

**LE THÈME DU VOYAGE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE  
DES LUMIÈRES**

**THE THEME OF TRAVEL IN THE ENLIGHTENMENT FRENCH  
LITERATURE**

**EL TEMA DEL VIAJE EN LA LITERATURA FRANCESA DE LA  
ILUSTRACIÓN**

**Alexandrina MUSTĂŢEA<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le thème du voyage représente un cadre généreux de manifestation littéraire de la pensée des Lumières. Si voyage il y a tant chez Montesquieu, que chez Voltaire et Diderot, il n'est pas un but en soi, mais un prétexte pour des développements critiques, philosophiques et/ou ludiques. Aussi Montesquieu use-t-il, dans ses Lettres Persanes, tantôt de l'ironie, tantôt d'un ton sérieux pour exposer ses opinions et ses interrogations sur l'existence de l'individu et de la société. Voltaire édifie par Candide ou l'Optimisme un monde artificiel, à la limite du vraisemblable, où l'accumulation des mésaventures sert à la déconstruction ironique et parodique de l'univers de croyance de ses héros et, implicitement, de tout un système philosophique. Diderot, lui, il s'emploie à construire, dans Jacques le Fataliste et son Maître, par la traversée des textes du monde, non seulement un texte à visée philosophique, mais également un métatexte comprenant une théorie et une critique du roman, ainsi que la poétique et la poïétique de son propre roman.*

*Mots clés : critique, ironie, parodie, déconstruction, poïétique*

**Abstract**

*The theme of travel represents a generous framework for the literary expression of the system of thinking associated with the Enlightenment. In Montesquieu's works, and in Voltaire's and Diderot's as well, the theme of travel does not constitute an end in itself, but rather a pretext for critical, philosophical and/or ludic developments. Thus, in his Lettres Persanes, Montesquieu resorts both to irony and to a serious tone in order to express his views and interrogations on the existence of the individual and of society. In Candide ou l'Optimisme Voltaire builds an artificial world, lying at the border of the plausible, in which the accumulation of misfortunes contributes to the ironic and parodic deconstruction of his heroes' universe of faith, and hence of an entire philosophical system. As far as Diderot is concerned, in Jacques le Fataliste et son Maître he constructs not only a text with*

---

<sup>1</sup> alexandrinamustatea@yahoo.com, Faculté des Lettres, Université de Pitești, Roumanie

*a philosophical intention, but also a metatext that includes a theory and a critique of the novel as a literary genre, as well as the poetics and the poietics of his own novel.*

*Keywords: philosophy, irony, parody, deconstruction, poietics*

### **Resumen**

*El tema del viaje representa un marco generoso de manifestación literaria del pensamiento de la Ilustración. Si se trata del viaje tanto en la obra de Montesquieu como en las de Voltaire y Diderot, esto no es una finalidad en sí, mas un pretexto para desarrollos críticos, filosóficos y/o lúdicos. De tal modo, Montesquieu utiliza en sus Cartas persas a veces la ironía, otras veces un tono serio, para expresar sus opiniones e interrogantes sobre la existencia del ser humano y de la sociedad. Voltaire construye a través de Cándido o el optimismo un mundo artificioso al borde de la verosimilitud, en el cual la acumulación de las desgracias sirve a la deconstrucción irónica y paródica del universo de la fe de sus héroes e, implícitamente, de todo un sistema filosófico. En lo que concierne a Diderot, en Jacques el fatalista y su maestro, él realiza, atravesando los textos del mundo, no solamente un texto de visión filosófica sino también un metatexto que abarca una teoría y una crítica de la novela como género literario, así como la poética y poiética de su propia novela.*

*Palabras clave: filosofía, ironía, parodia, deconstrucción, poética.*

Les Lumières représentent le premier courant de pensée qui ait un caractère paneuropéen. Le XVIII<sup>e</sup> siècle produit des mutations importantes dans les mentalités et dans la circulation des idées par rapport aux siècles précédents. L'esprit européen donne naissance à un nouvel humanisme, qui valorise, entre autres, la confiance dans le pouvoir de la raison, l'idée de l'éclaircissement des masses, le plaidoyer pour la tolérance, la défense des libertés individuelles et de l'égalité entre les peuples.

Epoque du cosmopolitisme et des voyages, le XVIII<sup>e</sup> siècle verra naître le concept de « citoyen du monde », mis en circulation par les grandes personnalités de la vie intellectuelle que se disputent les cours princières européennes et qui se mettent au service des « monarques éclairés », dans l'espoir de pouvoir changer, par leur influence, la société et ses institutions.

Dans ce contexte, il est naturel que le thème du voyage se rencontre dans toutes les littératures européennes des Lumières. On distingue en général entre les récits de voyages réels dans des espaces réels et les récits fictionnels, qui proposent des voyages imaginaires soit dans des espaces réels soit dans des espaces imaginaires.

Suivant le but que les écrivains leur attribuent de manière explicite ou implicite, nous considérons qu'il existe essentiellement trois types de voyages : *le voyage gnoséologique, le voyage démonstratif et le voyage parodique et poiétique*. Notre étude se propose de définir ces types à partir de trois textes représentatifs qui les illustrent : *Lettres Persanes*, de

Montesquieu, *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire et *Jaques le Fataliste et son Maître* de Diderot. Il faut noter cependant que si différentes que ces œuvres soient, leur commun dénominateur est l'ironie. Rien de surprenant, compte tenu du fait qu'elles sont la création des grands ironistes du siècle.

D'autre part, nous pourrions parler tout aussi bien du « motif » du voyage, car, au moins dans les textes que nous mettons en cause, le voyage ne constitue pas réellement le centre d'intérêt de la diégèse, il n'est qu'un *prétexte* pour le développement des vrais thèmes que les auteurs visent à construire. (Si nous mettons le terme *motif* entre guillemets c'est pour signaler que nous l'employons avec son sens de *raison*). Un argument en faveur de cette idée est que l'espace n'y fait pas l'objet d'informations utiles, de descriptions réalistes, comme dans les vrais récits de voyage. Il n'y compte pas pour lui-même, il est plutôt *espace mental*, repère socio-politique, philosophique ou poétique.

Le prototype du voyage gnoséologique apparaît dans le texte de Montesquieu. En parfait accord avec l'espace mental des Lumières, l'auteur attribue un rôle considérable au savoir et se fie à l'esprit critique de ses contemporains. La critique universelle vise l'amélioration morale de l'homme et la réorganisation de la société à l'aide de la raison, des « *lumières* », du savoir.

Montesquieu met face à face deux mondes différents, deux civilisations opposées, éloignées au point de vue spatial et culturel, l'Occident et l'Orient, dont l'analyse lui offre l'occasion d'étaler ses propres points de vue sur des questions socio-politiques, culturelles, philosophiques, etc., de manière moins abstraite et générale que dans ses essais.

En même temps, il se sert du prétexte du voyage des étrangers en France pour réaliser une critique hardie de la société du temps et une satire des mœurs et des institutions sous Louis XIV.

Le motif littéraire de l'œuvre est donc le voyage imaginaire dans un espace réel. Les héros de Montesquieu, les Persans Usbek et Rica, viennent en Europe poussés en bonne mesure par le désir de connaître d'autres sociétés et d'autres cultures :

*Rica et moi sommes peut-être les premiers, parmi les Persans, que l'envie de savoir ait fait sortir de leur pays, et qui aient renoncé aux douceurs d'une vie tranquille pour aller chercher laborieusement la sagesse.*

*Nous sommes nés dans un royaume florissant, mais nous n'avons pas cru que ses bornes fussent celles de nos connaissances, et que la lumière orientale dût seule nous éclairer.*

affirme Usbek dans la *Lettre 1*.

Le roman articule dans un ensemble cohésif la description satirique, la réflexion sérieuse et l'intrigue passionnelle, assignant aux protagonistes des fonctions différentes, manifestées à travers des constructions discursives différentes.

Le discours satirique est l'attribut de Rica. Celui-ci observe d'un œil apparemment naïf la société française du temps, faisant ressortir tout ce qui est aberrant, étrange et stupide. Il s'agit là d'un double implicite, dû au dédoublement des instances énonciatives, caractéristique des romans épistolaires : d'une part les destinataires et les destinataires des lettres, d'autre part l'auteur du roman et son lecteur. Ainsi, Rica, s'adressant à ses correspondants, se montre surpris, voire stupéfait des différences qu'il découvre entre l'univers persan et celui européen, feignant parfois l'admiration pour des faits détestables ou ridicules, usant de l'antiphrase et de l'ironie, de connivence avec ses récepteurs. Ceux-ci sont supposés décoder correctement le message et s'amuser aux dépens des choses incriminées. D'autre part, Montesquieu lui-même met devant ses concitoyens une image déformée de la société française, par une sorte d'exotisme renversé, invitant à la prise de distance critique face à une réalité vue avec des yeux neufs. Ainsi, ce qui pour les Occidentaux paraît absolument normal et habituel reçoit un caractère absurde sous le coup de la distance et de la fragmentation.

Le discours de Rica prend la forme du reportage. Comme nous le montrions ailleurs<sup>1</sup>,

*Le jeune Persan observe apparemment la superficie des choses, les aspects pittoresques. Sous son regard tout se fait spectacle et surprise, dans la méconnaissance des codes. Il vient en Europe avec son savoir encyclopédique limité au monde oriental et applique sa grille culturelle, comportementale et linguistique sur un univers inconnu qui ne s'y plie pas. Du coup, cet univers devient bizarre et Montesquieu montre, par la relativisation de la perception, au lecteur qui y est confortablement installé, tout ce qui y est ridicule, absurde, anormal.*

Il s'agit évidemment d'une vision « épidermique », quelque peu déformante, du fait qu'elle découpe la réalité en fragments disparates, en l'absence des relations à même de rétablir la cohésion de l'ensemble.

---

<sup>1</sup> Alexandrina Mustătea, *Littérature française. XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pitesti, Pygmalion, 2000, p.54-55

Montesquieu attribue la réflexion sérieuse à Usbek, qui développe ses idées sous forme d'essais. Ses préoccupations sont celles des penseurs des Lumières, le parallèle Orient – Occident lui permettant des observations pertinentes sur des questions diverses de nature sociale, politique, éthique, religieuse, philosophique, etc. La découverte de l'Occident le pousse à réfléchir sur la société orientale, à comparer les deux mondes et à chercher des réponses aux interrogations qui le hantent. Il s'efforce de dégager de cette confrontation les bases d'une philosophie universelle, à partir de la découverte de l'existence des lois naturelles, considérées à même de garantir le bonheur et la prospérité. On y reconnaît l'auteur de l'*Esprit des Lois*. D'ailleurs, la préoccupation essentielle d'Usbek, tout comme celle de Montesquieu, est la forme du pouvoir, mise en rapport avec le temps et l'espace où elle s'exerce. Si le type idéal de gouvernement est la démocratie, telle qu'elle a été conçue par les Grecs, elle est inappropriée, dit Montesquieu, pour des pays comme la France, où devrait régner une monarchie éclairée. Il est bien évident qu'il s'élève contre l'absolutisme royal, tout en parlant depuis la position de l'aristocrate désireux de garder ses privilèges de classe. De même, son héros se pose le problème de l'autorité qui devrait assurer l'équilibre entre le désir et la raison, entre l'ordre général de la société et la liberté individuelle. La réponse qu'il donne à cette question est qu'elle réside dans la conscience de l'homme. Pour Usbek la justice est à la fois "*principe intérieur*" et "*rapport de convenance*" entre les choses, alors que l'injustice apparaît lorsque les hommes "*préfèrent leur propre satisfaction à celle des autres*" (Lettre 83).

Et pourtant la fin du roman nous montrera un Usbek - héros tragique, incapable de réconcilier réflexions et actes, dans son désir irrépressible de garder le pouvoir, le contrôle absolu sur ses femmes.

Dans ce contexte, l'histoire du sérail ne représente pas seulement une concession faite par Montesquieu à la mode de l'époque où prolifèrent exotismes et intrigues passionnelles, mais il faut y voir, avec Starobinski, *la figure érotisée*<sup>1</sup> du despotisme politique oriental et un signal d'alarme contre le danger de la tyrannie qui guette la monarchie française du temps. Conscient du fait qu'un tel ordre social est voué à l'échec, Montesquieu s'avère être un vrai visionnaire, préfigurant par la révolte du sérail la révolution de 1789.

Si les *Lettres Persanes* de Montesquieu se situent à mi-chemin entre ce que Sanda-Maria Ardeleanu appelle, dans sa proposition de typologie

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *Exilul critic*, in *Textul si interpretul*, Bucuresti, Univers, 1985, p. 213

discursive du XVIII<sup>e</sup> siècle, *discours véridique* respectivement *discours fictionnel*, compte tenu de leur *degré de référentialité*<sup>1</sup>, *Candide ou l'Optimisme* s'inscrit nettement dans la seconde catégorie. D'autre part, comme nous l'avons précisé plus haut, suivant le but envisagé par l'écrivain, ce texte illustre l'idée du voyage démonstratif, discours à thèse, à mi-chemin entre le *discours utile* et le *discours agréable*<sup>2</sup>, pour reprendre la typologie déjà mentionnée.

Le conte voltairien est une réplique ironique à la philosophie optimiste de Leibniz et de Wolf, une construction mise au service d'une démonstration : le monde dans lequel nous vivons est bien loin d'être « *le meilleurs des mondes possible* » ; il est chaotique et absurde, gouverné par le hasard et en proie à deux types de maux : métaphysique et social. Cette thèse sera illustrée par la trajectoire sinueuse de Candide et de ses compagnons à travers le monde et les mésaventures. La leçon qu'ils en tireront peut surprendre par son pragmatisme et son manque d'idéalité, mais elle est en accord avec l'esprit des Lumières : le bonheur, objet ultime de la quête de l'homme, n'étant pas possible, il faut se contenter d'une existence médiocre, à la portée de la main, se réfugier dans le travail et refuser les spéculations philosophiques qui n'apportent que malheur. Le travail y est "*le seul moyen de rendre la vie supportable*", dit un des protagonistes du conte, car il "*éloigne de nous trois grands maux: l'ennui, le vice et le besoin*". Faute de mieux, *on cultive son jardin*. Ce qui veut dire que si l'on ne vit pas dans le meilleur des mondes possibles, il faut s'accommoder tant bien que mal avec celui où l'on vit effectivement.

Si l'itinéraire des protagonistes couvre quatre continents et mélange espaces réels et espaces imaginaires, dans une géographie *sui generis*, mise à prouver que le malheur n'a pas de frontière spatiale et que le bonheur n'est possible ni même dans l'utopie, le parcours textuel est un voyage parabolique et parodique, un acheminement programmatique, argumentatif, de l'illusion à l'anti-illusion, moyennant la formule littéraire du conte philosophique, image renversée du conte de fées.

Regarder de près la manière voltairienne de traitement de l'espace nous semble important pour saisir le rôle que l'auteur lui attribue dans le voyage parabolique de ces héros.

L'histoire débute en Westphalie, dans le château du baron de Thunder-ten-tronckh, Voltaire créant pour l'instant l'illusion d'un espace réel, tout

---

<sup>1</sup> Sanda-Maria Ardelanu, *Repere în dinamica studiilor pe text. De la o Gramatică Narativă către un model de Investigație Textuală*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1995, p.71

<sup>2</sup> Ibidem, p.71 (n.t.)

comme il placera les mésaventures portugaises de Candide et de Pangloss dans la Lisbonne d'après le tremblement de terre de 1755, offrant au lecteur des repères connotateurs de réalité, pour le détromper ensuite, chaque fois, par des indicateurs pragmatiques d'irréalité. Aussi la ville la plus proche du château s'appelle Waldberghoff-trarbk-dirkdorff, signalant, par l'accumulation excessive de consonnes à sonorités cocasses, où l'on peut reconnaître quand même des traces de toponymes allemands tels Wald et Dorf, tant l'intention parodique de l'auteur que l'inexistence d'une telle localité.

Les autres espaces traversés par les héros voltairiens, qu'il s'agisse de la Hollande, du Paraguay, de la France ou de la Turquie, ne bénéficient d'aucune attention en tant que lieux descriptibles, car le pittoresque n'intéresse pas l'auteur. Les personnages ne font pas un voyage gnoséologiques, ils ne se déplacent pas d'un endroit à l'autre pour connaître le monde, mais parce que poussés par le hasard des événements. Les espaces parcourus ne sont que des repères quelconques dans un itinéraire existentiel chaotique, à la fin duquel se trouve *le jardin métaphorique* de Candide, celui qu'il faut cultiver pour survivre. L'Eldorado, invention voltairienne, unique espace décrit attentivement dans son irréalité matérielle et spirituelle comme réplique utopique et quelque peu ironique au *meilleur des mondes possibles*, sera le seul endroit quitté de bon gré par Candide, car son bonheur y serait incomplet en l'absence de sa Cunégonde.

En ce qui est de la formule scripturale employée par l'auteur, on pourrait l'appeler *anti conte de fées*. L'incipit du texte – « *Il y avait en Westphalie, dans le château de Monsieur le baron de Thunder-ten-tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces.* », avec sa temporalité indéterminée (*il y avait*), renvoyant au traditionnel *il était une fois*, est un marqueur d'irréalité. Le lecteur de Voltaire, tout comme celui des contes de fées, est averti qu'il pénètre dans un univers fictionnel, indifférent à la localisation spatio-temporelle.

Mais les similitudes du conte voltairien avec le conte de fées ne s'arrêtent pas là. Ainsi, l'un est l'autre proposent à leur héros un parcours initiatique parsemé d'obstacles, le final coïncidant avec l'achèvement de son éducation. Dans les deux cas il s'agit d'une confrontation entre les forces du bien et du mal, avec la victoire des premières. Les héros sont également motivés dans leurs entreprises par le désir et la promesse d'obtenir la main de leur belle, à la fois avec son royaume.

Au-delà de ces coïncidences de structure se situe l'essence de l'œuvre, qui se manifeste à travers la parodie du conte de fées : car Candide est loin d'être le Prince Charmant qui s'illustre par la vaillance de ses exploits, tout

au contraire, il n'est que le jouet du hasard, le patient auquel on fait subir des épreuves et qui se sauve par la fuite devant les dangers qui le guettent de toutes parts ; sa victoire a le goût amer de la défaite, l'obtention de la main de sa belle vieillie et enlaidie, à la fois avec la perspective du travail thérapeutique dans l'espace limitatif du jardin étant la caricature du final heureux des contes de fées.

Par sa formule parodique, Voltaire fait d'un feu deux coups : d'un côté il construit un modèle du monde illustratif pour la théorie du hasard qui gouverne le destin de l'homme, les désastres naturels et sociaux subis par Candide et ses compagnons de « voyage » existentiel étant autant d'arguments en faveur de la thèse à démontrer ; de l'autre côté, le véritable objet de la parodie étant la théorie leibnizienne de la *raison suffisante* et de *l'harmonie préétablie*, les allusions parsemées le long du texte y renvoyant de manière indirecte mais transparente, la transformation des pièces disparates du système de Leibniz en un charabia philosophique réussissent à le rendre ridicule, alors que son fonctionnement dans la structure formelle du conte de fées en haute toute crédibilité, le réduisant à une fiction littéraire.

*Jacques le Fataliste et son Maître* s'inscrit dans la même lignée ironique que les textes déjà discutés, mais depuis une perspective différente. Diderot traite le voyage comme parcours à la fois spatial, philosophique, parodique et poétique dont les sentiers se croisent, se superposent et se séparent, véritable défi à l'adresse du récepteur commodément installé dans ses habitudes de lecture.

L'auteur emploie la technique du roman picaresque pour réunir le prétexte du voyage et le sous-texte philosophique. L'histoire cadre est celle du voyage proprement-dit des protagonistes, relatant les péripéties qu'ils subissent en chemin vers n'importe où, car, suivant les dires du narrateur, « *est-ce que l'on sait où l'on va ?* ». Le récit des événements est concurrencé par le dialogue du valet et du maître, dialogue porteur d'une histoire enchâssée, celle des amours de Jacques, incessamment interrompue, différée, soit à cause des faits qui surviennent en chemin, soit par l'insertion d'autres histoires, appartenant à Jacques lui-même, au maître ou à divers narrateurs occasionnels, rencontrés durant le voyage.

Cependant, événements et dialogues sont mis au service d'une visée philosophique polémique sur la condition humaine et l'attitude existentielle à suivre. Jacques et son maître représentent l'incarnation de deux conceptions philosophiques contraires et de deux comportements qui contredisent, de manière paradoxale, les vues théoriques affichées : Jacques, apparemment adepte du fatalisme, métaphoriquement exprimé par *le grand rouleau* sur



lequel est inscrit le destin de l'individu, agit en homme libre, alors que le maître, apologiste du libre arbitre, se comporte en être soumis au plus sévère déterminisme.

Mais Diderot ne se contente pas d'adopter la formule narrative du roman picaresque, il en fait en même temps la parodie, par esprit ludique. Aussi multiplie-t-il indéfiniment narrateurs et narrations, pulvérisant, atomisant, déconstruisant le roman, ce qui deviendra une des marques essentielles de sa poétique. De plus, il illustre sa technique, la montre à qui sait voir, à plusieurs reprises, même au niveau phrastique, par l'utilisation du procédé de l'enchâssement des citations, comme dans les exemples suivants :

*Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*

*Elle (l'histoire) est plaisante ; et (...) je vous la raconterais tout comme leur domestique l'a dite à ma servante, qui s'est trouvée par hasard être sa payse ; qui l'a redite à mon mari, qui me l'a redite.*

Le ludique ne vise pas seulement le picaresque. Diderot remet en discussion par son roman le statut même du genre romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle, en parodiant certains des procédés à la mode. Frappés de discrédit à l'époque du fait qu'ils créent des œuvres purement fictionnelles, les romanciers prennent des mesures de précaution pour faire accepter leurs productions. Aussi les textes s'accompagnent-ils de préfaces ou postfaces explicatives, présentant la fiction comme transcription de quelques documents authentiques, tels paquets de lettres, journaux, mémoires, etc., trouvés par l'auteur et publiés par la bienveillance des éditeurs, qui eux aussi interviennent souvent, d'une manière ou d'une autre, dans l'espace paratextuel du livre. Tout cela devient partie intégrante du texte diderotien proprement-dit, qui inclut dans l'histoire romanesque l'histoire de la publication des « entretiens » incomplets trouvés par l'auteur et complétés ultérieurement par l'éditeur, qui y ajoute trois paragraphes, etc. Diderot y joue la comédie de l'authenticité, déstabilisant le lecteur naïf et s'amusant à ses dépens avec le lecteur avisé.

La parodie est partie intégrante de la poétique du roman, ce véritable jeu à la littérature qui se veut *monstration*<sup>1</sup> et *démonstration* de la manière dont on fait un roman.

---

<sup>1</sup> Nous empruntons le terme *monstration* à Denis Mellier, (*L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999) qu'il oppose à

Le parcours poïétique occupe un espace significatif dans l'économie du texte. Les entretiens de Jacques avec son maître s'accompagnent d'une sorte de journal des entretiens, où le personnage de l'auteur-narrateur entraîne le personnage du lecteur-narrataire dans un dialogue cocasse sur le destin des protagonistes et de l'œuvre. Témoin du *poïein*, voire même participant actif en qualité de co-énonciateur du discours qui instaure l'histoire, le lecteur-narrateur se trouve impliqué de manière directe, interpellé à maintes reprises, dans ce jeu de production textuelle qui se montre et se dit simultanément. Diderot fait voir que le roman est le fruit d'une succession de décisions autoriales, posant indirectement l'Auteur comme véritable démiurge et *le grand rouleau* comme pendant du roman proprement dit.

Le texte se manifeste comme superposition du faire et du dire sur le faire, comme retour du texte sur lui-même, bouclage<sup>1</sup> exemplaire, faisant alterner ou coïncider discours et métadiscours, effaçant les frontières entre discours et histoire, dans une liberté totale des formes, dans la négation des conventions romanesques en train de s'instaurer à l'époque, bouleversant l'horizon d'attente du lecteur et se montrant non seulement conscient de ce fait, mais même ravi de pouvoir le faire, au risque de perdre une partie de son public.

Le dédoublement métatextuel du roman n'est pas le seul fait de trastextualité<sup>2</sup> que l'on puisse déceler dans le roman de Diderot. Nous avons déjà mentionné le traitement parodique de certains éléments paratextuels. Il faut ajouter les manifestations de nature architextuelle, consistant en la dispersion le long du texte de séquences illustrant genres et espèces littéraires, de la maxime à l'anecdote, de la fable au petit conte, de la farce aux scènes à la manière de la *commedia dell'arte*, voire même de l'oraison funèbre à la nouvelle.

L'intertextualité y apparaît sous la forme des citations, des renvois et des allusions culturelles, couvrant un grand espace de la littérature, de Rabelais et Montaigne à Goldoni et Molière.

Enfin, le texte de Diderot entretient des rapports spéciaux avec deux œuvres : *Don Quichotte* de Cervantès et *Tristram Shandy* de Sterne. Avec la première il s'agit d'une relation implicite (il n'y a dans *Jacques* qu'un seul

---

*suggestion*, se rapportant aux possibles manières de traitement du fantastique au niveau textuel.

<sup>1</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 163

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

renvoi direct à l'œuvre espagnole), entre les deux textes existant quelques ressemblances extérieures – les protagonistes sont dans les deux cas le maître et le valet, et ils font, les uns et les autres, un voyage parsemé de péripéties. Comme nous le montrions dans une étude consacrée au roman diderotien, entre les deux textes il ne s'agit ni d'imitation sérieuse (relation d'hypertextualité), ni de parodie, mais de filiation : « Don Quichotte sert à Diderot de modèle profond, de repère, dans l'entreprise d'écrire un livre sur la manière dont on écrit et on lit un livre à partir d'autres livres. »<sup>1</sup>

*Jacques le Fataliste* se trouve avec *Tristram Shandy* dans un rapport polyvalent d'hypertextualité, d'intertextualité et de métatextualité. Diderot prend le roman anglais comme modèle déclaré, comme matière qu'il va traiter de manière ludique. Il s'en approche dans un sens plus littéral, allant de la citation sans guillemets à la paraphrase et de l'insinuation à la parodie. Il joue en même temps le jeu du plagiat, montrant la présence du texte de Sterne dans son propre texte et faisant des commentaires plaisants à l'adresse des auteurs anglais, non sans quelques touches auto ironiques.

*Jacques le Fataliste et son Maître* s'avère être un anti roman avant la lettre par la déstabilisation des structures narratives, par la pulvérisation de la matière romanesque en une multitude de séquences et d'épisodes discontinus, par la monstration des fils qui réalisent le tissu de l'œuvre, par le traitement parodique des formes et des substances littéraires.

Pour conclure, les textes discutés nous permettent d'affirmer que le thème du voyage représente un cadre généreux de manifestation littéraire de la pensée des Lumières. Si voyage il y a tant chez Montesquieu, que chez Voltaire et Diderot, il n'est pas un but en soi, mais un prétexte pour des développements critiques, philosophiques et/ou ludiques. Aussi Montesquieu use-t-il tantôt de l'ironie, tantôt d'un ton sérieux pour exposer ses opinions et ses interrogations sur l'existence de l'individu et de la société. Voltaire édifie un monde artificiel, à la limite du vraisemblable, où l'accumulation des mésaventures sert à la déconstruction ironique et parodique de l'univers de croyance de ses héros et, implicitement, de tout un système philosophique. Diderot, lui, il s'emploie à construire, par la traversée des textes du monde, non seulement un texte à visée philosophique, mais également un métatexte comprenant une théorie et une critique du roman, ainsi que la poétique et la poïétique de son propre roman.

---

<sup>1</sup> Alexandrina Mustătea, *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pitesti, Paralela 45, 2001, p.89

### **Bibliographie**

Ardelanu, Sanda-Maria, *Repere în dinamica studiilor pe text. De la o Gramatică Narativă către un model de Investigație Textuală*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1995

Genette, Gérard *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990

Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999

Mustătea, Alexandrina, *Littérature française. XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pitesti, Pygmalion, 2000

Mustătea, Alexandrina, *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pitesti, Paralela 45, 2001

Starobinski, Jean, *Exilul critic*, in *Textul si interpretul*, Bucuresti, Univers, 1985