

Parler faute de voir

Stéphane Lojkine

▶ **To cite this version:**

Stéphane Lojkine. Parler faute de voir : Le leurre de la rencontre dans Jacques le Fataliste. Séminaire sur la Rencontre au XVIIIe siècle, 2008, Aix-en-Provence, France. halshs-00534140

HAL Id: halshs-00534140
https://shs.hal.science/halshs-00534140

Submitted on 10 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Parler faute de voir : le leurre de la rencontre dans Jacques le Fataliste

Séminaire *La Rencontre au XVIIIe siècle*

Université de Provence, année 2008-2009

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard. » La première ligne de *Jacques le Fataliste* nous introduit d'emblée dans le sujet. Tout se passe comme si la rencontre constituait le préalable du récit. Pas de récit sans une rencontre, et pourtant cette rencontre doit demeurer voilée, installée en amont de la représentation et interdite à elle, comme s'il fallait préserver là le mystère de quelque origine, le secret de quelque fabrique.

Je voudrais montrer, à partir de l'exemple très didactique de *Jacques le Fataliste*, comment le roman se constitue toujours et paradoxalement comme déjouement de la rencontre.

Je proposerai d'abord un modèle théorique de ce déjouement, fondé sur l'articulation entre deux niveaux de la rencontre exclusifs l'un de l'autre : à la rencontre sur le chemin, à la rencontre au propre, s'oppose la rencontre comme atteinte, le *rencontrer juste* du sens figuré. Il faut déjouer la première, ou l'organiser, la fausser, pour obtenir la seconde.

Je montrerai ensuite que ce modèle s'actualise dans *Jacques le Fataliste* essentiellement au moyen de ce que Jean Sgard a appelé le « récit de rouerie », où un *voir faute de dire* vient envelopper un *dire faute de voir*. Cette disjonction du voir et du dire, qui cache un enveloppement, articule l'ensemble de l'histoire de Mme de La Pommeraye,

La mise en évidence de cet enveloppement me permettra de dégager et d'articuler deux dispositifs, le dispositif de scène et le dispositif de récit, cette articulation passant par le jeu des deux niveaux de la rencontre. Face à la logique de l'écran, que met en œuvre le dispositif scénique, surplombant celle-ci, une autre logique est à l'œuvre, fondée sur l'invisible :

> Le Maître. – Ah ! malheureux ! ah ! coquin !… Infâme, je te vois arriver.
> Jacques. – Mon maître, je crois que vous ne voyez rien. » (P. 25.)

Le récit se nourrit de cette attente du lecteur, qu'il ne satisfait qu'en la déjouant : il y a donc là une réserve qui n'est pas une réserve imaginaire mais tout au contraire un espace d'invisibilité, un impénétrable qui accomplit son office de ce qu'en lui, justement, « vous ne voyez rien ».

I. Rencontre et rencontrer juste : le chemin et l'atteinte

Jacques à la porte de la fermière

L'échange entre Jacques et son maître au début du roman est motivé par l'apparition de la belle fermière devant la charrette d'où Jacques, blessé au genou à la bataille de Fontenoy, a été descendu à terre. Une rencontre décisive se joue effectivement là, dont l'enjeu n'est peut-être pas la flèche de Cupidon, mais bien quand même l'œil, le corps attiré de la jeune femme :

> « Une jeune femme, qui était debout à la porte de la chaumière, rentra chez elle et en sortit presque aussitôt avec un verre et une bouteille de vin. J'en bus un ou deux coups à la hâte. Les charrettes qui précédaient la nôtre défilèrent. On se disposait à me rejeter parmi mes camarades, lorsque, m'attachant fortement aux vêtement de cette femme et à tout ce qui était autour de moi, je protestai que je ne remonterais pas et que, mourir pour mourir, j'aimerais mieux que ce fût à l'endroit où j'étais qu'à deux lieues plus loin. En achevant ces mots, je tombai en défaillance. » (P. 25.)

La rencontre évite ici l'affrontement de l'œil. Battement de la première image : la fermière à sa porte, encadrée par elle et faisant tableau par ce cadre, disparaît et reparaît (« rentra chez elle et en sortit presque aussitôt »), le temps d'un battement de cils qui marque l'écran, le seuil de la représentation : elle n'est jamais montrée regardant Jacques.

De même, le verre tendu par la passante au blessé, ce premier contact décisif, est élidé par le récit : la fermière sort avec le vin et, sans la transition, la liaison du geste qui fait signe ici, « J'en bus un ou deux coups à la hâte ». La main tendue de la jeune femme manque, n'est pas donnée à voir.

Enfin, le refus de repartir se conclut par une défaillance : le transport de Jacques dans la chaumière disparaît dans un trou noir du récit. A nouveau, la liaison est élidée : ce qui fait le tissu de la rencontre manque au texte.

Il est clair que nous ne sommes pas là dans une économie de la scène : l'insistance sur l'invisibilité, sur le « manque au texte » de ce qui se joue, jusqu'à la formule goguenarde du conteur, « je crois que vous ne voyez rien », marquent bien qu'une autre logique est en jeu, que nous qualifierons de logique de l'atteinte[1] : ce n'est pas pour rien que dans cet anti-roman dont l'enjeu est de donner à voir la fabrique romanesque, dont les figures convergent toutes vers cette figuration de la fabrique, le point de départ est

[1] L'épisode de la fermière hospitalière est très directement emprunté de Sterne, où le caporal Trim, blessé au genou, est recueilli par une béguine. Il raconte cette histoire à son maître Tobie, l'oncle du narrateur : « Et c'est justement de quoi je me plaignais auprès d'une jeune personne, à qui j'étais en train d'énumérer mes souffrances dans une maison de paysans où notre charrette, qui fermait la marche, avait fait halte, et où l'on m'avait aidé à entrer ; à mon entrée, la jeune personne en question avait tiré de sa poche une fiole contenant un cordial et m'en avait versé quelques gouttes sur du sucre, puis voyant que le remède me rendait plus gaillard, m'en avait resservi une seconde fois puis une troisième — J'étais donc là à lui conter, avec tout le respect qu'je dois à votre Honneur, quel supplice était le mien, lui disant que ma douleur était si insupportable que « plutôt aller m'étendre tout de suite sur ce lit-là (tournant alors la tête vers celui qui occupait le coin de la pièce pour le lui désigner) — et y mourir, que repartir dans cette charrette ! » — hélas ! comme elle me soutenait pour essayer de me mener jusqu'audit lit, je tombai évanoui dans ses bras. Elle avait un cœur d'or ! comme votre Honneur en aura la preuve, fit le Caporal en s'essuyant les yeux.

Je croyais *l'amour* être chose joyeuse, fit mon oncle *Tobie*.

C'est (quelquefois), sauf vot'respect Votre Honneur, la chose la plus sérieuse qui soit au monde.

Notre jeune personne, poursuivit le Caporal, avait su se montrer suffisamment persuasive pour que la charrette de blessés repartît sans moi : elle avait en effet assuré à mes transporteurs que m'y charger me tuerait dans l'instant. Tant et si bien que quand je revins à moi — je me retrouvai dans une chaumière tranquille et reposante, avec pour seule compagnie ladite jeune personne, le paysan et sa femme. » (Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, volume VIII, chap. XX, trad. Guy Jouvet, p. 789.)

On peut mesurer le travail de déconstruction discursive que Diderot opère par rapport à sa source. Chez Sterne tout est dans le discours : c'est par la parole, par le récit de son histoire que Trim embobine « la jeune personne », la compatissante et jolie béguine. Ce discours premier de Trim (sa complainte sur le malheur d'une blessure au genou : « c'est de quoi je me plaignais », « j'étais en train d'énumérer », « j'étais donc à lui conter ») est relayé par une narration seconde, ou métadiscours qui va mener Trim, de remontant en remontant, jusqu'à son évanouissement : tout est donné à voir, la fiole de cordial, le sucre, le geste de la jeune femme, et même le trajet vers le lit (« tournant alors la tête vers [le lit] », « comme elle me soutenait pour essayer de me mener jusqu'audit lit »). Cette narration seconde, interrompue par l'évanouissement de Trim, est aussitôt relayée par un discours tiers, celui de la béguine elle-même, persuadant les militaires de laisser Trim chez elle (« avait su se montrer suffisamment persuasive », « elle avait en effet assuré »). Par ce procédé de relais, le flux discursif demeure continu (il y a toujours quelqu'un qui parle) et on voit tout tout le temps. Les découpes et l'invisibilité que Diderot crée dans ce récit originellement continu marquent le passage d'une logique discursive à une logique du dispositif.

Chez Sterne, Trim tombe réellement amoureux de sa béguine, ce qui donne tout son sel, chez Diderot, à l'attente déçue du Maître.

une blessure, choisie triviale, sanglante, criarde, pour renvoyer à toutes celles que l'on voit moins.

Nous pouvons donc formuler l'hypothèse suivante, que tout récit obéit à une logique de l'atteinte : à la blessure de l'atteinte subie, à la douleur de l'intimité blessée, il répond en portant lui-même atteinte, ou en figurant une atteinte portée contre autrui. Il y a donc une origine et une destination du récit, marquée par les deux interrogations liminaires du roman, faussement naïves, « D'où venaient-ils ? » et « Où allaient-ils ? ». Toutes deux relèvent de l'atteinte, mais à un niveau différent. Et cette atteinte se joue, nécessairement, dans la rencontre.

Rencontrer : la définition du dictionnaire de Trévoux

Or précisément la langue classique distingue, pour *rencontrer*, deux niveaux de sens :

> « RENCONTRER. V. a. Trouver une personne ou une chose, soit qu'on la cherche, soit qu'on ne la cherche pas. *Nancisci, reperire,* pour les choses que le hasard présente ; *invenire*, pour celles que l'on cherche. *Rencontrer* quelqu'un sur son chemin. On le *rencontre* partout. […]
>
> Il vaudroit beaucoup mieux se servir, avec M. l'Abbé Girard, du mot *trouver*, pour les choses inconnues, ou pour celles que nous cherchons ; & du mot *rencontrer* pour les choses qui sont à notre chemin, ou qui se présentent à nous, & que nous ne cherchons point. Ainsi l'on doit dire que les plus infortunés *trouvent* toujours quelque ressource dans leurs disgrâces ; & que les gens qui se lient aisément avec tout le monde, sont sujets à *rencontrer* mauvaise compagnie. On *trouve* dans un Auteur un passage que l'on cherche. On le *rencontre* quand le hasard le présente. On *trouve* un homme qu'on va chercher ; on *rencontre* sur son chemin celui qui se présente à nous. […]
>
> RENCONTRER, signifie aussi, réussir en ses affaires, en ses conjonctures. *Res ad optatum finem perducere, optatum assequi*. Il n'a pas mal *rencontré* d'avoir choisi un tel Rapporteur, ç'a été le gain de son procès. Je ne pouvois croire qu'il fût possible qu'elle eût si bien *rencontré* à écrire de cette sorte. VOIT[URE] ; Cet Astrologue a bien *rencontré* dans ses prédictions. Il y a des gens qui essayent de deviner, mais ils *rencontrent* mal. PASC[AL]. Ce Médecin a fort bien *rencontré* en la cure de ce malade. » (TRÉVOUX, 1771, VII, 279.)

Il y a d'abord la rencontre réelle, celle qu'on fait sur le chemin : « *Rencontrer* quelqu'un sur son chemin » ; « on *rencontre* sur son chemin celui qui se présente à nous ». Cette rencontre est le leurre du récit : nous avons eu l'impression, avec Le Maître, que Jacques nous racontait sa rencontre avec la fermière. Pourtant, à regarder le détail du texte, nous nous sommes aperçus que cette rencontre n'était pas montrée. La rencontre s'évanouit dans le trou

noir de la perte de conscience : il y a là un piège que le récit tend pour satisfaire l'attente du lecteur sans pourtant rien lui donner.

Mais il y a aussi l'autre rencontre : dans l'auberge du Grand-Cerf, Jacques devinera tout de suite que le secrétaire du marquis des Arcis, Richard, avait été moine : « Il a rencontré juste, je ne sais sur quoi », c'est-à-dire sur quel indice, remarque le maître (p. 235). Rencontrer juste, c'est faire mouche, tomber pile, *atteindre* en un mot, mais atteindre par l'esprit. Jacques est celui qui rencontre toujours juste en manquant toujours la rencontre réelle. Point d'idylle avec la belle fermière : mais il a *rencontré* juste en misant sur elle pour lui sauver la vie.

La rencontre, dans le premier cas, suppose un contact, une liaison, ne serait-ce que la circulation d'un regard. Dans le second, elle vise, elle atteint, parfois elle blesse, mais en aveugle. La première rencontre est fortuite, semble flotter dans l'événement, survenir au gré du hasard ; la seconde rencontre est stratégique ; elle enveloppe l'autre, elle le dépouille, elle le réduit à l'ordre d'une *nécessité*, dont il ne peut discerner l'origine. Il est vain en effet de s'enquérir de l'auteur du grand rouleau : « En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou ? » (p. 33). Ce trou des fins dernières de l'homme coïncide avec la méconnaissance originaire : quelque chose, en amont comme en aval, ne rencontre pas pour celui qui, sur scène, vit la rencontre.

De la rencontre comme thème à la rencontre comme délimitation

Il y a, dans le roman, un paradoxe de la rencontre : la rencontre apparaît à première vue comme un thème central de la littérature romanesque, qui pourrait tout entière se déployer comme un vaste nuancier allant de la rencontre érotique, épreuve du regard, surprise de l'amour, étreinte enflammée, à la rencontre agonistique, querelle, duel, bataille même. Dans *Jacques le Fataliste*, le valet promet récurremment à son maître le récit de la première, que la seconde interrompt non moins récurremment. Aux amours de Jacques, la grande rencontre du récit, s'opposent les rencontres sur la route, comme une compulsion qui viendrait faire obstacle à une parole, le caractère compulsif de la rencontre étant figuré par celles du capitaine de Jacques et de son ami :

> « Les jours d'amitié ils se cherchaient, ils se fêtaient, ils s'embrassaient, ils se communiquaient leurs peines, leurs plaisirs, leurs besoins […]. Le lendemain, se *rencontraient*-ils ? ils se regardaient fièrement, ils s'appelaient Monsieur, ils s'adressaient des mots durs, ils mettaient l'épée à la main et se battaient. » (P. 89.)

Le capitaine de Jacques et son ami sont pris dans un cercle qui ne peut mener qu'à la mort. L'histoire marque que le chemin n'est qu'un leurre : au trajet de la *narration*, qui envoie l'ami du capitaine commander une autre place afin que ces duellistes acharnés soient séparés, puis qui envoie le capitaine déguisé rejoindre son ami, puis qui exile le capitaine dans son pays, il faut opposer la *structure* du récit, le jeu des deux rencontres : rencontre aveuglée des deux amis, revenant irrépressiblement, compulsivement, installant le noyau fantasmatique de l'atteinte qui préexiste à la scène ; et enveloppant ce noyau, cherchant à le conjurer, le « rencontrer juste » du ministre, du major de la place, de tous ceux qui se mettent sur leur chemin :

> « mais il était écrit là-haut que […] des soldats, quelques officiers qui se *rencontreraient* par hasard à leur entrevue et qui seraient instruits de leur aventure, prendraient des soupçons et iraient prévenir le major de la place. » (P. 91.)

Le capitaine déguisé en paysan a rejoint son ami, qu'il a fait nommer commandant de place à sa place. Malgré leurs précautions, les deux amis sont découverts. La première rencontre des deux amis se trouve enveloppée dans une seconde, des soldats et des officiers, qui les percent à jour. La syntaxe dit cet enveloppement : « se rencontreraient à leur entrevue », c'est dire qu'ils feraient cercle autour du face à face aveuglé de leurs deux regards, et que, « instruits de leur aventure », ils en circonscriraient la scène de leur savoir.

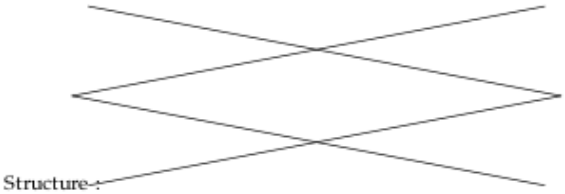
Le hasard de la rencontre, et plus généralement tout ce qui pourrait ramener le récit à un déroulement narratif, à une succession d'événements, s'avère ainsi n'être qu'une feinte, un leurre par quoi se révèle la dimension du dispositif.

> « Quoique cette *rencontre* eût l'air d'un incident fortuit, nos deux amis, nos deux ennemis, comme il vous plaira de les appeler, ne s'y méprirent pas. Le paysan se laissa connaître pour ce qu'il était. »

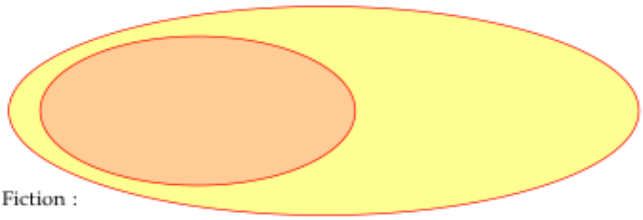
L'enveloppement stratégique de la rencontre débouche sur un dévoilement, la reconnaissance du capitaine. La superstructure de la rencontre donne à voir, là où l'infrastructure aveugle. Il y a donc une dimension aveuglante de la rencontre : des deux amis, on pourrait dire *Pardonnez leur, ils ne savent pas ce qu'ils font*, qui implique bien, en retrait, dans l'intime, quelque crucifixion. Cet aveuglement constitue l'articulation majeure du dispositif de la représentation : il délimite un espace qui peut basculer soit du côté du dévoilement (alors il y a scène, scène de rencontre, scène de reconnaissance), soit du côté de l'invisibilité et du retrait : c'est l'énigme, le mystère qu'entretient, qu'enveloppe le récit.



Narration :
Le leurre du hasard de la rencontre



Structure :
Noyau fantasmatique de la rencontre. Répétition aveuglée



Fiction :
Enveloppement. Organisation concertée du hasard

Une telle approche du récit, sous l'angle de la rencontre, permet d'en proposer un modèle théorique qui sort de l'impasse narratologique. Le leurre du hasard de la rencontre définit *le niveau de la narration*. Le noyau fantasmatique de la rencontre, sa répétition aveuglée, définit *le niveau de la structure*. L'organisation concertée du hasard feint de la rencontre, ce que cette rencontre là permet de faire voir, de dévoiler, définit *le niveau de la*

fiction. Le dispositif du récit est l'articulation de ces trois niveaux, narratif, structural et fictionnel.

Si l'on envisage maintenant l'ensemble du roman de *Jacques le Fataliste*, on constate que la narration s'y déploie à partir d'une première rencontre, celle de Jacques et de son maître, et tend vers une seconde rencontre, celle de Jacques et de ses premières amours, qui doit en marquer la fin. La rencontre circonscrit donc la narration, mais lui demeure extérieure : elle est le seuil du récit, sa limite. Cette extériorité implique nécessairement, à ce niveau, la dimension du leurre. On pourra dire, par exemple, que l'insistance compulsive du Maître à exiger de Jacques l'histoire de ses amours masque l'enjeu réel du récit, qui ne déroule pas la succession narrative d'un frivole roman rose mais introduit aux interrogations d'un authentique roman philosophique. L'insistance du Maître en fournit cependant la structure, par la répétition de la demande qu'elle installe dans le récit, par l'attraction et la répulsion que cette demande fait jouer dans le couple central que forment Jacques et son Maître. Victimes des rencontres qui perturbent successivement leur dialogue, Jacques et son maître sont les jouets aveugles du destin, que figuré le grand rouleau spinoziste du capitaine de Jacques. La répétition structurale des *impedimenta* (dont la répétition des demandes de relance du récit constitue le revers) renvoie toujours, et même avec un malin plaisir, à cet aveuglement, à cette dimension incompréhensible du réel que conjure et dévoile *a posteriori* la fabrique de la fiction, dont le métadiscours surabondant de *Jacques le Fataliste* souligne avec insistance la présence comme troisième niveau, enveloppant, du dispositif de récit. C'est depuis ce troisième niveau que la structure est donnée à voir et qu'elle fait tableau :

> « Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici, Jacques, son aître et l'hôtesse ; faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus ; il vaut mieux tard que jamais. Le maître, à gauche, en bonnet de nuit, en robe de chambre, était étalé nonchalamment dans un grand fauteuil de tapisserie, son mouchoir jeté sur le bras du fauteuil, et sa tabatière à la main. L'hôtesse sur le fond, en face de la porte… » etc., etc. (p. 178).

La scène d'intérieur, peinture de genre ou gravure d'illustration, que Diderot nous brosse ici rappelle, précisément au moment où dans le récit le marquis des Arcis se fait duper par Mme de la Pommeraye et n'y voit que du feu, au

moment où dans le métarécit, Jacques et son maître sont embobinés par l'hôtesse qui détourne leur curiosité d'elle sur son héroïne[2], que seul le niveau le plus englobant de la fiction assure, pour le récit, une visibilité scénique.

Pour le marquis des Arcis, dans le récit, pour Jacques et son maître,dans le métarécit, il y a rencontre, ou plus exactement le leurre d'une rencontre qui fait scène d'avoir été, à quelque niveau supérieur, programmée. Mais cette rencontre n'est visible que d'un dehors qu'elle-même ne peut pas supposer. Le point de vue que le récit instaure face à la scène dont il rend compte exige l'extériorité du regard qui la circonscrit. Ce qui délimite, ordonne, règle le dispositif scénique, c'est l'écran de la représentation qui sépare le sujet narrateur de l'objet du récit : pour lui, il ne saurait y avoir littéralement de rencontre, sinon celle du *rencontrer juste*.

Catastrophe

Le fait que les amours de Jacques soient indéfiniment remis par le récit (remis à plus tard / remis sur la tapis) est une façon de figurer cette équivalence du délai et du temps du récit, qui n'apparaît plus essentiellement comme une relation d'événements, mais comme une latence, une mise en travail négative d'un certain espace d'invisibilité. Jacques finira même par exprimer sa réticence :

> « Le Maître. — Laissons cela. Tu te portes bien, tu sais mes amours ; en conscience tu ne peux te dispenser de reprendre l'histoire des tiennes.
> Jacques. — Tout s'y oppose. Premièrement, le peu de chemin qui nous reste à faire ; secondement, l'oubli de l'endroit où j'en étais ; troisièmement, un diable de pressentiment que j'ai là… que cette histoire ne doit pas finir ; que ce récit nous portera malheur, et que je ne l'aurai pas sitôt repris qu'il sera interrompu par une catastrophe heureuse ou malheureuse. » (P. 357.)[3]

Le mot *catastrophe* dans la langue classique a essentiellement une signification théâtrale, technique :

> « Catastrophe. s. f. Terme de Poësie. C'est le changement, & la révolution qui se fait dans un Poëme dramatique, & qui le termine ; *catastrophe*, *tristis fabulæ*

[2] « Je raconte volontiers les aventures des autres, mais non pas les miennes » (p. 176).
[3] Voir également, dix pages plus loin : « — Et les amours de Jacques ? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. » (P. 367.)

> *exitus*. La plupart des pièces tragiques d'Euripide ont une *catastrophe* malheureuse & funeste. Dac[ier]. Aristote préfère une fin triste, une *catastrophe* malheureuse, pour la Tragédie, parce qu'elle est plus propre à exciter la terreur & la pitié, qui sont les deux fins de la Tragédie. P. Le Boss. La *catastrophe* est la quatrième & la dernière partie des tragédies anciennes. […]
>
> Catastrophe se dit figurément d'une fin funeste & malheureuse, parce que d'ordinaire les actions qu'on représente dans les Poëmes dramatiques sérieux, sont sanglantes. […] C'étoit une *catastrophe* des plus surprénantes, que celle du Duc de Joyeuse, qui de Maréchal de France, se fit Capucin & Prédicateur, sous le nom de P. Ange. De Vill. »

Bien sûr, lorsque Jacques évoque « une catastrophe heureuse ou malheureuse », il faut d'abord comprendre un événement extérieur au récit, susceptible une fois de plus de le *remettre*. Il y a là pourtant un paradoxe : dans cette rencontre entre la parole et le réel, où la parole de Jacques est le lieu de la mise en œuvre fictionnelle, c'est le réel que Jacques désigne comme *catastrophe*, c'est-à-dire littéralement comme achèvement théâtral d'une construction poétique. Alors même que le récit des amours de Jacques est en attente de dénouement, littéralement donc de catastrophe, ce sont les interruptions de ce récit, les hasards des rencontres sur le chemin des devisants, qui fournissent, depuis le réel mais au sens figuré, des catastrophes.

Le mot catastrophe arrive donc en quelque sorte dans la bouche de Jacques au terme d'un circuit, ou plus exactement d'un court-circuit, la catastrophe poétique des amours se fondant dans celle, événementielle, des interruptions du récit, alors que toutes deux sont a priori exclusives l'une de l'autre. Cette *rencontre* improbable des deux catastrophes met en évidence, indirectement, une différence essentielle : entre les rencontres externes, ce qui survient sur la route et *remet* le récit, et la rencontre interne, par quoi le récit doit se conclure et pour quoi il est inlassablement *remis* en route. On touche ici au battement, à la pulsation fondamentale.

II. Rouerie contre scène

L'histoire de Mme de La Pommeraye est l'histoire d'une vengeance. La marquise conduit les événements de façon à offrir à l'homme qui l'a délaissée une série de scènes romanesques. Les scènes sont la vengeance dont Mme de

La Pommeraye se fabrique, à distance, le spectacle. Le marquis des Arcis y est littéralement joué, c'est-à-dire non pas tant trompé par cette idylle achetée à son insu à une putain, que représenté en amant heureux pour Mme de La Pommeraye, à qui, dans leurs face à face devenus maussades, il ne présentait plus cette figure radieuse et comblée. Mme de La Pommeraye rencontre juste en jouant son infidèle amant : elle lui donne ce dont il a besoin, une putain, et ce faisant elle lui fournit la rencontre qui le comble, cet amour fou qu'on ne peut vivre sans être aveuglé. Le marquis ne voit pas ce qu'il rencontre, et il rencontre réellement parce qu'il ne voit pas ; la marquise dispose les scènes de cette rencontre pour les voir, s'excluant par là tragiquement d'une rencontre qu'elle n'a que trop justement… rencontrée. Le récit de rouerie est poussé ici à son extrême, puisque l'autre joué se prend au jeu, et prolonge l'aveuglement de la rouerie par celui de l'amour.

Le récit de rouerie est un *topos*, un thème de la littérature romanesque. Mais il est aussi bien plus que cela, la mise en abyme dans le récit de la fabrique du roman, toute fiction constituant, à un degré ou à un autre, une rouerie : ce que le récit de rouerie révèle, c'est le caractère fondamentalement anti-narratif du roman ; il n'y est pas question d'enchaîner des événements, mais de disposer les éléments d'un piège où maintenir, le plus longtemps possible, le lecteur. Ce piège, cette rouerie, c'est le leurre de la rencontre.

Les scènes de l'histoire de Mme de La Pommeraye constituent donc autant d'objets verbaux, d'éléments dans le dispositif du récit, c'est-à-dire dans le montage organisé, préparé, conduit par Mme de La Pommeraye. Ce montage n'est pas textuel : il ne s'agit pas d'agencer, avec de la colle et des ciseaux, les syntagmes d'une narration, les séquences d'un schéma actanciel préétabli. La fiction est première ; elle préexiste au texte : avec Mme de La Pommeraye, Diderot rumine d'abord sa vengeance, en imagine les scènes, les organise (non pas textuellement, mais matériellement), les prépare, les conduit.

La rencontre au Jardin du Roi

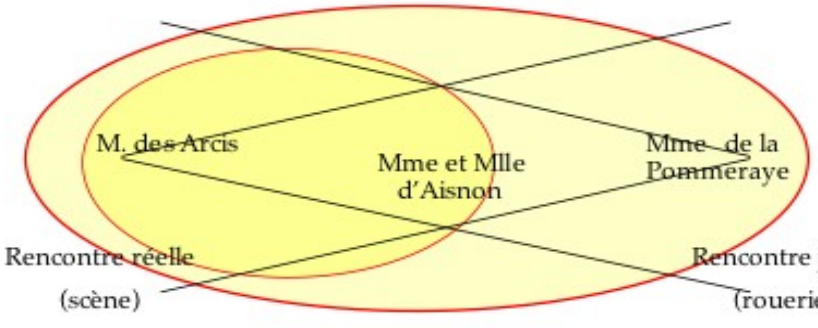
On remarquera par exemple que la première rencontre du marquis avec Mlle et Mme d'Aisnon inverse en apparence le dispositif de la rouerie. Mme de La Pommeraye et M. des Arcis se promènent dans les allées du Jardin du

Roi, l'actuel Jardin des Plantes, où la marquise a secrètement commandé à la mère et à la fille d'Aisnon de se trouver comme par hasard, en grande tenue de dévotion. Mme de La Pommeraye n'a pas même eu à prendre ouvertement l'initiative de cette promenade avec le marquis. Comble de l'artifice, « le hasard voulut que ce fût lui-même qui invitât la marquise à aller voir le Cabinet du Roi » (p. 178). La promenade déroule le fil neutre de la narration, que vient croiser la catastrophe de l'événement :

> « Ils suivaient la première allée qui est à droite en entrant, proche l'école des arbres, lorsque Mme de La Pommeraye fit un cri de surprise, en disant : "Je ne me trompe pas, je crois que ce sont elles ; oui, ce sont elles-mêmes." Aussitôt, on quitte le marquis, et l'on s'avance à la rencontre de nos deux dévotes. La d'Aisnon fille était à ravir sous ce vêtement simple, qui, n'attirant point le regard, fixe l'attention tout entière sur la personne. "Ah ! c'est vous, madame ? — Oui, c'est moi. » (P. 179 ; DPV XXIII 146.)

Dans la logique de la scène[4], le marquis est placé face à un écran : il est le spectateur par effraction d'une rencontre qui est un leurre, une répétition atténuée du choc fondamental, de la blessure atroce, intime que vit Mme de La Pommeraye. Le cri de surprise, cri mondain, cri joyeux, renverse, travestit le cri de douleur que les bienséances et l'amour propre lui avaient interdit de lancer à la figure de son amant : « Plus la dame s'était contrainte en sa présence, plus sa douleur fut violente quand il fut parti. Il n'est donc que trop vrai, s'écria-t-elle, il ne m'aime plus !… » (P. 167.)

Le cri part à l'envers, non pas vers le marquis, mais en lui tournant le dos : symboliquement, la marquise le quitte, mais dans une scène presque frivole, une scène pour ainsi dire pour rien. « Aussitôt, on quitte le marquis, et l'on s'avance à la rencontre de nos deux dévotes. » La rencontre conjure l'atteinte intime et lui répond par une autre atteinte :



[4] Tout ue. La
prome r là ni
Opéra, r d'un
specta ɔ. 178).
La pro isation
scéniq me les
autres

Car dans la logique du récit, c'est-à-dire dans la logique de la rouerie qui s'oppose ici à celle de la scène, le marquis n'est pas le spectateur, mais tout au contraire l'objet, le cœur du dispositif. Jetant en pâture à son œil libertin « la d'Aisnon fille […] à ravir », la marquise lui inflige la blessure amoureuse dont elle souffre et se repaît de le voir figurer la blessure secrète qui la ronge sans qu'elle puisse l'exprimer. Du marquis, elle fait le signifiant de sa douleur, de la d'Aisnon, avec sa toilette éteinte de dévote, l'écran mortifère et néantisant où doivent s'abîmer, de part et d'autre, le désir de l'un et la vengeance de l'autre. La d'Aisnon mère, complice, vante d'ailleurs l'article : « voyez son visage, voyez ses bras ; voilà ce qu'on doit à la vie frugale et réglée, au sommeil, au travail, à la bonne conscience ; et c'est quelque chose… » (P. 179.)

Si la scène se focalise sur « la d'Aisnon fille […] à ravir sous ce vêtement simple », la rouerie s'ordonne à partir d'un trou dans la représentation, le trou de la douleur de Mme de La Pommeraye, qui tourne le dos au marquis face à la jeune fille qu'elle lui jette à la figure. Ce n'est pas tant un non dit qu'un non vu : la scène ménage en son sein un espace d'invisibilité, par quoi est rendu possible le basculement du dispositif de scène en dispositif de récit, du spectacle offert au marquis des Arcis à la rouerie jouée par la marquise.

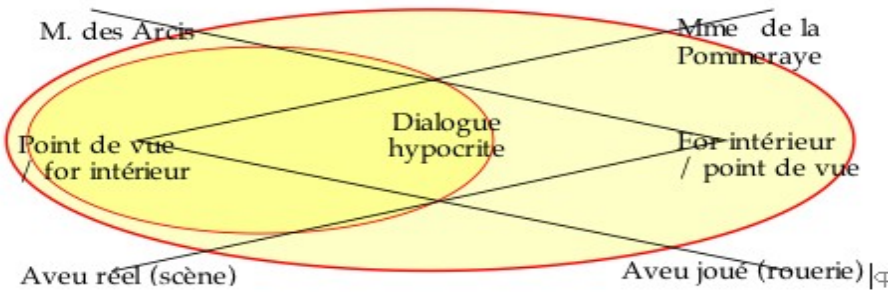
La marquise est la spectatrice aveugle de ce dernier dispositif, qui enveloppe le premier à la manière d'un chiasme : les scènes factices, où Mme de La Pommeraye voit (le marquis amoureux) faute de dire (sa douleur) sont commandées par le récit de rouerie, où elle dit (sa vengeance en organisant la rouerie) faute de voir (le marquis amoureux, délégué à une autre).

L'aveu

Cette soustraction du regard du marquis, constitutive de sa nécessaire invisibilité, Mme de La Pommeraye la met en œuvre dans la première grande scène de l'histoire, la scène de l'aveu, qui est elle aussi, déjà, une scène inversée. Il s'agit de faire dire au marquis des Arcis qu'il ne l'aime plus. Mais au lieu de l'interroger directement, Mme de La Pommeraye lui fournit l'alibi de son propre aveu feint. Encore le fait-elle indirectement, dans un dialogue fictif avec elle-même, où le marquis est nommé à la troisième personne.

> « La nuit, je m'interroge et je me dis : Est-ce qu'il est moins aimable ? Non. Est-ce que vous avez à vous en plaindre ? Non. Auriez-vous à lui reprocher quelques liaisons suspectes ? Non. Est-ce que sa tendresse pour vous est diminuée ? Non. Pourquoi, votre ami étant le même, votre cœur est-il donc changé ? car il l'est : vous ne pouvez vous le cacher ; vous ne l'attendez plus avec la même impatience ; vous n'avez plus le même plaisir à le voir ; cette inquiétude quand il tardait à revenir ; cette douce émotion au bruit de sa voiture, quand on l'annonçait, quand il paraissait, vous ne l'éprouvez plus. » (Pp. 152-153.)

C'est bien là la première étape du piège qui se prépare : la troisième personne fait du marquis non plus un interlocuteur, mais un objet que la pensée de la marquise manipule déjà. Au dialogue du marquis avec la marquise se substitue celui de la marquise avec elle-même qui met en scène le dédoublement, en elle, de la façade mondaine et du for intérieur, lequel dédoublement n'est complaisamment étalé que pour faire apparaître celui du marquis.



Dans l'ordre du discours, la marquise ment : elle joue une indifférence, une lassitude aux antipodes de ce qu'elle éprouve réellement. Mais ce mensonge discursif porte la vérité d'un dispositif qui se manifeste d'abord par un usage particulièrement pervers de la deuxième personne : si l'on oublie que la marquise se parle à elle-même, si le *vous* est traité comme un vrai *vous* adressé au marquis, le discours faux se retourne en un réquisitoire d'amante blessée criant de vérité : « votre cœur est-il donc changé ? car il l'est : vous ne pouvez vous le cacher ». Le tableau de l'attente angoissée du marquis qui ne rentre pas est lui aussi un tableau vrai : « cette inquiétude quand il tardait à revenir ; cette douce émotion au bruit de sa voiture, quand on l'annonçait, quand il paraissait ». Seul le discours sur le tableau, « vous ne l'éprouvez plus », est faux : encore le recours au *vous* réintroduit dans le moment une vérité. Vous, M. des Arcis, vous n'éprouvez plus ce que j'éprouve.

Par le dispositif du récit, Mme de La Pommeraye fait miroir face au marquis et, reflétant la division intérieure de M. des Arcis, elle dit, à l'envers sa propre division. Son discours faux est un montage de sentiments vrais et dit quand même ce que, discursivement, il dissimule et nie.

Dans cette scène il s'agit essentiellement, pour la marquise, de *rencontrer juste* : « Mme de La Pommeraye pressentit qu'elle n'était plus aimée ; il fallait s'en assurer et voici comment elle s'y prit. » (P. 151.) Pour rencontrer juste, elle mime son amant, c'est-à-dire que face à lui elle se fait miroir et que donc, nécessairement, elle s'élide de la scène. Pour voir ce qu'il en est, non seulement elle se prive de dire (*voir faute de dire*), mais elle organise sa propre invisibilité : tragiquement, le *rencontrer juste* court-circuite toujours la rencontre.

> « Alors la marquise de La Pommeraye se couvrit les yeux, pencha la tête et se tut un moment, après lequel elle ajouta : "Marquis, je me suis attendue à tout votre étonnement, à toutes les choses amères que vous m'allez dire. Marquis ! épargnez-moi… Non, ne m'épargnez pas, dites-les-moi ; je les écouterai avec résignation, parce que je les mérite. Oui, mon cher marquis, il est vrai… Oui, je suis… Mais n'est-ce pas un assez grand malheur que la chose soit arrivée, sans y ajouter encore la honte, le mépris d'être fausse, en vous le dissimulant ? » (P. 153.)

Au moment où le discours insiste lourdement sur la transparence, sur le refus de toute dissimulation, le geste contredit la parole et trahit le dispositif : la marquise se couvre les yeux, sa tête plonge en avant ; elle s'enveloppe en elle-même et rend inaccessible l'expression de son visage. Plus loin, Diderot la montre « renfermant en elle-même le dépit mortel dont elle était déchirée » : c'est le même enveloppement dans l'invisibilité.

Ce geste de se couvrir les yeux, et plus généralement cet enveloppement en soi-même, réalise en quelque sorte le symétrique de ce qu'annonçait le discours : « vous n'avez plus le même plaisir à le voir ». *Le* voir, pour *la* voir : ne plus se laisser voir quand on n'est plus regardée, cesser délibérément de se rendre visible ; n'étant plus désirée au regard de l'autre, la figure aimée se défait, s'abyme.

A y regarder de près, son prétendu aveu n'est d'ailleurs jamais prononcé à la première personne : « *vous* ne pouvez *vous* le cacher », « une femme accoutumée comme *elle* à examiner de près ce qui se passe dans les

replis les plus secrets de son âme et à ne s'en imposer sur rien, ne peut se cacher que l'amour en est sorti ». *Vous*, puis *elle* : l'aveu de la marquise la dépersonnalise, symptomatisant un glissement dans l'hystérie.

Tandis que la marquise rencontre juste et que, douloureusement pour elle, son piège se referme sur son amant, le marquis croit vivre le hasard d'une rencontre, la coïncidence fort bien tombée de deux désamours :

> « Mon amie, votre sincérité m'entraîne ; je serais un monstre si elle ne m'entraînait pas, et je vous avouerai que l'histoire de votre cœur est mot à mot l'histoire du mien. Tout ce que vous vous êtes dite, je me le suis dit ; mais je me taisais, je souffrais, et je ne sais quand j'aurais eu le courage de parler. »

Tout, dans ce discours qui prétend épouser celui de la marquise, s'oppose à lui : alors que le premier, avec ses scissions dialogiques, ses réticences marquées par les points de suspension, apparaissait tout en contreforts et en cloisons, en replis et en retraits, c'est ici la liaison, l'entraînement (« votre sincérité m'entraîne »), la contagion qui prime.

Le marquis est dans le réel de la rencontre et, parce qu'il rencontre réellement, il est leurré. Il dit vraiment les choses, mais il parle faute de voir : faute de voir la marquise retranchée derrière sa main, enveloppée en elle-même ; faute de voir la rouerie qui le vise, le dispositif qui le piège.

Conclusion

Partant du double sens, propre et figuré, que la langue classique donne à la rencontre, j'ai distingué, dans *Jacques le Fataliste*, une structure de la rencontre, qui met en scène compulsivement le face à face leurrant et aveuglé des personnages, et une fiction du rencontrer juste, par laquelle ces scènes sont préparées, disposées et données à voir.

Ces deux niveaux de la rencontre, le second enveloppant le premier, permettent d'analyser le récit, si l'on peut dire, en 3D (narration, le chemin de la rencontre ; structure, la répétition de la rencontre ; fiction, la fabrique de la rencontre) et non plus en 2D comme le fait la narratologie (la narration comme développement d'un discours ; la structure comme instauration d'un point de vue).

Mais surtout se dévoile ainsi l'articulation fondamentale entre dispositif de scène, qui rend visible ce que le discours ne peut dire (la structure contre la narration) et dispositif de récit, qui instaure une réserve invisible depuis laquelle voir la scène et/ou en leurrer les protagonistes (la fiction contre la structure). À la parole vaine de la scène (le parler faute de voir) s'oppose alors le regard tragiquement impuissant de son contrefacteur : c'est le voir faute de dire de la fiction.

Stéphane Lojkine
Université de Provence

Bibliographie :

Avenir Tchermerzine, *Bibliographie d'éditions originales et rares d'auteurs français des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, avec annotations de Lucien Scheler, Paris : Hermann, 1977. Cote Bnf 015.044 TCHE b1

Première édition :
Exemple singulier de la vengeance d'une femme, conte moral. Ouvrage posthume de Diderot. Londres, 1793, in-12°. (Episode du marquis des Arcis et de Mme de la Pommeraye, extrait de *Jacques le Fataliste*. Retraduit en français par Doray de Longrais sur une traduction allemande de Schiller. La 1ère édition *in extenso* en français de *Jacques le Fataliste* n'a paru qu'en 1796.) Rés P-Y2-2601.

Premières éditions illustrées :
Jacques le Fataliste et son maître, par Diderot, précédé d'un hommage aux mânes de l'auteur par M. Meister. Paris, Gueffier, 1797. 3 vol. in-12, pl. Cote Bnf Y2-27637, 8 et 9. 3 vol. in-8°, pl. Cote Y2-27640, 1 et 2.
Jacques le Fataliste et son maître, par Diderot. A Paris, chez Le Prieur, Barba, 1797. 2 vol. in-12°, pl. Cote Bnf Smith Lesouef R-1894 et 1895
Jacques le Fataliste et son maître, par Diderot. Paris, Maradan, 1798. 2 parties en 1 vol. in-12, pl. Cote Bnf Smith Lesouef R-1258.

Editions illustrées du XIXe siècle :
Jacques le Fataliste, par Diderot, suivi de *la Mort de Chatterton*, par George Fat. Paris : G. Havard, 1849. Gr. in-8° , 48 p., fig. Cote Bnf Y2-4687.
Jacques le Fataliste et son maître, par Diderot. Douze dessins de Maurice Leloir gravés à l'eau-forte par Courtry, de Los Rios, Mongin, Teyssonnière. Paris : G. Chamerot, 1884. In-4° , 402 p., fig. et pl. gravées, suite en deux états des fig. et des pl. Cote Bnf Res M-Y2-12. (Smith Lesouef R-1586, Z Audeoud 235)