique of Modern Literature", *Modern Language Review* 31, 518-531.
- Niehus, E.L. (1985) "Quixotic Figures in the Novels of Sterne", *Essays in Literature* 12, 41-60.
- Ortega y Gasset, J. (1987) *Meditaciones del "Quijote"*, Madrid: Alianza.
- Pancorbo, L. (1977) "Las dos matrices de la anti-novela", *Revista de Occidente* 15, 62-68.
- Parker, A.A. (1948) "El concepto de la verdad en el *Quijote*", *Revista de Filología Española* 32, 287-305.
- Piper, W.B. (1966) *Laurence Sterne*, Nueva York: Twayne.
- Predmore, R.L. (1958) *El mundo del "Quijote"*, Madrid: Ínsula.
- Reed, W. (1981) *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Riley, E.C. (1962) *Cervantès's Theory of the novel*, Oxford: Clarendon Press Oxford.
- Rivers, E.L. (1988) "El principio dialógico en el *Quijote*", *La Torre* 2, 7-21.
- Simon, E. (1973) "Fatalism, the Hobby-Horse and the Esthetics of the Novel", *Diderot Studies* 16, 253-274.
- Spitzer, L. (1955) "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 161-225.
- Staves, S. (1972) "Don Quixote in Eighteenth-Century England", *Comparative Literature* 24, 193-215.

- Stedmond, J.M. (1967) *The Comic Art of Laurence Sterne*, Toronto: University of Toronto Press.
- Sterne, L. (1967) *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. Graham Petrie, Harmondsworth: Penguin.
- Stout, G.D. (1965) "Some Borrowings in Sterne from Rabelais and Cervantès", *English Languages Notes* 3, 111-118.
- Wardropper, B. (1965) "Don Quijote: Story or History?", *Modern Philology* 63, 1-11.
- Watt, I. (1987) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres: The Hogarth Press.
- Waugh, P. (1988) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres: Routledge.
- Wehrs, D.R. (1992) "Sterne, Cervantès, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire", "Tristram Shandy", ed. Melvyn New, Londres: MacMillan, 133-54.
- Williamson, E. (1984) *The Half-Way House of Fiction: "Don Quixote" and Arthurian Romance*, Oxford: Clarendon Press Oxford.