

## **UN INCIPIT « PAS COMME LES AUTRES » (DIDEROT, JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE)**

**Mihaela CHAPELAN**

*Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie*

*Being one of the most important «strategical issues of the text», the incipit is placed at the crossroad of various critiques. We chose to deal with this matter from a pragmatic point of view, analysing one of most original incipits of the French literary history, that of Jacques le Fataliste...*

*After we point out the problem of its delimitation within the framework of the novel, we try to establish what are the stakes and the functions of this incipit.*

*We stress especially on its quality as the first point of contact between the text and its reader. Thus, we emphasize to what extent it solicits the reader's expectations and directs its reading.*

*We also insist upon the transgressions effectuated in comparison with the conventions valid in the XVIIIth century, this way suggesting some of the most important of them, as for example: the informal rarefaction, the retarded dramatization and, especially, the suspensive aspect.*

### **L'incipit comme point stratégique privilégié du texte**

La question de l'incipit soulève aujourd'hui beaucoup d'intérêt et se trouve au carrefour de plusieurs approches critiques : du structuralisme à la narratologie, de la sociocritique à la pragmatique, de la critique poïétique à l'analyse de la réception et de la lecture.

L'importance de l'incipit et l'intérêt de son analyse dérivent de sa position de frontière. Tout texte doit, à son début, se rapporter à son origine et à ses limites, c'est-à-dire à son système démarcatif, que Iouri Lotman appelle *cadre*<sup>1</sup>. La frontière de l'incipit est à la fois moment de *passage du silence à la parole, d'une absence à l'œuvre*<sup>2</sup>, mais également moment du premier contact entre le destinataire et le destinataire du texte. Le texte littéraire, en tant que communication différée, ne demande pas un contact physique entre les deux pôles de la communication, la fonction phatique étant représentée par une série de signes, d'indices ou d'avertissements, qui permettent d'établir la communication et d'orienter le lecteur.

Pierre-Marc De Biasi considère l'incipit comme l'un des points stratégiques du texte les plus importants :

*La notion de « points stratégiques du texte » n'est pas une notion critique complètement constituée : elle désigne l'existence dans tout texte littéraire d'un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur.<sup>3</sup>*

Dans le cadre de ce dispositif, l'incipit joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques,

construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée. De plus, l'incipit, en tant que lieu d'ouverture, insère l'œuvre dans l'intertexte presque inépuisable constitué par l'histoire du genre, sollicitant dès le début l'horizon d'attente des lecteurs. De façon dissimulée ou explicite, le texte, à son début, prend obligatoirement position par rapport aux modèles et il s'insère dans un intertexte dès les premières phrases, soit par sa conformité à certaines formules de début qui signalent clairement son appartenance à un genre, soit par sa nouveauté, par la transgression des modèles accrédités par l'histoire du genre, comme c'est le cas de cet incipit *pas comme les autres* de Jacques le Fataliste...

### **Délimitation de l'incipit**

Mais avant d'analyser cet incipit et d'essayer de l'encadrer dans une typologie, il faut s'attarder sur un autre problème théorique, à savoir la délimitation, dans le texte, de l'incipit. Concernant cette question, les avis des critiques littéraires divergent. Si l'on se réfère à l'acception commune, le mot *incipit* désigne en général la première phrase, voire les premiers mots, d'une œuvre littéraire ; il dérive effectivement de la formule latine *incipit liber...* qui était placée au début des manuscrits médiévaux et dont la fonction était, d'une part, de marquer dans la séquence du copiste le début d'un nouveau texte (qui n'avait pas de titre) et, de l'autre, de présenter le texte à travers l'indication de l'auteur et de son lieu de provenance, de l'indication générique, etc... Comme le paratexte auctorial ou éditorial n'existait pas à l'époque, la valeur de l'incipit médiéval était évidemment différente de celle de l'incipit des livres des temps modernes, imprimés, portant un titre et un nom d'auteur. Si l'incipit est le lieu de mise en place d'une stratégie de codification et d'orientation du texte et de sa lecture, de séduction de son lecteur et de production d'intérêt, de plus en plus de critiques pensent qu'il est insuffisant de limiter l'analyse uniquement à la première phrase. Certains (parmi lesquels Claude Duchet et Raymond Jean) adoptent le critère *sûr* de la première phrase, alors que dans une bonne partie des romans (notamment des romans modernes tels ceux de Samuel Beckett ou de Claude Simon) il est presque impossible de la délimiter. C'est pourquoi, d'autres critiques (Falconer, Dubois) préfèrent parler *d'entrée en matière*, expression par laquelle ils désignent une *première unité du récit* (du début jusqu'à la fin de la première scène), sans pourtant proposer des critères de découpage.

Eu égard à la complexité des fonctions de l'incipit et donc de son importance, nous pensons qu'il est effectivement nécessaire d'élargir la notion d'incipit et de prendre en compte lorsque nous l'analysons non seulement la première phrase, mais la première unité. Mais l'expression *la première unité de récit* n'est peut-être pas très heureuse, car si l'on utilise le mot *récit* dans un sens strict, il faut reconnaître que le début de beaucoup de romans ne comporte pas vraiment de récit (voir par exemple le *topos* incipiel le plus répandu, celui de la majeure partie des romans réalistes, qui est de nature descriptive, ou celui des romans qui commencent par un discours auctorial, etc...). Pour cette raison, nous préférons le terme de *première unité du texte*.

De manière paradoxale au premier abord, la question du découpage de l'incipit ne se pose pas seulement quant à sa clôture, car dans certains romans on peut également se poser la question *où commence l'incipit*. On rencontre ce problème notamment

lorsqu'on analyse l'incipit des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'on doit prendre une décision quant à la séparation de l'incipit des éventuels éléments de paratexte qui peuvent le précéder (préface de l'éditeur ou de l'auteur, prologue, avis au lecteur, etc...). Si souvent la frontière entre le paratexte et l'incipit du texte est bien marquée, la séparation étant mise en évidence et de manière graphique et par les marques d'une énonciation assumée par des instances différentes (les préfaces étant le plus souvent assumées par l'instance auctoriale ou par l'éditeur, tandis que l'incipit du texte est ordinairement assumé par un narrateur extradiégétique ou intradiégétique<sup>4</sup>), il existe des romans où cette délimitation devient problématique. Comme par exemple *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, de Lesage, qui présente à ses débuts un fragment intitulé *Gil Blas au lecteur*, situé entre la *Déclaration de l'auteur* et l'incipit proprement dit du texte. Inversement, le *Préambule* de *La Vie de Marianne*, inséré par Marivaux dans la première partie de son texte, malgré le fait qu'il est assumé par une instance différente de celle qui va raconter l'histoire du roman (le narrateur-acteur) et présente un *topos* préfaciel récurrent à l'époque, celui du manuscrit trouvé.

En ce qui concerne l'incipit de *Jacques le Fataliste et son maître*, sa délimitation est assez facile, car Diderot, pour des raisons qui tiennent à son propre projet d'écriture, renonce au recours à la stratégie paratextuelle et mise prioritairement sur les effets de la stratégie textuelle. Le seul élément paratextuel qu'il retient est le titre, mais il le choisit suffisamment ambigu pour qu'il ne puisse être vraiment significatif qu'après coup. Malgré ce renoncement aux préfaces, nous n'affirmons pas qu'il se passe complètement de leur rôle, d'une part parce que plus tard, dans le cadre du texte, il y fera allusion (il est vrai, de manière plutôt parodique), et de l'autre, parce que cette exclusion est déjà une première sollicitation de l'horizon d'attente du lecteur. Comme l'usage des préfaces était presque devenu une norme au XVIII<sup>e</sup> siècle, leur absence constitue (du moins pour le premier public générique de Diderot) la première attente frustrée et, par cela, elle peut devenir un signe avant-coureur pour le lecteur quant au nouveau contrat de lecture qui lui sera proposé. En même temps, comme l'a montré Mukařovky, dans son article *Standard Language and Poetic Language, la norme est toujours impliquée en creux dans sa violation*. Cette thèse sera reprise par Riffaterre et par Lotman, qui vont souvent attirer l'attention dans leurs travaux sur l'idée que dans le cas d'une violation d'un canon esthétique, ce n'est pas tellement la violation en tant que telle qui compte, mais plutôt le rapport qui s'établit entre son absence et l'attente de sa présence. D'une façon peut-être intuitive, Diderot semble être du même avis, car tout le long de son roman, il va jouer sur ce rapport, confirmant ainsi ce signe avant-coureur. En tout cas, l'absence de ce *seuil*<sup>5</sup> paratextuel qui assure le passage en douceur vers le texte, fera que dans *Jacques le Fataliste*... l'entrée dans la fiction s'opère directement, sans médiation.

La limite finale de l'incipit peut être établie également sans difficulté, car l'effet de clôture de cette première unité textuelle est assez évident. A part les indications graphiques (fin de paragraphe et espace blanc délimitant cette unité du reste du texte), on y trouve aussi un changement de niveau narratif et implicitement de voix. L'incipit du roman met en place un premier niveau fictionnel, le dialogue entre un auteur et son lecteur, qui servira de cadre à un deuxième niveau de fiction, le récit du voy-

age de Jacques et de son maître, dans lequel viendront s'emboîter à leur tour d'autres niveaux. La fin de l'incipit sera justement marquée par le passage du dialogue auteur – lecteur (fictifs), constituant le premier niveau, au dialogue Jacques – le Maître, qui amorce la mise en place du deuxième niveau narratif. Comme l'incipit est de dimension réduite, nous allons le citer intégralement, ainsi que les premières lignes de la deuxième unité textuelle, en respectant la disposition graphique qui met en évidence la fracture du passage à un autre niveau :

*Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*

*Le Maître : - C'est un grand mot que cela.*

*Jacques : - Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet...<sup>6</sup>*

### **Enjeux et fonctions de l'incipit**

Si la délimitation de cette zone stratégique d'ouverture est une entreprise facile dans le cas du roman de Diderot, par contre ses enjeux et ses fonctions sont particulièrement complexes. Le premier enjeu de tout incipit, qui est aussi le plus évident, est de commencer le texte, d'en désigner le point de départ et de réaliser le passage dans un espace nouveau, qui demande une confrontation avec l'arbitraire lié à l'origine du discours et à l'acte de commencement. Le texte, à son début, doit se légitimer par un métadiscours justificatif, par la référence à une autorité, qui peut être de type surhumain (Dieu, la Muse, etc...), de type théorique (la Loi, la Science, l'Idéologie, etc...) ou humain (l'auteur, un éditeur, le héros qui se confesse, etc...) ou par d'autres moyens de *garantie* qui sont parfois communs aux préfaces et aux incipit. Comme *Jacques le Fataliste...* ne bénéficie pas du discours justificatif d'une préface, son incipit reprend la fonction de légitimation que celle-ci aurait dû assurer, mais en changeant d'accent. Ainsi, l'incipit diderotien ne se préoccupe nullement de l'authentification des événements de la diégèse (fonction principale des préfaces de l'époque), se limitant à justifier l'acte de parole en le déléguant entièrement à un narrateur extradiégétique qui n'hésite pas à se montrer, par la suite, en tant qu'auteur et donc à dévoiler ainsi son origine fictive. Et c'est justement cette origine fictive, cette inclusion dans l'institution littéraire, qui justifie la prise de parole de l'œuvre en dispensant l'auteur de se défendre contre cette incursion dans le territoire de ses lecteurs. En ouvrant le livre, le lecteur passe un *contrat d'écoute* qui donne droit à l'auteur de *parler*, moyennant une réparation majeure : sa parole (son œuvre) doit réussir à l'intéresser et à lui donner du plaisir, ou à l'instruire, ou les deux. Toutes les formes de *captatio benevolentiae* recommandées par la rhétorique ne sont que des illustrations de cette exigence.

Ainsi, le deuxième enjeu important de l'incipit est d'intéresser le lecteur, de le *capturer* en produisant le désir de continuer la lecture. Chaque incipit peut constituer

de ce point de vue un cas particulier, en élaborant ses propres stratégies de séduction. L'incipit de *Jacques le Fataliste*... entre dans la catégorie de ceux qui se proposent de produire l'intérêt par la détermination d'un pacte de lecture particulier. En tant que premier moment de prise de contact, l'incipit est un lieu privilégié où tend à se concentrer toute une série de signes et d'indices adressés au destinataire et qui ont un rôle essentiel dans l'établissement du rapport entre l'auteur et le lecteur. Dans ce sens, de l'ancien exorde rhétorique par lequel l'auteur cherche à capter la bienveillance du lecteur jusqu'à l'interdiction de la lecture pour certaines catégories de lecteurs, l'incipit romanesque peut présenter toute une série de formes et de stratégies intermédiaires. Il y a des écrivains qui choisissent de capter la bienveillance des lecteurs en leur proposant un pacte de lecture en conformité avec leurs habitudes socio-culturelles, qui ne choque donc pas leurs attentes et ne leur demande pas trop d'effort de coopération. Les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle sont conscients du besoin qu'éprouvent leurs lecteurs de lire selon une grille de lecture basée sur l'illusion référentielle et, dès le début de leurs romans, s'efforcent de la créer. A part le recours au paratexte (titres, préfaces, prologues, avis aux lecteurs, etc...) comme caution d'authenticité, un autre procédé de création de l'illusion romanesque, plus discret, il est vrai, mais non moins efficace (le roman réaliste du siècle suivant va pleinement le prouver), consiste à fixer le récit dans des coordonnées spatiales et temporelles bien déterminées.

Au lieu de commencer par l'un de ces habituels procédés de ce qu'on pourrait appeler *captatio illusionis*, le roman de Diderot débute ex abrupto par une série de questions posées par le lecteur (fictif) au sujet des circonstances de l'histoire de Jacques et de son maître et auxquelles l'auteur (fictif) refuse avec nonchalance de répondre, en les retournant en autant de questions qui visent à déconstruire les conventions romanesques attitrées de l'époque et à faire sentir au lecteur (au lecteur fictif comme d'ailleurs au Lecteur Modèle) que son roman lui propose un pacte différent de ceux auxquels il était habitué par ses lectures antérieures.

L'aura philosophique dont il entoure parfois son refus de répondre à ces questions en les renvoyant dans la catégorie de celles auxquelles l'homme ne peut répondre (*Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde.[...] Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va?*) ou dans celle des questions non-pertinentes du point de vue esthétique (*Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain.*), ne doit pas nous empêcher de voir que la motivation profonde de son refus est le fait qu'il ne veut pas fournir aux lecteurs des précisions supplémentaires qui pourraient combler les omissions du texte et le ramèneraient ainsi à une esthétique plus familière aux lecteurs, donc plus confortable. S'opposant au désir d'information du lecteur, l'auteur met en question l'une des fonctions les plus respectées par l'incipit des romans, la *fonction informative*. Cette fonction informative peut comprendre des informations sur le *monde du hors-texte* (ex. : le roman réaliste, le roman naturaliste) ou bien sur le *monde du texte*. En ce qui concerne cette deuxième catégorie, les informations peuvent porter soit sur la *diégèse* (l'histoire conçue comme signifié ou contenu narratif) et donc sur ses personnages, sur son temps, sur son espace, etc..., soit sur la narration elle-même (sur sa voix, sur son organisation, sur la façon dont elle doit

être interprétée), à travers un discours métanarratif de type programmatique plus ou moins explicite.

Le type d'information qui, sans conteste, est le plus répandu dans les débuts des romans se réfère à la diégèse. A partir de la codification de la rhétorique ancienne (*l'inventio* rhétorique devait répondre à une suite de questions obligatoires: *quis? quid? ubi? quibus auxiliis? quomodo? quando?*), la présence de ces informations est un élément quasi-obligatoire de toute narration.

C'est exactement ce type d'information que Diderot refuse de donner à son lecteur, transgressant ainsi l'une des conventions romanesques les plus puissantes. Au XVIIIe siècle, il n'y a presque pas de roman dont l'incipit ne respecte pas cette convention. Quelques exemples pris au hasard dans les productions romanesques de l'époque le prouveront pleinement. Ainsi, Crébillon fils commence son roman *Les égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour* en donnant des précisions sur la situation sociale et familiale du héros.

Voltaire, malgré son ironie, respecte lui aussi la convention et, dans *l'Ingénu* (qui a pour sous-titre *Histoire véritable*), pratique une sorte d'incipit en deux étapes ; dans la première, par un retour en arrière, il présente un court historique de l'endroit où va se passer l'action, tandis que dans la deuxième étape sont présentés les personnages et sont fixés les repères spatio-temporels de l'histoire :

*Un jour, saint Dunstan, Irlandais de nation et saint de profession, partit d'Irlande sur une petite montagne qui vogua vers les côtes de France et arriva par cette voiture à la baie de Saint-Malo.[...] Dunstan fonda un petit prieuré dans ces quartiers-là et lui donna le nom de prieuré de la Montagne, qu'il porte encore, comme un chacun sait.  
En l'année 1689, le 15 juillet au soir, l'abbé de Kerkabon, prieur de Notre-Dame de la Montagne, se promenait sur le bord de la mer avec mademoiselle de Kerkabon, sa sœur, pour prendre le frais.<sup>7</sup>*

Le début du roman de Marivaux, *Le Paysan parvenu*, ne fait pas exception à la règle.

Même Laurence Sterne, l'écrivain anglais le plus original du siècle (souvent cité, d'ailleurs, comme modèle littéraire pour *Jacques le Fataliste...*), qui écrit en faisant fi de la grande majorité des conventions romanesques, respecte dans une certaine mesure cette convention de *l'incipit ab ovo*, comme l'appelait Horace, et commence son roman *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* avec une anecdote liée à sa naissance :

*A mon sens, lorsque mes parents m'engendrèrent, l'un ou l'autre aurait dû prendre garde à ce qu'ils faisaient ; et pourquoi pas tous les deux puisque c'était leur commun devoir ? S'ils avaient à cet instant dûment pesé le pour et le contre, s'ils s'étaient avisés que de leurs humeurs et dispositions dominantes allait dépendre non seulement la création d'un être raisonnable mais peut-être l'heureuse création de son corps, sa température, son génie, le moule de son esprit [...], je suis persuadé que j'aurais fait dans le monde une toute*

autre figure et serais apparu au lecteur sous des traits sans doute différents de ceux qu'il va voir.<sup>8</sup>

Mais Sterne retourne cette convention de manière parodique, car après être parti dans un sens, celui de parler de la naissance du héros et donc d'offrir au lecteur les informations nécessaires, ce dernier devra se contenter de considérations livresques sur l'acte de procréation et l'*homunculus*, qui vont occuper les chapitres II et III. Comme l'incipit n'a pas réellement rempli sa fonction informative, l'auteur y revient dans le chapitre IV : *J'ai été engendré dans la nuit comprise entre le premier dimanche et le premier lundi du mois de mars de l'an de grâce 1718. Je suis formel sur ce point [...]*<sup>9</sup>

Mais ce ne sera que le prétexte pour d'autres digressions et le lecteur sera obligé de patienter encore une fois. Au VIe chapitre, le narrateur reviendra encore une fois à ce qui aurait dû être un incipit traditionnel et qui est en fait un incipit par saccades, continuellement interrompu et constamment repris : *Au début du chapitre précédent, je vous ai appris exactement quand j'étais né, je ne vous ai pas appris comment. Non, ce détail valait un chapitre à lui seul.*<sup>10</sup>

Par les ajouts métanarratifs qui accompagnent souvent les adresses au lecteur, l'incipit de Sterne a beaucoup plus le rôle de signaler au lecteur le code narratif qui sera utilisé que de lui fournir réellement des informations sur le monde de la diégèse, même si, en fin de compte, ces informations lui seront délivrées.

Dans tous ces exemples, on constate que l'incipit tente, à travers la transmission d'un savoir que le narrateur détient, d'augmenter l'intelligibilité, la *lisibilité* du texte. Tout en étant très divers en ce qui concerne la tension informative globale, chaque incipit peut se placer sur un axe des valeurs informatives allant de la *saturation informative* (ce sera le choix du roman réaliste) jusqu'à la *raréfaction informative*.<sup>11</sup>

Par son refus de répondre aux questions du lecteur, l'incipit de *Jacques le Fataliste*... se situe aussi loin qu'il est possible sur cet axe du côté de la raréfaction informative. Mais la *raréfaction informative* ne veut pas dire absence totale d'informations, car souvent l'absence même d'informations d'un certain type devient marque de présence d'informations d'un autre type. Ainsi, dans l'incipit de *Jacques le Fataliste*... l'absence d'informations concernant les coordonnées spatio-temporelles de la diégèse, ou concernant les noms des protagonistes de l'histoire, se transforme en autant d'informations sur le pacte de lecture spécial qui est proposé au lecteur. Et, selon ce pacte, les seules informations pertinentes sont celles que l'auteur lui-même a décidé de rendre pertinentes, ce qui est une façon de dire au lecteur qu'il doit réorienter son système d'attentes en fonction de la spécificité de chaque texte. Comme pour le prouver, dans cette fameuse série de questions réfutées sous divers prétextes, il y en a une pourtant à laquelle l'auteur ne refuse plus de répondre, même si la réponse n'est pas directe, mais plutôt une mise en abîme ironique de l'origine souvent incertaine de l'acte de parole : *Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*

La réponse à cette dernière question permettra d'orienter le lecteur vers une isotopie thématique importante du texte, annoncée déjà par le titre, celle du fatalisme. En même temps, elle rend possible l'entrée effective dans la diégèse, la mise

en marche de l'histoire. Cette fonction de l'incipit est appelée *fonction dramatique*. Il y a deux grands types de dramatisation qu'on peut rencontrer dans les *incipit* romanesques: *dramatisation immédiate* et *dramatisation retardée*.

Lorsque le lecteur est entraîné tout de suite dans une action, dans une histoire en cours, dont le début se situe avant le début du texte, nous avons affaire à un *incipit in medias res*. Genette reprend cette terminologie latine et la définit en la rapportant à un ordre chronologique, soulignant en même temps la grande diffusion, dans toutes les époques, de ce type d'ouverture: *On sait que le début « in medias res » suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des topoi formels du genre épique, et aussi combien le style de la narration romanesque est resté fidèle à son lointain ancêtre.*<sup>12</sup>

Andrea del Lungo, dans une étude sur les modèles d'incipit réaliste<sup>13</sup>, propose une autre définition de l'incipit *in medias res*, proposition que nous allons adopter. Son analyse nous semble plus intéressante car elle se situe à un niveau de lecture plus ponctuel, plus ciblé sur cette première unité du texte. L'analyse de Genette tend à considérer comme *in medias res* tout incipit, narratif ou non, qui ne respecte pas la chronologie de l'histoire, s'ouvrant après le commencement de celle-ci, et qui donc doit être suivi d'un flash-back, ou selon la terminologie de Genette, d'une analepse. Andrea del Lungo propose que la modalité d'ouverture *in medias res* soit rapportée à la mise en marche de l'histoire, donc à un effet de *dramatisation immédiate* ou *retardée* de l'histoire. Ainsi, elle définit comme *in medias res* tout incipit narratif qui réalise une entrée directe dans l'histoire, sans aucun élément informatif ou introductif explicite, et qui produit un effet de dramatisation, surtout lorsqu'il s'ouvre sur un moment décisif de l'action.

Selon cette nouvelle optique, l'incipit *in medias res* de *Jacques le Fataliste...* dont parlent souvent les critiques (Béatrice Didier, Jean-Pierre Montier, etc.) n'a plus lieu d'exister. Même si l'histoire du voyage de Jacques et de son maître est donnée comme ayant débuté avant le commencement de sa narration, par la mise en place de ce premier niveau narratif constitué par le dialogue entre l'auteur et le lecteur fictifs, le roman de Diderot n'opère pas d'entrée directe dans l'histoire, mais plutôt une dramatisation retardée. L'insertion de ce dialogue diffère le moment du début de l'histoire et en même temps le prépare. Ce retard permet à l'auteur de susciter une certaine attente de la part du lecteur, donc de stimuler son intérêt, et également de lui fournir des signaux quant au code de lecture qu'il devra mobiliser.

L'incipit de *Jacques le Fataliste...* est un *incipit suspensif*, problématique, constituant une véritable négation des modèles de début existants, allant beaucoup plus loin et d'une façon beaucoup plus radicale que n'importe quel autre écrivain de son époque (y compris Sterne) dans son refus de construire un univers fictionnel plein, connu et intelligible, qui fasse du rapport causal strict son principe fondamental. Il annonce d'une manière non équivoque au lecteur qu'il a affaire à une œuvre de rupture. Par le refus de *contextualisation* il exhibe dès le début la fictionalité de son roman et cette auto-invalidité prospective de l'histoire qui sera racontée signale à son *Lecteur Modèle* que son intérêt pour le texte doit reposer sur autre chose que sur la foi naïve dans le mimétisme de la littérature et l'invite à prendre part à ce jeu de l'écriture et

de la lecture qui lui est proposé, un vrai jeu d'intelligence où l'humour omniprésent n'exclut pas pour autant le sérieux.

#### Notes

1. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 209
2. Raymond Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Critique*, 288, 1971, p. 421
3. P.M. De Biasi, « Les points stratégiques du texte », in *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia universalis, Paris, 1990, p. 26
4. Nous utilisons cette terminologie dans l'acception établie par G. Genette, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
5. L'expression appartient à Gérard Genette et définit la préface comme une *zone indécise entre le dedans et le dehors, sans toujours avoir de limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le discours du texte sur le monde), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)*, in *Op. cit.*, p. 43
6. Diderot, *Jacques le Fataliste...*, p. 25
7. Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 323
8. Laurence Sterne, *Vie et opinion de Tristram Shandy, gentilhomme*, Paris, Flammarion, 1982, p. 27
9. *Id.*, p. 31
10. *Id.*, p. 33
11. L'expression appartient à Andrea del Lungo, in « Modèles d'incipit dans le roman réaliste français », in *Micromégas*, XVII -3, 1990
12. G. Genette, *Op. cit.*, p. 79
13. Andrea del Lungo, *Op. cit.*