

Homogénéité et hétérogénéité : la dimension compositionnelle dans l'ouverture de *Jacques Le Fataliste*¹

C. Rossari
Université de Genève

Introduction

"*Jacques le fataliste* s'offre au lecteur sous les débordements de la plus grande diffusion, de la plus diverse prolixité; le livre prône la quantité : conversations, contes, commentaires et histoires courtes se mêlent, se chevauchent dans le tissu du récit." (Durand 1991, 72).

Tout commentaire critique de cette oeuvre fait état de cet effet de diffusion, confusion, dispersion devant lequel le lecteur se trouve dès l'abord du texte. Néanmoins, cette citation laisse entendre qu'il existe une certaine unité : certes toutes sortes de séquences s'enchevêtrent, mais cet enchevêtrement se fait *dans le tissu du récit*. Il y aurait donc une structure homogène, constituée par le récit, sur laquelle se greffent les multiples fragments qui interrompent la narration.

Pour accéder à certains principes sur lesquels sont fondés l'éclatement et la continuité de la narration, il faut être en mesure de repérer les sources de la diffraction et du mouvement centripète qui rassemble les morceaux diffractés. C'est ce que Durand fait à un niveau thématique, lorsqu'il montre que le *bavardage*, inhérent à toute l'oeuvre, source de l'éclatement narratif est mû par un principe unificateur, celui de la *répétition*, qui scande l'oeuvre dans sa globalité. En analysant la partie où Jacques et son maître se trouvent à l'auberge du Grand-Cerf, Durand montre comment l'ensemble du roman est organisé sous l'égide de la répétition. Qu'il s'agisse d'épisodes particuliers ou de l'oeuvre dans sa globalité, la répétition est le principe moteur, organisateur, qui assure le

¹ L'extrait analysé est issu de l'édition critique établie par Simone Lecoindre et Jean Le Galliot éditée chez Droz, Paris - Genève, 1976, pp. 3-8 (*Les charettes qui précédaient la nôtre défilèrent*). Une retranscription de l'extrait figure en annexe.

sens, qui fait sens. "La répétition est donc à l'oeuvre d'un bout à l'autre du récit" (73). "Le texte du faux aveu se présente donc de bout en bout comme un jeu de répétitions et de dissimulations dont le marquis des Arcis est le dupe" (83). Ainsi, le bavardage, se définissant comme une forme perpétuelle de redite, acquiert une valeur positive, en contraignant le texte à "ne rien dire sur le mode de l'authenticité" (82), ce qui permet à Durand de conclure : "Le bavardage s'est tout d'abord présenté comme négatif, presque comme une impossibilité à dire; à présent, au contraire, il s'offre comme un jeu de tensions et produit du sens. (...) L'authentique réside dans l'inauthentique" (84).

C'est également ce que font Lecointre et Le Galliot (1972, 1976) : dans leur article de (1972), en proposant une analyse de "L'appareil formel de l'énonciation dans 'Jacques le Fataliste'", ils montrent comment discours et récit, tout en se démarquant continuellement par les irrptions du premier dans le second, tendent à se fondre l'un dans l'autre assurant ainsi au texte une certaine homogénéité par la concomitance temporelle dans laquelle se retrouvent les diverses instances émettrices et réceptrices : "On a pu dénoncer à cette occasion une sorte d'entreprise sadique qui viserait à empêcher le lecteur de prendre son plaisir. Il nous convient d'y voir pour notre part un projet plus haut et plus essentiel : celui qui consiste à ramener le lecteur au temps du texte se faisant, c'est-à-dire à la seule réalité susceptible de réunir, en une complicité commune, le destinataire du texte et son destinataire, (...)" (231). Dans leur introduction à l'édition critique de (1976), ils se centrent sur les mécanismes unificateurs et "désunificateurs" de l'oeuvre, et insistent sur la répétition comme un des principes de base assurant l'unicité : "Ce qui est significatif, ce n'est pas tant la figure que sa redondance. Cette réitération, en se signifiant elle-même, dévoile un procédé constant de l'élaboration romanesque. Elle montre comment respecter la "loi" qui exige que le roman ait une "trame", une cohérence, laquelle n'est acquise que par la répétition² plus ou moins ostensible d'un "thème" (d'une figure éeue). Peu importe en fait le contenu de cette figure, qui pourrait être autre, et dont le choix peut rester arbitraire. Par la simple présence redondante du signe, c'est-à-dire au strict plan de la forme narrative, le roman devient une composition ordonnée." (CXVII-CXVIII).

Les quelques extraits mentionnés de ces différentes études se rejoignent sur la mise en relief d'un mécanisme de la répétition présent à plusieurs niveaux du texte. Pour ma part, je désirerais montrer, à partir d'une analyse de l'ouverture de l'oeuvre, conduite dans le cadre d'une étude strictement composition-

² C'est moi qui souligne.

nelle, à savoir se centrant exclusivement sur le repérage et le mode d'agencement des différentes séquences constitutives de l'extrait, comment un tel mécanisme se manifeste assurant une certaine unicité au fragment malgré l'effet d'éclatement narratif auquel le lecteur est confronté. Dans cette optique, deux aspects seront mis en évidence : d'une part le paradoxe créé par la multiplication des séquences distinctes et le flou dans lequel elles tendent toutes à s'amalgamer et d'autre part, la régularité des schémas dans lesquels se figure l'agencement de ces séquences, qui suggère un mécanisme répétitif en rupture avec le sentiment de fragmentation dû à l'hétérogénéité des séquences assemblées dans ce début de texte.

Je commencerai donc par présenter rapidement les postulats théoriques rendant compte de la segmentation d'un discours en séquences et de l'organisation de différents types de séquences au sein d'un même discours.

Présentation du cadre d'analyse

Des travaux de Weinrich (1964), Combettes (1992), De Both-Diez (1985), Adam (1985), Roulet (1991a, 1991b, 1993), se dégagent des critères pour distinguer des séquences monologiques de séquences dialogiques et trois types de séquences monologiques. Les critères utilisés pour caractériser les séquences dia- et monologiques sont d'ordre structurel et fonctionnel, alors que ceux qui définissent les séquences monologiques sont d'ordre énonciatif.

Les séquences dialogiques se reconnaissent structurellement par le fait que leurs constituants forment un échange et qu'ils sont liés par des fonctions illocutoires. Les constituants des séquences monologiques forment une intervention et sont reliés par des fonctions interactives. Les critères énonciatifs qui distinguent les trois types de séquences monologiques sont des marques aspecto-temporelles : l'imparfait d'arrière-plan accompagné du passé simple, du passé composé ou du présent caractérisent une séquence narrative; lorsque ce sont le présent et le passé composé qui sont les temps dominants, il s'agit d'une séquence délibérative; la présence dominante du futur, de l'impératif et de l'infinitif signalent une séquence de type procédural. Parmi ces trois séquences, celle qui a été le plus étudiée est la séquence narrative. Les travaux de Weinrich, Combettes, De Both-Diez et Adam s'y sont intéressés de près et permettent de l'analyser plus finement. On peut d'abord différencier, à la suite de De Both-Diez (1985) deux types de séquences narratives : des séquences à effet fictionnel caractérisées par une nette dominante du passé simple et des séquences à effet non fictionnel, dans lesquelles c'est l'emploi du passé composé

historique qui prévaut. Adam (1985) s'est intéressé à la structure de la séquence narrative en mettant en évidence le schéma actionnel quinaire ou à sept constituants qui la caractérise. La présence d'imparfaits d'arrière plan, trait constitutif des séquences narratives, amène à dégager deux sous-types de séquences narratives : les séquences d'arrière plan, qui rassemblent les informations servant de cadre au récit et les séquences de premier plan, qui sont celles permettant de faire évoluer la trame. Ces dernières ont été examinées entre autres par Combettes (1992), qui distingue deux sous-types, selon qu'elles sont organisées chronologiquement ou non : dans le premier cas, elles consistent en des récits itératifs ou en des retours en arrière, dans le second elles peuvent correspondre à des séquences descriptives. A l'intérieur de ce second sous-groupe les séquences informatives (neutres du point de vue énonciatif) sont distinguées des séquences évaluatives (qui comprennent des traces de la prise de position de l'énonciateur).

Le mode d'articulation de ces diverses séquences dans un même discours a été abordé dans plusieurs travaux de Roulet. Roulet (1991a) part du principe que chacune de ces séquences, dialogique ou monologique, est exclusive, à savoir qu'un segment de discours ne peut en aucun cas relever de deux types de séquences simultanément. Leur possibilité de combinaison se limite donc à des modes d'enchâssement : la séquence enchâssée ayant un statut pragmatique subordonné par rapport à la séquence enchâssante. Les rapports hiérarchiques intervenant entre séquences monologiques sont déterminés par des critères fonctionnels : si une séquence délibérative a une fonction de commentaire par rapport à une séquence narrative, elle sera considérée comme subordonnée, donc enchâssée dans la séquence narrative, quelle qu'en soit la longueur. Si, par contre, une séquence narrative a une fonction illustrative par rapport à une séquence délibérative, c'est la séquence narrative qui sera subordonnée. L'ensemble du discours est alors défini en fonction de la séquence la plus enchâssante : le discours est dit narratif, si la séquence la plus enchâssante est narrative et délibératif s'il s'agit d'une séquence délibérative.

L'articulation des séquences dialogiques avec des séquences monologiques pose beaucoup plus de problèmes. Premièrement, Roulet (1993) montre qu'il peut y avoir dialogue sans qu'il y ait nécessairement une séquence dialogique. Il met en relief différents modes d'insertion d'un dialogue dans une séquence narrative, du plus monologique au plus dialogique. Il semble donc se dégager un continuum entre le dialogique et le monologique, qui relativise la distinction très nette opérée dans Roulet (1991a). En effet entre le dialogue narrativisé qui relève très clairement d'une séquence monologique, où les verbes d'actions langagières qui rapportent les propos tenus entretiennent entre

eux des fonctions interactives de type généralement temporel et le dialogue *direct*, où aucun verbe d'action langagière n'introduit les paroles des locuteurs, dialogue qui prend alors clairement la forme d'une séquence dialogique avec des constituants reliés par des fonctions illocutoires, il existe des cas intermédiaires, où les propos sont introduits ou commentés par des verbes d'action langagière, mais, étant indépendants syntaxiquement de ces derniers, ils sont autonomes et entretiennent entre eux des fonctions illocutoires. Il s'agit alors de séquences hybrides, qui relèvent à la fois du dialogique et du monologique selon que l'on analyse les rapports entre les verbes d'action langagière ou les relations entre les propos rapportés. Les degrés intermédiaires se complexifient encore si l'on tient compte des marques graphiques signalant un dialogue : tous les cas de figures peuvent être envisagés : de la forme dialogale la plus radicale (la retranscription adoptée dans les dialogues théâtraux) à la forme la plus monologique (l'insertion des propos rapporté entre guillemets, sans alinéa, précédé du verbe d'action langagière suivi de deux points). Ainsi, même si formellement il est possible de maintenir la distinction entre séquences mono- et dialogique, l'analyse concrète de séquences retranscrivant un dialogue peut poser de sérieux problèmes; par exemple, face à une séquence hybride, il faut nécessairement amputer un constituant à la séquence pour l'analyser en tant que séquence dialogique ou monologique (dans le premier cas on doit faire abstraction des verbes d'action langagière, dans le second des propos rapportés).

Par ailleurs, à la différence des séquences monologiques délibératives ou narratives, il n'est pas aisé d'attribuer aux séquences dialogiques une fonction spécifique. L'insertion d'un dialogue dans une oeuvre romanesque peut avoir très clairement une fonction illustrative, comme dans l'extrait de Proust analysé par Roulet (1993) : il est alors possible de lui attribuer un statut hiérarchique subordonné s'il est réalisé sous forme de séquence dialogique. Cependant, un dialogue peut être utilisé dans le même but narratif qu'une séquence narrative, à savoir, par exemple, faire avancer la trame : un même événement peut en effet être rapporté sous forme de dialogue entre deux personnages ou sous forme de récit pris en charge par le narrateur. Prenons l'exemple fabriqué suivant :

Marie découvrit la supercherie de Pierre. Elle se fâcha. Elle ne voulut jamais plus le revoir. Pierre décida alors de retourner dans sa ville natale.

Marie découvrit la supercherie de Pierre.

- Tu n'es qu'un traître ! Je ne veux jamais plus te revoir !
- Très bien, ton voeu sera exhaussé, je rentre définitivement chez moi ! Adieu.

Comment hiérarchiser la séquence dialogique par rapport à la séquence monologique, si à l'instar de cette dernière, elle permet de faire avancer la

trame ? Les différences que fait intervenir la forme monologique ou dialogique sont alors d'ordre essentiellement stylistique, différences dont on ne peut rendre compte bien entendu dans une perspective structurelle et fonctionnelle.

La présentation du cadre d'analyse aura déjà permis de faire ressortir certaines difficultés que posent la reconnaissance des séquences au fil d'un texte et leurs modes d'agencement. Malgré ces difficultés, l'adoption d'une perspective centrée sur la compositionnalité du texte, permettra de révéler certains aspects de l'organisation globale du fragment.

Analyse des séquences

Introduction

Quelles sont les sources de cet effet d'hétérogénéité perceptible dès la lecture des premières lignes du texte ? Car, après tout, les séquences que l'on dénombre dans cet incipit ne sont ni plus nombreuses, ni plus variées que celles que l'on peut trouver dans l'ouverture de *La Peau de chagrin*, où séquences dialogiques et séquences monologiques narratives et délibératives se succèdent. Pourtant, l'essence même du texte ne semble pas être affectée par la diversité de ces séquences : aucun lecteur ne sera tenté de remettre en cause le fait qu'il s'agit d'un récit. En revanche, la multiplication des séquences dans le début de *Jacques* atteint la nature même du texte. Il est plus difficile de qualifier le texte de récit, de discours ou de dialogue ou plutôt, tous ces attributs semblent lui convenir à un certain niveau.

Si la nature de ce début de texte semble échapper à toute tentative définitoire, c'est parce que, à la différence de *La Peau de chagrin*, la séquence la plus enchâssante n'est pas clairement déterminable : est-ce sur le dialogue, sur le récit ou encore sur le discours que viennent se greffer les autres séquences ? Ce n'est donc pas la multiplication des séquences qui crée l'effet d'hétérogénéité, mais la difficulté de les structurer les unes par rapport aux autres en reconnaissant leur mode d'enchâssement. Pour y parvenir, on commencera par un inventaire et un commentaire des différentes séquences que l'on peut repérer dans ces premières pages.

Repérage des différents types de séquences

Selon la typologie présentée en (2), les différents types de séquences de ce début de texte sont :

Des séquences **dialogiques** entre le narrateur et son lecteur (cf. ouverture); elles obéissent toujours au même prototype de dialogue : intervention à fonction illocutoire de demande d'information de la part du lecteur et refus de réponse de la part du narrateur, et représentent des échanges très simples complètement linéaires. Cette mise en scène dialogique où le narrateur est harcelé de questions par le lecteur, mais où il refuse d'y répondre, peut être comprise comme une manifestation de la toute puissance narrative qu'il glose dans les séquences délibératives à fonction de commentaire métanarratif, ll. 39-44 : *vous voyez lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jaques...* Il s'agit donc de sa toute puissance narrative au sujet d'un récit.

Des séquences **narratives** monologiques prises en charge par le narrateur extradiégétique qui sont insérées dans certaines interventions de réponse du narrateur qui dialogue avec le lecteur : cf. ll. 5-6 et *Jaques disait que son capitaine disait...*

Des séquences **délibératives** monologiques à fonction de **commentaire métanarratif** qui fragmentent sans cesse la séquence narrative (2) : cf. ll. 39-44 *Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il n'en tiendrait qu'à moi...*

Des séquences **dialogiques** entre Jacques et son Maître qui interviennent à l'intérieur des séquences de type (2) : elles consistent donc en des dialogues romanesques : cf. l. 8 *C'est un grand mot que cela.*

Des séquences **narratives monologiques** enchâssées dans les interventions de Jacques qui permettent de faire avancer le récit à un niveau second avec un narrateur intradiégétique : Jacques raconte l'histoire de ses propres amours : cf. l. 14 *C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin...*

Dans la mesure où à l'intérieur des séquences dialogiques entre Jacques et son Maître le récit avance à un autre niveau narratif, on peut envisager que ces séquences dialogiques permettent ou ont pour fonction de faire avancer le récit. Elles sont donc partie intégrante des séquences de type (2).

Si on récapitule on a donc d'un côté, deux types de séquences servant, ou qui devraient servir, à faire avancer le récit :

- une monologique narrative intervenant au niveau premier ou second;
- une dialogique où le Maître pose des questions qui cherchent à faire avancer l'histoire de Jacques et de ses amours.

D'un autre côté, on a deux types de séquences dont l'effet est de freiner la poursuite de la trame :

- une monologique délibérative explicitant la toute puissance narrative du narrateur en commentant le récit produit;
- une dialogique qui vient en quelque sorte manifester la toute puissance narrative par le recours à un dialogue où le narrateur refuse systématiquement de répondre aux questions du lecteur et freine donc la poursuite de la narration.

Deux forces semblent ainsi s'affronter : le texte naît du choc de ces deux forces, également représentées : dans les deux cas elles sont réalisées par une séquence dialogique et une monologique, ce qui donne au texte un effet de spécularité.

A la séquence dialogique assumée par Jacques et son Maître, qui devrait avoir pour effet de faire avancer l'histoire de Jacques et de ses amours correspond la séquence dialogique lecteur narrateur dont l'effet est inverse. De même, à la séquence monologique narrative prise en charge par le narrateur correspond une séquence monologique délibérative prise en charge par ce même narrateur, qui interrompt cette dernière.

Examen des séquences au fil de l'extrait

Pour saisir le mode d'organisation des diverses séquences qui constituent le texte, on s'attardera sur la manière dont on passe d'une séquence à l'autre.

Le roman s'ouvre sur une séquence dialogique entre le narrateur et le lecteur, où toutes les interventions du narrateur sont négatives, sauf la cinquième qui permet le passage à une séquence de type (2) : le narrateur au lieu de refuser de répondre comme dans les autres interventions réactives commence son récit, ll. 5-6 : *Le maître ne disait rien et Jaques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal...*

Il s'agit donc d'une séquence narrative de type (2), l'arrière plan, rapportant des actions langagières des deux protagonistes. De ce dialogue (bien qu'on ne fasse pas entendre la voix du maître : cf. *Le maître ne disait rien*) retranscrit au discours indirect, donc dans sa forme la plus monologique, on passe au dialogue retranscrit sous forme de dialogue théâtral, donc sous sa forme la plus dialogique (alinéas, en-tête désignant les personnages). On se retrouve donc dans une séquence de type (4), séquence dialogique entre les deux personnages du récit.

Le passage d'un type à l'autre de séquence s'est fait via un énoncé intermédiaire à deux niveaux : il permet de passer de la séquence dialogique (1) à une séquence monologique narrative de type (2) et de la séquence de type (2) à une séquence dialogique de type (4) entre les deux personnages du récit.

La troisième intervention de cette séquence dialogique, l. 10 *Et il avait raison...* est inachevée, car interrompue par le retour à une séquence de type (2), dont la parenthèse souligne le caractère momentané de l'interruption en se fermant sur le verbe qui rapporte à nouveau des actions d'ordre langagier, mais cette fois sur le mode d'un discours proche du direct : il y a un verbe introducteur, mais pas de guillemets. Cette action est située dans le premier plan de la narration comme l'indique le passé simple. Après cette brève interruption, la séquence de type (4) se poursuit. Dans les répliques de Jacques sont insérées des bribes de séquences narratives, de type (5), qui ont la particularité d'être au présent, alors qu'elles rapportent bien des événements passés, ll. 14-16 : *C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir...* On y trouve aussi une séquence d'arrière plan, ll. 16-17 : *Un régiment passait pour aller au camp.*

Mais les séquences de type (5) sont discontinues dans la mesure où Jacques passe dans ses répliques du récit au commentaire de ce même récit : dans sa quatrième réplique Jacques commente un événement du récit amorcé dans la réplique 3, "le coup de feu au genou", ll. 19-20 *et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu...*

Dans les séquences de type (5), on retrouve donc les mêmes procédures d'interruption que dans les séquences de type (2) : non seulement le récit est interrompu par l'insertion par le narrateur de séquences délibératives à fonction de commentaire, mais aussi par la forme même que prend le dialogue entre les deux personnages, qui au lieu de faire progresser le récit, le freine, comme les séquences de type (1) entre le narrateur et le lecteur : le contenu des répliques de Jacques l. 30 *C'est que cela ne pouvait être dit ni plus tôt ni plus tard et qui le sait* ressemble étrangement aux réponses que donne le narrateur au lecteur dans la séquence (1) initiale, ll. 5-6 *Est-ce que l'on sait où l'on va.?*

On aurait donc un effet de mise en abyme : les séquences de type (1), (2) et (3) se situant au premier niveau du texte, niveau narrateur lecteur, se retrouvent dans les séquences de type (4) :

- le dialogue entre J et le M ressemble parfois à celui des séquences (1),
- dans les séquences (5), la narration assumée par le narrateur Jacques est interrompue par des commentaires métanarratifs instaurés par le narrateur même,

comme le narrateur des séquences (2) interrompt ces séquences par des commentaires métanarratifs : les séquences de type (3).

Pour mieux expliciter cette mise en abyme, on pourrait parler de séquences de type (6) pour définir les séquences délibératives intervenant dans les séquences narratives de type (5). Au premier plan du texte on trouve ainsi les séquences (1), (2), (3), et au second plan, les séquences (4), (5) et (6), avec les correspondances mentionnées :

- 2 et 5; (narration I et narration II),
- 3 et 6; (commentaire niveau I et commentaire niveau II)
- 1 et 4; (dialogue niveau I et dialogue niveau II).

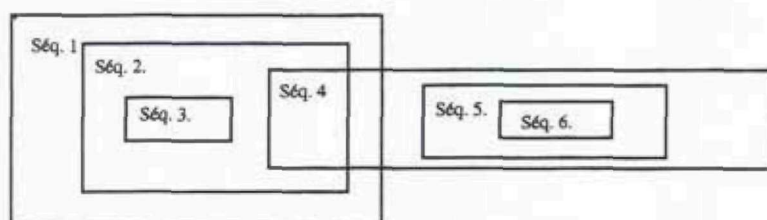
Le mode d'enchâssement des différentes séquences serait donc le suivant :

une séquence dialogique enchâssante entre un narrateur extradiégétique et le lecteur, séquence dans laquelle s'enchâsse le récit niveau I des amours de Jacques : certaines interventions du narrateur étant dédiées à la narration de ces amours. On est donc dans le cas de figure décrit par Roulet (1991a), où une des interventions d'un échange consiste dans son ensemble en une séquence narrative.

Ces séquences narratives sont constituées d'une part, de nombreuses actions langagières qui renvoient entre autres à des dialogues entre les deux personnages principaux du récit, dialogues tantôt présentés sous la forme la plus monologique (discours indirect) et tantôt présentés sous la forme la plus dialogique (dialogue théâtral). Ce sont les séquences de type (4). D'autre part, ces séquences narratives de type (2) sont régulièrement interrompues par des séquences délibératives ayant très clairement une fonction de commentaire métanarratif, donc devant être considérées comme enchâssées dans les séquences narratives de type (2).

A l'intérieur des séquences dialogiques de type (4), on a remarqué que l'on trouve les mêmes modes d'agencement que dans les séquences dialogiques de type (1) : certaines répliques de Jacques sont dédiées à la narration de ses propres amours et consistent donc en des séquences narratives de type (5), interrompues par des séquences délibératives à fonction de commentaire, les séquences de type (6).

On peut proposer le schéma suivant pour rendre compte du mode d'agencement de ces séquences :³



Le parallélisme entre les séquences (1) et (4) ne s'arrête pas à leur compositionnalité : les personnages semblent également se dédoubler. Dans la séquence (1), c'est le lecteur qui produit les interventions initiatrices; dans la séquence (4), c'est le Maître; dans la séquence (1), c'est le narrateur qui produit les interventions réactives où se greffe parfois la séquence narrative de type (2), dans la séquence (4), c'est Jacques qui produit généralement les interventions réactives, où se greffe la séquence narrative de type (5). Par ailleurs, on a déjà noté la similarité de la forme et du contenu des échanges entre le narrateur et le lecteur et entre Jacques et son Maître :

- Intervention initiatrice de demande d'information
- Intervention réactive négative
- Relance etc.

Le dialogue entre Jacques et son Maître semble donc rejouer à un autre niveau narratif celui entre narrateur et lecteur.

Mais continuons l'analyse au fil de l'extrait. La narration première reprend dans l'alinéa 1. 34 *Jaques commença l'histoire de ses amours*. Narration au passé simple avec des arrières plans à l'imparfait rapportant des actions lan-

³ Comme on l'a vu dans la présentation générale du cadre théorique, il n'est pas possible de définir le mode d'agencement des séquences de type (4) par rapport aux séquences de type (2), car elles consistent en des dialogues romanesques non pourvus d'une fonction particulière: on a vu qu'ils permettent de faire avancer la trame au même titre que le cas de figure évoqué sous (2).

gagères et non langagières. Les actions langagières sont ici de type itératif, ll. 37-38 *le pauvre diable disant à chaque coup...* non langagière de type singulier, ll. 35-36 *son maître s'endormit*.

Cette séquence narrative est interrompue par une séquence délibérative de commentaire, séquence (3), qui explicite en quelque sorte la conclusion que l'on pourrait tirer de la séquence dialogique initiale entre le narrateur et le lecteur, séquence (1), ll. 39-44 : *Vous voyez lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans,...* Toutefois, elle pourrait aussi être analysée comme une intervention initiative du narrateur; dans ce cas, le narrateur ouvre un échange qui reste en suspens faute d'intervention réactive du lecteur. Elle consisterait alors en une amorce de séquence dialogique (1), mais cette analyse ne me satisfait pas, car, premièrement, c'est en général le lecteur qui ouvre les échanges donnant lieu à des séquences dialogiques de type (1), comme on le verra encore par la suite, et deuxièmement, cette intervention est constituée d'une série d'interrogatives dont aucune ne suscite de réponse de la part du lecteur. Il s'agit donc bien de questions rhétoriques à fonction de commentaire et non de véritables demandes d'information.

Puis la séquence narrative (2), toujours caractérisée par le passé simple reprend, l. 45 *L'aube du jour parut...*, avant d'être interrompue par une réelle séquence dialogique de type (1) comportant deux interventions : l'intervention initiative est attribuable au lecteur et l'intervention réactive au narrateur. L'échange a donc bien la forme prototypique de la séquence dialogique (1) : demande d'information du lecteur et refus de réponse du narrateur.

L'intervention réactive du narrateur permet la poursuite de la narration avec l'insertion d'une séquence narrative (2), l. 48 *Ils allèrent quelque temps en silence...*, comme dans la séquence dialogique initiale. Cependant, elle est précédée par un commentaire ll. 47-48 *Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jaques...* qui peut être compris soit comme un des éléments de "réponse" à la question du lecteur, soit comme une séquence délibérative de type (3) à fonction métanarrative : la réponse se clôt alors à l'acte l. 47 *qu'est-ce que cela vous fait* et, avant de poursuivre le récit, le narrateur commence par un commentaire justifiant ses choix narratifs.

De la séquence narrative (2), on passe à une séquence dialogique (4) entre Jacques et son Maître : ce passage se fait à nouveau par l'insertion dans la séquence narrative des paroles du maître sous forme de discours direct (verbe introducteur et guillemets, l. 49; *le maître dit à son valet : "...*). Une fois de

plus la transition est réalisée de manière progressive : on conserve un flou dans le passage d'une séquence à l'autre avec des segments au statut intermédiaire, ici, l. 49 : *Eh bien, Jaques, où en étions-nous de tes amours?*, qui fait à la fois encore partie de la séquence narrative (2), étant au discours rapporté, et anticipe la séquence dialogique (4), où tout verbe introducteur est effacé.

La séquence dialogique s'ouvre une fois de plus sur l'intervention à fonction réactive de Jacques, à la suite de laquelle il poursuit le récit. A partir de *on se sauve...*, il s'agit donc d'une séquence narrative de type (5), qui à la différence de la séquence narrative de type (5) du début où il n'y avait que le présent, mélange le présent l. 51 *on se sauve* et le passé simple pour le premier plan, l. 53 : *Le lendemain on me jeta...*

Comme dans la séquence (5) initiale, où la réplique ll. 19-22 *Vous l'avez deviné; un coup de feu au genou; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu...*, marque la rupture de la narration, cette nouvelle séquence narrative s'interrompt par une séquence délibérative glosant toujours la blessure au genou, ll. 54-55 : *Ah ! Monsieur, je ne crois pas qu'il y ait des blessures plus cruelles que celles du genou*. Cette dernière séquence, de type (6) selon notre relevé, retarde une fois de plus la progression de la narration qui ne reprend pas dans la deuxième réplique de Jacques, ll. 57-58 : *Non, pardieu Monsieur, je ne me moque pas !*

L'échange se clôt ou s'interrompt à cette réplique, et la séquence narrative (2) se poursuit rapportant au début des actions langagières au passé simple. Elle est formée de toute une série de dialogues ou fragments de dialogues qui sont tantôt itératifs tantôt singuliers. ll. 61-62 *Jaques dit à cet interlocuteur indiscret*, l. 63 *La femme... lui disait*, ll. 71 *et le maître de Jaques disait au Chirurgien...* l. 71 *Et le Chirurgien*, ll. 71-72 *Et Jaques...* La narration continue au présent avec le rapport d'actions non langagières, ll. 66-68 : *il pousse sa compagne, lui fait perdre l'équilibre, la jette à terre...* Ce passage au présent, déjà remarqué dans les séquences narratives de type (5) permet de glisser subrepticement à une séquence dont le statut est ambigu, ll. 69-70 : *Je ne sais pas s'il commença par rabaisser les jupons ou dégager le pied...* En effet, soit cet énoncé est partie intégrante de la séquence narrative, mais alors le narrateur passe d'une position extradiégétique à une position intradiégétique, il devient personnage de l'histoire qu'il raconte, ce qui est fréquemment le cas dans le reste de l'oeuvre; cela a pour effet de rendre les frontières encore plus floues entre les séquences narratives de type (5) et de type (2), où le narrateur est intradiégétique. Soit il s'agit d'une séquence de type (3) délibérative à fonction de commentaire métanarratif, mais le commentaire porte alors non plus sur la

narration en général, mais sur un état de choses faisant partie de la narration, exactement comme les commentaires intervenant dans les séquences (5), au sujet de la blessure au genou. Dans les deux cas, il y a donc une mise à plat des différences entre les séquences narratives intervenant au niveau I et II du texte. De surcroît, l'ambiguïté de l'énoncé que l'on vient d'examiner quant au type de séquence qu'il représente aplanit aussi les différences entre les séquences narratives et les séquences délibératives. Il en va de même pour un énoncé comme ll. 72 et *Jaques à la femme tombée ou ramassée*, où le narrateur réalise l'incertitude diégétique au sein même du récit sans recourir à des séquences de commentaire : il réalise concrètement ce qu'il glose dans les séquences de type (3).

Le changement d'alinéa signale ensuite clairement le passage à une séquence de type (3), dont la fonction est de gloser l'acte de narrer en général, ll. 78-81 : *Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains...*, et dont l'orientation argumentative est toujours celle de prouver la toute puissance narrative du conteur. Mais, de même que des énoncés au statut ambigu sont introduits dans le récit, dans les séquences à fonction commentative, on trouve des énoncés qui peuvent relever de la narration, ll. 81-82 : *car enfin cette paysanne était belle sous le linge. Jaques et son maître s'en étaient aperçus*. Ce dernier énoncé nous donne clairement des informations d'arrière plan permettant de faire évoluer la narration au niveau I.⁴

Les ambiguïtés relatives à cette séquence ne s'arrêtent pas là : plus loin, on passe sans s'en rendre compte à une séquence de type (1), par la possibilité d'interpréter rétroactivement les questions posées comme émanant de la voix du lecteur et non de celle du narrateur, comme c'est le cas dans une première interprétation : la réaction à ces questions vient effectivement leur attribuer un nouveau statut, ll. 85-86. - *Est-ce que le cas lui était déjà arrivé? - Toujours des questions! Vous ne voulez donc pas que Jaques continue le récit de ses amours?*... L'intervention de réaction ainsi que l'interpellation directe au lecteur

⁴ On retrouve au niveau de l'analyse séquentielle l'aplanissement des différences que l'analyse de Lecointre et Le Galliot (1972, 1976) au sujet de la temporalité met en exergue, en relevant la fonction unificatrice du présent historique qui vient à être utilisé dans toutes les séquences. "Le processus qui favorise cette concomitance des différentes durées est à rechercher dans l'utilisation *ad libitum* d'une forme verbale spécifique, le présent "historique". Par son extension et sa fonction polyvalente, cette forme temporelle présente en effet la particularité d'appartenir à la fois au système du discours et au système de l'histoire. Elle permet donc d'intégrer dans une temporalité en apparence unique au moins quatre temporalités différentes: le présent de l'auteur-narrateur intégré au présent supposé des êtres de fiction; le présent des personnages principaux intégré à l'actualité d'un épisode évoqué par l'un d'entre eux; le présent supposé réel de l'auteur entre les récits rapportés; le présent de l'auteur, du lecteur et des protagonistes, juxtaposés ou confondus." (Lecointre et Le Galliot, 1976, CXLIII-CXLIV).

avec la deuxième personne, le tout introduit par un tiret, signale le retour à une séquence de type (1), respectant le même schéma d'échange : demande d'information avec une intervention initiatrice du lecteur et refus de réponse dans l'intervention réactive du narrateur.⁵

Avant de poursuivre la narration de niveau I, le narrateur la fait précéder d'un commentaire au statut ambigu, ll. 87-88 *si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur...*, du même type que celui précédant la reprise de la dernière séquence (2) analysée, ll. 47-48 : *si j'entame le sujet de leur voyage*. Il peut soit être considéré comme partie intégrante de la réponse du narrateur au lecteur, soit comme une séquence délibérative de type (3), qui vient à nouveau justifier les choix narratifs réalisés dans la séquence (2). A noter en plus de ce parallélisme compositionnel que la tournure syntaxique est la même dans ces deux séquences : usage d'une subordonnée conditionnelle en *si*, *Si j'entame le sujet de leur voyage; Si cela vous fera plaisir*.

Dans la séquence (2), l. 89 *Cette fois, ce fut Jaques qui prit la parole et qui dit à son maître...* : ce sont des actions langagières qui sont rapportées au passé simple toujours sous la même forme de discours direct (v. introducteur, absence de guillemets), et qui permettent une fois de plus le passage à la séquence (4) avec la réponse du maître, l. 94 *Tu pourrais avoir raison*. A noter que cette fois l'initiative est à attribuer à Jacques.

La reprise du récit du niveau II intervient à la deuxième réplique de Jacques, mais uniquement avec la pose du cadre d'arrière plan, l. 97 : *la douleur de mon genou était excessive, elle s'accroissait encore par la dureté de la voiture*; cette précision indique bien qu'on n'est plus dans le domaine du commentaire de la douleur, mais bel et bien en train de poser le cadre du récit repris. Le récit du niveau II se poursuit dans la troisième réplique de Jacques toujours de la même manière avec l'usage d'imparfait d'arrière plan et du passé simple et du présent pour le premier plan; l. 101 *je perdais*, ll. 103 *on me met*, l. 105 *j'en bus*.

⁵ La figure de l'ambiguïté que l'on vient de relever à propos de la nature potentiellement double de certaines séquences se trouve être omniprésente dans l'ensemble de l'oeuvre, quel que soit le niveau d'analyse adopté, selon les remarques de Lecointre et Le Galiot (1976): "Ainsi à quelque niveau de découpage du texte qu'on la saisisse, la figure ambiguë est toujours présente. Dans les paradoxes et les quiproquos, dans le personnage féminin et dans le thème de la féminité, dans la vision du peuple ou dans la voix de l'auteur." (CXXII).

Récapitulation des remarques

En examinant l'agencement de ces séquences au fil du texte on a pu remarquer que :

Il existe un double niveau dans le tissu diégétique (à entendre comme prenant en considération l'ensemble du texte de l'extrait) : ces deux niveaux sont en rapport d'inclusion et sont jumeaux, car composés des mêmes séquences, d'où la mise en abyme. Ils sont constitués par les séquences (1), (2) et (3) pour le niveau I et (4), (5) et (6) pour le niveau II, qui s'insère dans les séquences de type (2). Le passage du niveau I au niveau II se fait par les séquences de type (4) : le dialogue romanesque qui rejoue le dialogue entre narrateur et lecteur, comme on a pu le remarquer au fil de l'analyse.

Bien que l'on puisse reconnaître ces deux niveaux et distinguer ces différents types de séquences, tout dans le texte est fait pour aplanir les différences. A ce propos on a vu :

- que le passage d'une séquence à l'autre se fait souvent par l'intermédiaire d'énoncés à cheval entre deux types, voir trois types de séquences : cf. *et Jaques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien ou de mal...* :

- séquence (1) = intervention réactive
- séquence (2) = narration d'arrière plan
- séquence (4) = rapporte les paroles de Jacques

- que le récit niveau I et II utilise

- le même mélange de temps (passé simple et présent)

- dans certains cas les mêmes procédés narratifs : on a vu que le récit I est caractérisé par un narrateur extradiégétique qui devient parfois intradiégétique comme dans le récit de niveau II

- les mêmes procédures d'interruption : cf. séquences (6) qui interrompent par des commentaires les séquences narratives de type (5)

- qu'il existe des énoncés au statut ambigu : ils peuvent relever de deux types de séquences différents

L'ensemble de l'extrait analysé prend une tournure cyclique : on peut dégager une systématisme dans le mode d'agencement des séquences. L'intervention réactive du narrateur dans la séquence dialogique (1) est constituée entre autres d'une séquence narrative de type (2), qui à deux reprises est précédée d'une séquence analysable comme une séquence délibérative de type (3), prenant la même forme syntaxique. De cette séquence narrative (2), on

passé toujours sur le même mode à une séquence dialogique de type (4), par l'intermédiaire d'un énoncé rapportant au discours direct ou indirect les paroles d'un des deux protagonistes de l'échange.

Les observations recueillies au sujet de l'agencement des séquences dans cet extrait manifestent un mécanisme homogène, celui de la répétition, qui intervient à différents niveaux :

- au niveau structurel avec le double tissu diégétique relevé;
- au niveau compositionnel avec la systématique dégagée en ce qui concerne le mode d'agencement des différentes séquences répertoriées;
- au niveau formel avec un échange entre le narrateur et le lecteur se manifestant formellement selon le même prototype : *intervention initiative de demande d'information et intervention réactive négative*.

Par ailleurs, l'analyse compositionnelle a permis également de déterminer certaines des sources de l'effet d'hétérogénéité. Les remarques récapitulées sous (ii) au sujet de la présence d'énoncés au statut ambigu, de la fusion des deux niveaux narratifs et du passage d'un type de séquence à l'autre, qui se fait souvent par le biais d'énoncés au statut intermédiaire sont tant de moyens de faire éclater la narration au point de remettre en cause le type générique auquel le texte serait susceptible d'appartenir.

Conclusions

Au travers d'une analyse compositionnelle d'un extrait, l'ouverture, les mécanismes donnant lieu à l'effet d'homo et d'hétérogénéité, qui selon les analyses de Durand (1991), Lecointre et Le Galliot (1972, 1976) semblent être l'essence même de l'oeuvre, ont pu être démontés. Ainsi, on a pu constater la convergence des observations entre une analyse se situant à un niveau strictement formel et local et des analyses prenant en compte l'ensemble de l'oeuvre à un niveau tant formel que thématique, convergence qui rend licite l'attribution à l'ouverture d'une valeur emblématique, comme le suggèrent Lecointre et Le Galliot à la fin de leur introduction : "Déjà l'"ouverture" figurait un modèle du genre : tous les thèmes y sont énoncés, toute la spécificité du texte y est dévoilée en deux pages. Quand il "recopie" presque à la lettre le texte de *Tristram Shandy*, quelle peut être l'intention de Diderot, sinon, en dépréciant le contenu, de déplacer la lecture et de la centrer sur la structure formelle de cette ouverture? Ouverture au demeurant trop "parfaite" dans sa densité et sa concision." (CLIX).

Références bibliographiques

- ADAM J.-M. (1985), *Le texte narratif*, Paris, Nathan.
- COMBETTES B. (1992), *L'organisation du texte*, Metz, Université.
- DE BOTH DIEZ A.-M. (1985), "L'aspect et ses implications dans le fonctionnement de l'imparfait, du passé simple et du passé composé au niveau textuel", *Langue Française* 67, 5-22.
- DURAND Th. (1991), "Diderot et Heidegger : La poétique du bavardage dans *Jacques le Fataliste et son Maître*", in FELLOWS O. & GUIRAGOSSIAN D. (eds), *Diderot Studies XXIV*, Droz, Genève, 67-84.
- LECOINTRE S. & LE GALLIOT J. (1972), "L'appareil formel de l'énonciation dans *Jacques le Fataliste*", *Le Français Moderne*, 222-231.
- LECOINTRE S. & LE GALLIOT J. (1973), "Le je(u) de l'énonciation", *Langages* 31, 64-79.
- LECOINTRE S. & LE GALLIOT J. (1976), "Introduction à la lecture du texte", in D. Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître*, Droz, Genève, LXXXI-CLXIII.
- ROSSARI C. (1992), "Essai d'analyse linguistique d'un texte littéraire", *Cahiers de Linguistique Française* 13, 215-231.
- ROULET E. (1991a), "Une approche discursive de l'hétérogénéité discursive", *Etudes de Linguistique Appliquée* 83, 117-130.
- ROULET E. (1991b), "Vers une approche modulaire de l'analyse du discours", *Cahiers de Linguistique Française* 12, 53-82.
- ROULET E. (1993), "L'analyse des dialogues dans une approche modulaire des structures du discours : l'exemple du dialogue romanesque", in HUNDSCHNURSCHER F. & WEIGAND E. (eds), *Futures Perspectives of Dialogue Analysis*, Tübingen, Niemeyer.
- WEINRICH H. (1973), *Le temps*, Paris, Seuil.

Annexe

JAQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE

Par M. DIDEROT⁶

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?
5 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 MAITRE. - C'est un grand mot que cela.

JAQUES. - Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

) LE MAITRE. - Et il avait raison...

(Après une courte pause, Jaques s'écria :) Que le Diable emporte le Cabaretier et son cabaret !

LE MAITRE. - Pourquoi donner au diable son prochain? Cela n'est pas chrétien !

JAQUES. - C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit, il se fâche. Je hoche de la tête : il prend un bâton
5 et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons; la bataille se donne...

LE MAITRE. - Et tu reçois la balle à ton adresse.

JAQUES. - Vous l'avez deviné; un coup de feu au genou; et Dieu sait les bonnes et mauvaises
1) aventures amenées par le coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette. Sans ce coup de feu, par exemple, je crois que je n'aurais pas été amoureux de ma vie, ni boiteux.

LE MAITRE. - Tu as donc été amoureux?

JAQUES. - Si je l'ai été !

LE MAITRE. - Et cela par un coup de feu?

JAQUES. - Par un coup de feu.

LE MAITRE. - Tu ne m'en as jamais dit un mot.

JAQUES. - Je le crois bien.

LE MAITRE. - Et pourquoi cela?

⁶ La retranscription est fidèle à l'orthographe et à la ponctuation de l'édition Droz.

30 JAQUES. - C'est que cela ne pouvait être dit ni plutôt ni plus tard.

LE MAITRE. - Et le moment d'apprendre ces amours est-il venu?

JAQUES. - Qui le sait?

LE MAITRE. - A tout hasard, commence toujours...

Jaques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après dîner. Il faisait un temps
35 lourd, son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs; les voilà fourvoyés.
Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grand coups de fouet sur son valet, et le
pauvre diable disant à chaque coup : Celui-là était apparemment encore écrit là-haut.

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

L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leur bêtes et poursuivant leur chemin. -
45 Et où allaient-ils? - Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois
que je vous réponds : qu'est-ce que cela vous fait? Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu
les amours de Jaques... Ils allèrent quelque temps en silence. Lorsque chacun fut un peu remis
de son chagrin, le maître dit à son valet : "Eh bien, Jaques, où en étions-nous de tes
amours?"

50 JAQUES. - Nous en étions, je crois, à la déroute de l'armée ennemie. On se sauve; on est
poursuivi, chacun pense à soi. Je reste sur le champ de bataille, enseveli sous le nombre de
morts et de blessés, qui fut prodigieux. Le lendemain on me jeta avec une douzaine d'autres
sur une charette, pour être conduits à un de nos hôpitaux. Ah ! Monsieur, je ne crois pas qu'il
y ait de blessure plus cruelle que celle du genou.

55 LE MAITRE. - Allons donc, Jaques, tu te moques.

JAQUES. - Non, pardieu ! Monsieur, je ne me moque pas ! Il y a là je ne sais combien d'os,
de tendons, et d'autres choses qu'ils appellent je ne sais comment...

Une espèce de paysan qui les suivait avec une fille qu'il portait en croupe et qui les
avait écoutés, prit la parole et dit : Monsieur a raison... - On ne savait pas à qui ce *Monsieur*
60 était adressé, mais il fut mal pris par Jaques et par son maître, et Jaques dit à cet interlocuteur
indiscret : De quoi te mêles-tu? - Je me mêle de mon métier; je suis chirurgien à votre service,
et je vais vous démontrer... - La femme qu'il portait en croupe lui disait : Monsieur le
Docteur, passons notre chemin et laissons ces Messieurs qui n'aiment pas qu'on leur dé-
montre. - Non, lui répondait le chirurgien, je veux leur démontrer, et je leur démontrerai... Et
65 tout en se retournant pour démontrer, il pousse sa compagne, lui fait perdre l'équilibre et la