

UNIVERSITY OF CAPE COAST

SUBJECTIVITÉ DU NARRATEUR DANS *JACQUES LE FATALISTE ET*

SON MAÎTRE DE DENIS DIDEROT: MANIFESTATIONS, EFFETS

DIÉGÉTIQUES ET ESTHÉTIQUES.

BY

MARIAM KONGO

Thesis submitted to the Department of French, Faculty of Arts, College of Humanities and Legal Studies, University of Cape Coast, in partial fulfilment of the requirements for the award of Master of Philosophy Degree in French Literature and Civilization.

DECEMBER 2022

DECLARATION

Candidate's Declaration

I hereby declare that this thesis is the result of my own original research and that no part of it has been presented for another degree in this university or elsewhere.

Candidate's Signature Date

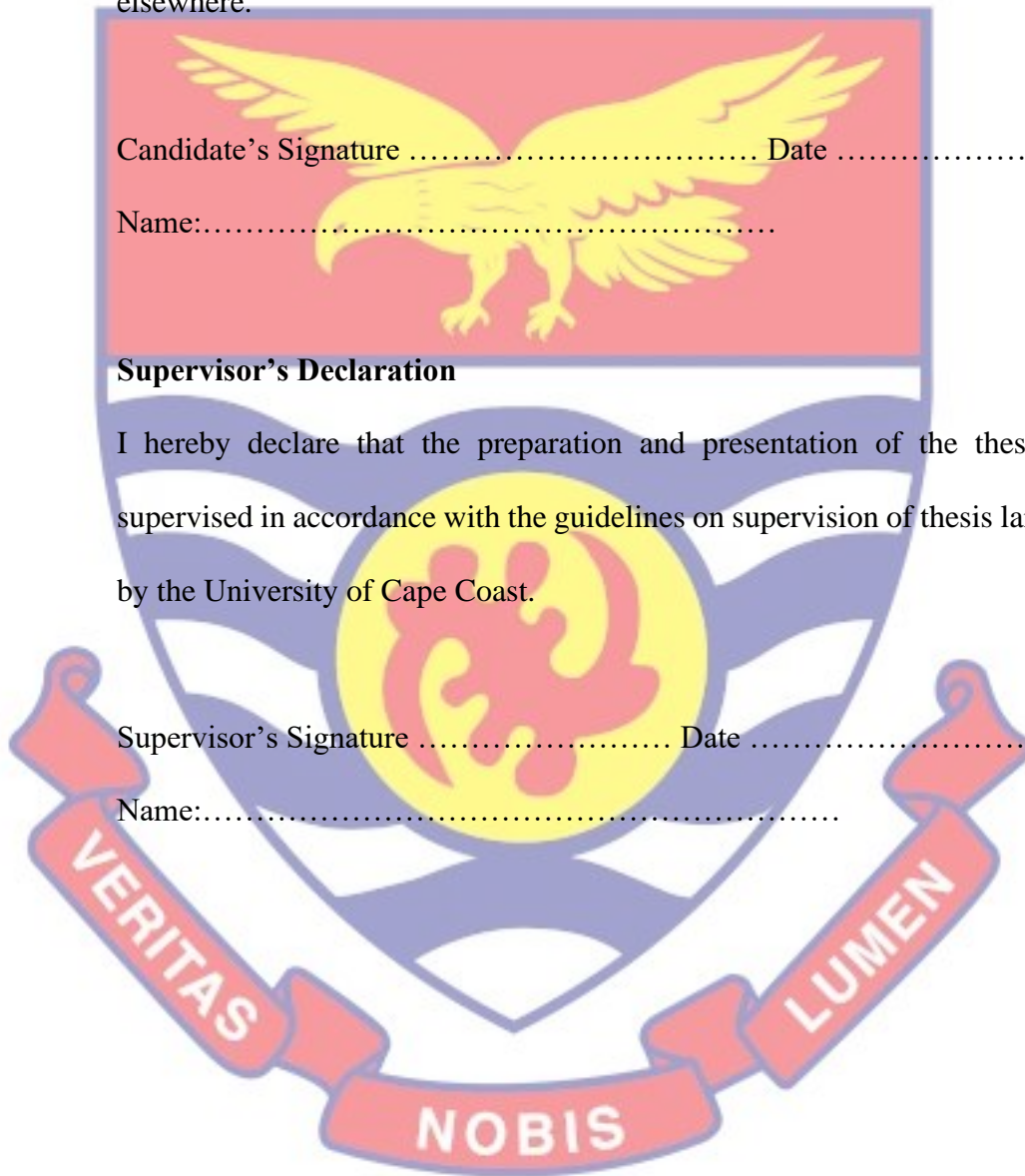
Name:.....

Supervisor's Declaration

I hereby declare that the preparation and presentation of the thesis were supervised in accordance with the guidelines on supervision of thesis laid down by the University of Cape Coast.

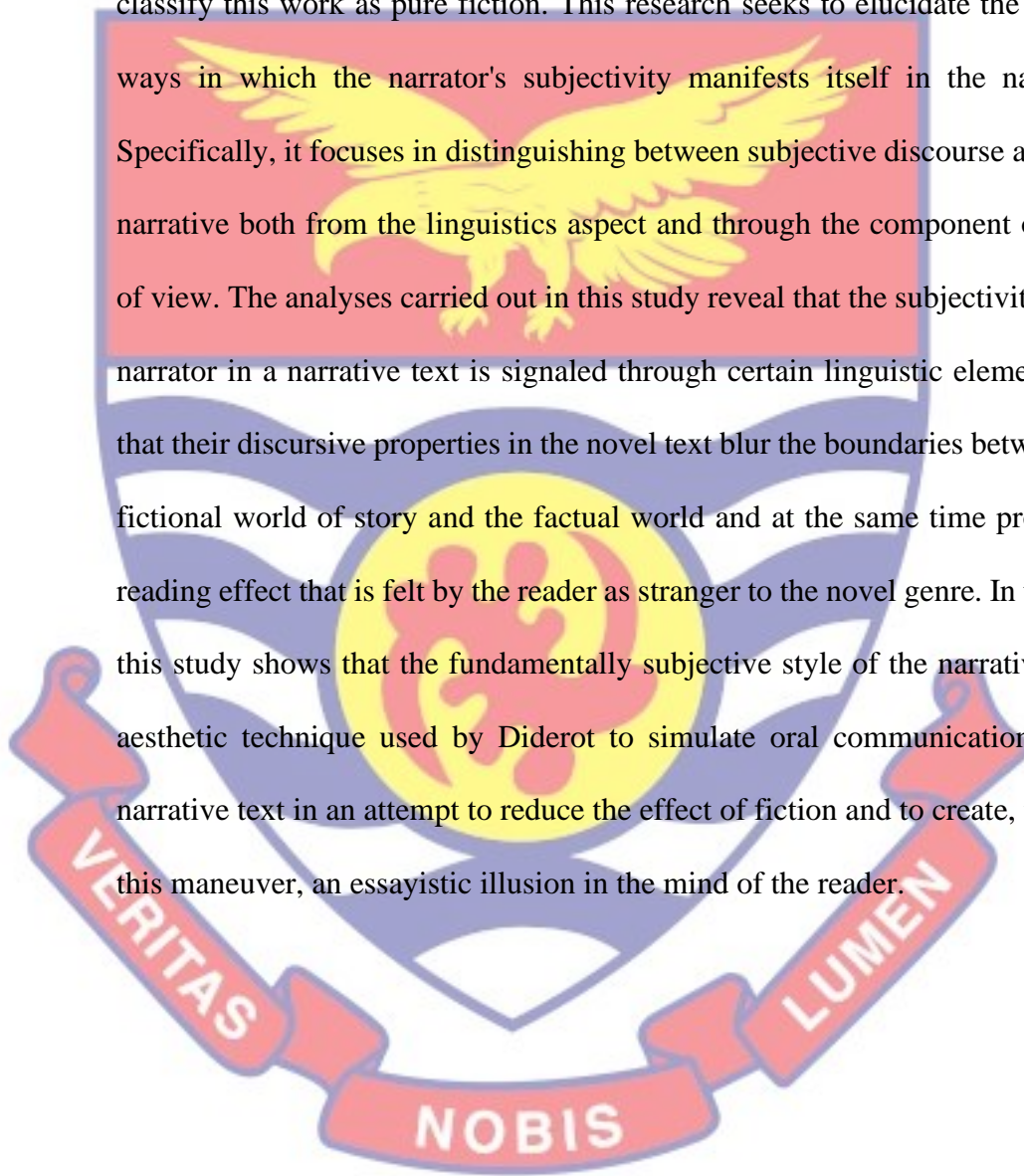
Supervisor's Signature Date

Name:.....



ABSTRACT

This study examines the subjectivity of the narrator in Diderot's *Jacques le fataliste et son maître*. The authoritative and subjective voice of the narrator in this text affects the narration of the story in such a way that it is difficult to classify this work as pure fiction. This research seeks to elucidate the various ways in which the narrator's subjectivity manifests itself in the narrative. Specifically, it focuses in distinguishing between subjective discourse and pure narrative both from the linguistics aspect and through the component of point of view. The analyses carried out in this study reveal that the subjectivity of the narrator in a narrative text is signaled through certain linguistic elements and that their discursive properties in the novel text blur the boundaries between the fictional world of story and the factual world and at the same time produce a reading effect that is felt by the reader as stranger to the novel genre. In the end, this study shows that the fundamentally subjective style of the narrative is an aesthetic technique used by Diderot to simulate oral communication in the narrative text in an attempt to reduce the effect of fiction and to create, through this maneuver, an essayistic illusion in the mind of the reader.



REMERCIEMENTS

La mise en forme de ce mémoire repose en grande partie sur le concours de certaines personnes envers qui j'aimerais témoigner mes plus sincères reconnaissances. Je voudrais tout d'abord exprimer ma profonde reconnaissance envers mon directeur de mémoire, Prof. Mawuloe Koffi Kodah, professeur à l'université de Cape Coast et l'actuel directeur général du Département de Français, pour son encadrement, ses judicieux conseils et pour le temps qu'il a consacré à me trouver des outils pédagogiques qui m'ont servi de guide dans mes réflexions. Mais j'aimerais par-dessus tout, le remercier pour sa patience sans laquelle je n'aurais pas eu la force de mener à bien ce projet de mémoire.

Je souhaite ensuite remercier tous mes professeurs et toute l'équipe pédagogique du Département de Français, UCC, qui ont su me former et me préparer vers la réalisation de ce travail académique. Je tiens, plus particulièrement, à adresser mes sincères remerciements à Mr. Ofosu Addo-Danquah pour ses conseils, ses suggestions, ses paroles et pour toutes ses critiques qui éveillaient, à tout moment, ma capacité intellectuelle. Le témoignage de sa confiance à mon égard m'encourageait dans mes moments de difficulté.

Je désire aussi témoigner ma gratitude envers mes amis et collègues pour leur soutien intellectuel et leurs mots d'encouragement qui m'ont montés la morale tout au long de la rédaction de ce mémoire. Je remercie également mes parents pour leur soutien spirituel, moral et physique. Je remercie mon frère Congo Sayuba pour son inconditionnel soutien et ses paroles d'encouragement. Je ne pourrais conclure sans témoigner ma plus grande reconnaissance à mon fiancé, Odeh F. Blessed, pour son soutien moral, physique, spirituel et financier. Ses efforts et son désir de me voir grimper les plus hauts échelons dans le domaine académique sont les raisons pour lesquelles j'ai pu aujourd'hui réaliser ce mémoire.

DÉDICACE

À toi mon père, que la terre te soit légère.



TABLES DES MATIERES

	Page
DECLARATION	ii
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	iv
DÉDICACE	v
TABLES DES MATIERES	vi
Introduction	1
Problématique	3
Justification et délimitation du sujet	3
Objectif	4
Questions de recherche	5
Définition des concepts clés	5
Discours et récit	5
L'énonciation définie	10
La subjectivité dans l'énonciation	14
Cadre théorique	22
La théorie de l'énonciation	23
La théorie de point de vue	26
Étude des travaux antérieurs	32
Démarche méthodologique	36
CHAPITRE UN : MANIFESTATIONS DE LA SUBJECTIVITÉ DU NARRATEUR DANS <i>JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE</i>	39

La subjectivité déictique du narrateur dans <i>Jacques le Fataliste et son maître</i>	41
La subjectivité du PDV du narrateur anonyme dans <i>Jacques le fataliste et son maître</i>	50
La subjectivité de narrateur à travers la composante perceptive/cognitive dans <i>Jacques le fataliste et son maître</i> .	57
La subjectivité du narrateur à travers la composante axiologique dans <i>Jacques le fataliste et son maître</i> .	60
CHAPITRE DEUX : EFFETS DE LA SUBJECTIVITÉ DU NARRATEUR SUR L'UNIVERS DIÉGÉTIQUE DE <i>JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE</i>	66
La relation entre le narrateur et la diégèse dans <i>Jacques le fataliste et son maître</i> .	67
Frontière entre récits : le critère diégétique	71
Frontière entre récit et discours : le critère conceptuel	76
Fonctions facultatives du narrateur : foyer de la subjectivité	83
CHAPITRE TROIS : EFFETS ESTHÉTIQUES DE LA SUBJECTIVITÉ DU NARRATEUR DANS <i>JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE</i>	91
De l'oralité dans le narratif	93
L'Interrogation	94
L'Exclamation	96
L'Apostrophe	98
L'Interruption	100
Le dialogisme	101
Une narration dans l'essai	103

Conclusion	114
RÉFÉRENCES	119



LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 Pronoms personnels	20



Introduction

Il est bien évident que je ne fais pas un roman puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. Denis Diderot (1796)

Chaque texte a un effet de lecture qu'il produit. Lorsqu'un lecteur a en face de lui un texte, dès les toutes premières lignes, il sait déjà de quel genre de texte il s'agit, grâce à cet effet de lecture. Le récit est une forme de communication et en tant que telle, elle présuppose la présence d'un narrateur et d'un narrataire (Barthes, 1977, p. 38). Cependant, dans la communication narrative, la présence du « donateur » n'est pas aussi prononcée que dans le cas des autres formes de discours. En d'autres mots, dans le discours narratif, bien qu'il ait un destinataire, sa présence est « plus ou moins discrète, plus ou moins négligeable par le lecteur » (Fromentin, 2010, p. 262). L'effacement du narrateur est un des traits distinctifs du discours narratif. Ce qui fait la distinction entre le discours narratif et les autres formes de discours repose sur ce que Benveniste appelle la subjectivité dans le langage ou « la capacité du locuteur à se poser comme sujet » et dont le fondement se détermine par « le statut linguistique de la *personne* » (Benveniste, 1972, p.260).

Le discours narratif est caractérisé par le discours indirect libre, un type de discours qui exclut les pronoms personnels « je » et « vous » et « le présent déictique ». Par son caractère impersonnel, le discours indirect libre est réservé à la « narration littéraire » et est le plus souvent utilisé dans la « littérature romanesque » (Maingueneau, 1986, p. 95) car il facilite l'effacement du narrateur : il permet au narrateur de superposer sa « voix » à celle du personnage de sorte que, même s'il passe des jugements de valeur ou exprime ses opinions,

il ne rompt pas la trame narrative. Mais, lorsque le narrateur, dissociant sa voix de celle du personnage, interrompt l'histoire pour passer un commentaire, il introduit dans cette trame narrative des éléments linguistiques qui deviennent les marques explicites de sa propre subjectivité.

Partant de la distinction proposée par Benveniste (1966) entre *récit* et *discours*, le récit se caractérise par l'effacement de l'énonciateur dans l'énoncé alors que celui du discours se définit par l'inscription de ce dernier dans l'énoncé. Néanmoins, comme le souligne Genette (1972), le texte romanesque comporte, à proportion variable, ces deux types de discours. Mais il est important d'ajouter que plus il y a du discours dans la narration, comme dans *Jacques le fataliste et son maître*, moins le texte romanesque apparaît narratif.

En effet, *Jacques le fataliste et son maître* est un roman dont la structure narrative est si complexe qu'elle exaspère le lecteur. Les constantes interventions directes du narrateur dans le récit perturbent l'intrigue et la rendent difficile à suivre. Certes tout récit est fait par un narrateur, même «dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire...»(Genette, 1983, p. 68) mais dans *Jacques le fataliste et son maître*, l'encombrante présence du narrateur dans la narration affecte la narrativité du discours ; raison pour laquelle nous proposons cette étude sur la subjectivité du narrateur dans le texte romanesque dans le but de mettre en exergue ses manifestations explicites et implicites, étudier ses effets sur l'univers diégétique, et par-dessus tout, déterminer ses effets esthétiques dans la narration.

Problématique

Dans *Jacques le fataliste et son maître*, nous avons affaire à un narrateur extra-diégétique (qui n'appartient pas à l'univers diégétique de l'histoire racontée). Dans un tel récit, il est d'ordre que la narration soit faite à la troisième personne. Cependant, il est impossible de ne pas remarquer que le narrateur remplit son rôle avec beaucoup d'indiscrétions en prenant la liberté d'interrompre son histoire et d'y insérer des commentaires qui n'ont aucun lien direct avec celle-ci. Cette pratique n'est pas sans conséquence : elle confond la lecture et remet en question la crédibilité, non seulement du narrateur, mais aussi du caractère fictionnel du récit. Les nombreux commentaires du narrateur, par rapport à l'histoire qu'il raconte, ne manquent pas de troubler l'univers diégétique du récit. En effet, ces insertions affectent, non seulement les niveaux narratifs, elles affectent également le caractère narratif du discours romanesque de sorte que le texte romanesque paraît plus critique que fictionnel. Cette étude cherche à élucider les conséquences de la subjectivité du narrateur sur le discours narratif dans *Jacques le fataliste et son maître*.

Justification et délimitation du sujet

Au 18^e siècle, le texte romanesque était perçu comme un genre qui non seulement manquait de sérieux mais aussi et surtout comme un danger aux mœurs de l'époque. Toutefois, le roman représentait le moyen le plus rapide par lequel les philosophes de l'époque propageaient leurs idées. Pour ceux qui se lançaient dans l'écriture romanesque, il fallait avant tout créer une impression de véracité dans l'esprit du lecteur. Raison pour laquelle la plupart d'entre eux insistent, dans leurs préfaces, sur l'authenticité de l'histoire racontée dans leurs

ouvrages. Ces discours de l'auteur étant hors du récit, dans la préface, l'effet de l'imaginaire est maintenu de la narration.

Cependant, dans *Jacques le fataliste et son maître* Diderot adopte un style différent de la norme. L'illusion de véracité est créée à partir de nombreux commentaires du narrateur de sorte que le mécanisme par lequel cette illusion est maintenue tout au long de la lecture est celui-là même qui la brouille. La forte présence du narrateur au sein du récit crée un effet de lecture différent de celle que l'on a lorsqu'on lit un roman dans lequel il y a effacement total du narrateur. L'on a l'impression de lire un exposé fait par l'auteur lui-même plutôt que d'une histoire fictionnelle. C'est cet effet de lecture qui a motivé la démarche analytique ci-présente. Cette étude est donc une tentative d'élaboration de la notion de subjectivité du narrateur telle que définie par Benveniste (1972) et ses effets sur le texte romanesque dans *Jacques le fataliste et son maître*. Par subjectivité, nous entendons les prises de paroles directes qui expriment les jugements, les opinions et les commentaires du narrateur. L'intérêt sera donc tourné vers les discours personnels du narrateur et non les dialogues et discours des personnages.

Objectif

Le but de ce travail est de déterminer à partir de quel critère l'on peut classifier certains discours de « subjectif » et leur effet sur le texte romanesque. Il sera donc question de tirer un trait entre le discours dit subjectif et le discours proprement narratif ou tout simplement distinguer entre récit pur et discours dans *Jacques le fataliste et son maître*. Aussi, chercher à savoir l'effet de la subjectivité sur la diégèse, c'est-à-dire voir comment elle joue sur l'univers

diégétique de l'histoire. Et finalement, déterminer comment la subjectivité dans le discours narratif affecte le texte romanesque.

Questions de recherche

Tout travail de recherche a pour guide une série de questions qui facilitent l'analyse. Ayant défini la visée de cette étude, les questions suivantes aideront à son accomplissement : d'abord, quels sont les indices ou les éléments linguistiques ou/et littéraires qui permettent de repérer la subjectivité du narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître* ? Quels effets la subjectivité du narrateur produit-elle sur la narration ? Et enfin, quels sont les effets esthétiques de la subjectivité dans *Jacques le fataliste et son maître* ? Mais avant d'entamer les analyses qui permettront de répondre à ces questions, il est important de définir certains concepts et mots clés qui apparaîtront tout au long de cette étude.

Définition des concepts clés

Discours et récit

Vu que l'intérêt de cette étude porte sur le repérage et l'analyse de la subjectivité dans la narration, il importe de définir de prime abord ce que c'est qu'un discours et un récit, leurs caractéristiques, et le rapport qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. Benveniste (1966, p. 239), propose une définition dans laquelle il définit le récit comme « la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur. »

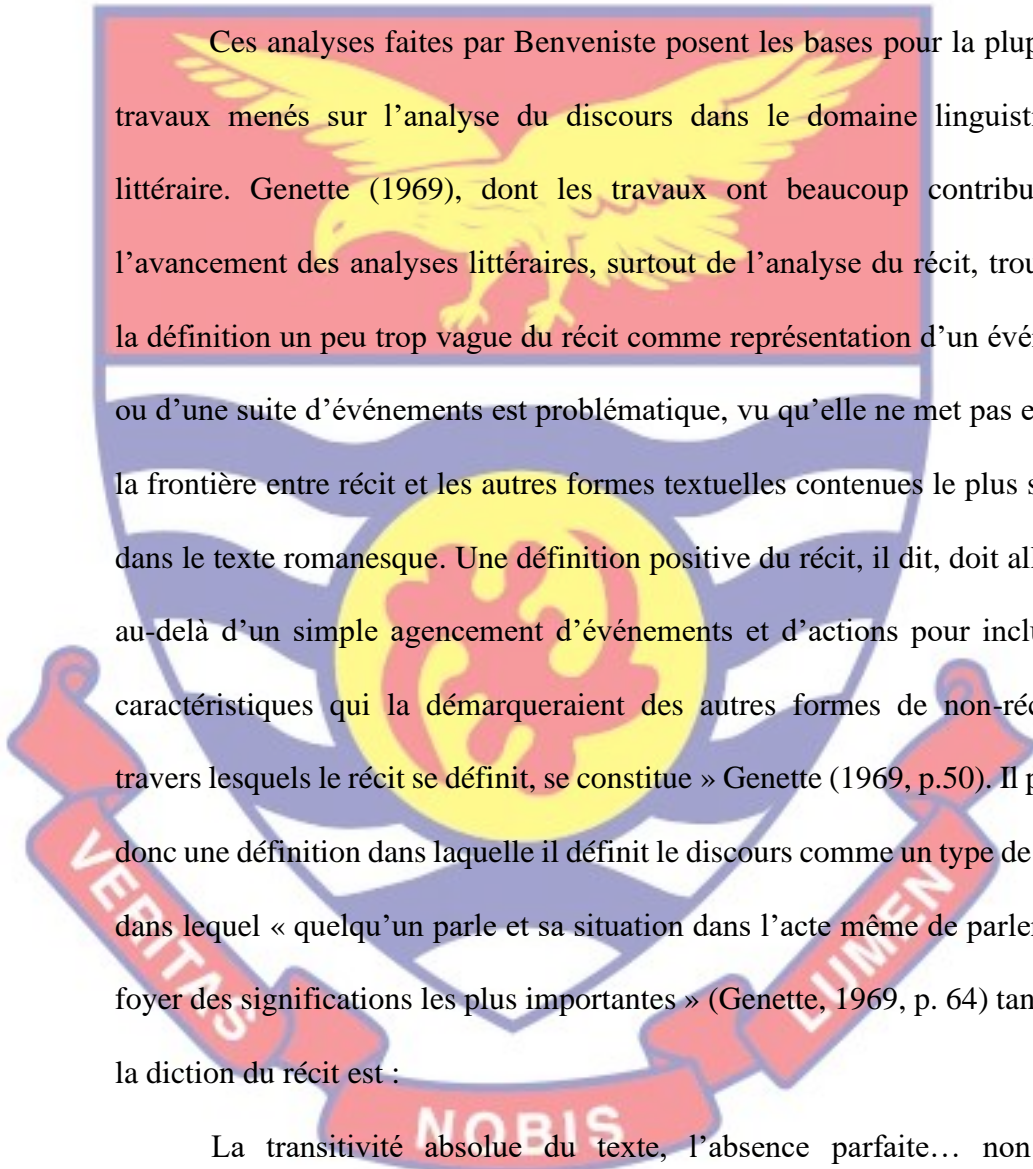
Sa répartition discours/ récit est prise d'un point de vue du temporel et de la personne : le *récit* relève du plan historique ou passé contrairement au *discours* dont la situation d'énonciation est ancrée dans le présent. Ainsi selon Benveniste, pour que des événements et des actions décrites soient enregistrés

comme historiques, le temps de leur représentation doit être au passé et sur le plan de la non-personne. Et donc, celui qui raconte emploie le pronom *Il* et non *Je*, sauf dans les romans autobiographiques ou ceux dans lesquels le narrateur est témoin de l'histoire qu'il raconte :

Nous définirons le récit comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique. L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je/tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de la 3^e personne. Nous avons, par contraste, situé d'avance le plan du discours. Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. (Benveniste, 1966, pp. 239– 242)

Selon cette définition, la distinction entre récit et discours se trouve au niveau de leur énonciation. Dans l'énonciation du récit, les temps employés sont ceux du passé et le pronom personnel idéal est celui de la non-personne « il ». En d'autres mots, l'histoire, étant un fait historique ou révolu, sa représentation est, dans la plupart du temps, au passé ou au présent aoristique, c'est-à-dire le présent de la narration, selon (Maingueneau, 1990, p. 47) sauf dans le cas des récits prédictifs tels que les prophéties dans lesquels le temps de narration est le futur. Donc, pour le récit, le narrateur, s'il veut rester objectif dans sa présentation des faits doit, en plus de l'emploi du passé, éviter toutes formes qui renvoient à sa personne, à l'exception des récits autobiographiques dans lesquels il y a usage des pronoms personnels « je, tu ». Selon Benveniste, le *discours* est tout discours oral ou écrit dans lequel il y a un locuteur qui s'énonce explicitement dans le but d'influencer son interlocuteur. Et donc, L'effacement du locuteur et l'usage des temps du passé sont deux critères qui définissent le récit. Une exigence que Benveniste souligne dans le passage suivant :

Le discours se distingue nettement du récit historique. Le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien *je/tu* que *il*. Explicite ou non, la relation de personne et présente partout. De ce fait, la « 3^e personne » n'a pas la même valeur que dans le récit historique. Dans celui-ci, le narrateur n'intervenant pas, la 3^e personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne. Mais dans le discours un locuteur oppose une non-personne *il* à une personne *je / tu*. (Benveniste, 1966, p. 242)



Ces analyses faites par Benveniste posent les bases pour la plupart des travaux menés sur l'analyse du discours dans le domaine linguistique et littéraire. Genette (1969), dont les travaux ont beaucoup contribué dans l'avancement des analyses littéraires, surtout de l'analyse du récit, trouve que la définition un peu trop vague du récit comme représentation d'un événement ou d'une suite d'événements est problématique, vu qu'elle ne met pas en relief la frontière entre récit et les autres formes textuelles contenues le plus souvent dans le texte romanesque. Une définition positive du récit, il dit, doit aller bien au-delà d'un simple agencement d'événements et d'actions pour inclure des caractéristiques qui la démarqueraient des autres formes de non-récits « à travers lesquels le récit se définit, se constitue » Genette (1969, p.50). Il propose donc une définition dans laquelle il définit le discours comme un type de diction dans lequel « quelqu'un parle et sa situation dans l'acte même de parler, est le foyer des significations les plus importantes » (Genette, 1969, p. 64) tandis que la diction du récit est :

La transitivité absolue du texte, l'absence parfaite... non seulement du narrateur, mais bien de la narration elle-même, par l'effacement rigoureux de toute référence à l'instance narrative qui la constitue. Le texte est là, sous nos yeux, sans être proféré par personne, et aucune (ou presque) des informations qu'il contient n'exige, pour être comprise ou appréciée, d'être rapportée à sa source, évaluée par sa distance ou sa relation au locuteur et à l'acte de locution. (Genette, 1969, p.64)

Cette distinction entre récit et discours est, selon Genette, d'une grande importance car elle constitue la base des études littéraires contemporaines. Cependant, ces deux types de diction ne constituent en aucun cas des modèles idéaux d'après lesquels l'on pourrait classer les différents textes car en réalité, il n'existe aucun texte dont la diction soit purement du récit ou du discours ; les deux sont le plus souvent entremêlés dans un même texte comme le fait comprendre Genette dans les lignes suivantes:

Mais il faut ajouter aussitôt que ces essences du récit et du discours ainsi définies ne se trouvent presque jamais à l'état pur dans aucun texte : il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit. A vrai dire, ici s'arrête la symétrie, car tout se passe comme si les deux types d'expression se trouvaient très différemment affectés par la contamination. (Genette, 1960, p. 65)

Toutefois, Genette souligne que l'insertion de morceau narratif dans le discours n'affecte pas celui-ci de la même façon que l'insertion du discours dans le récit, et cela parce que les éléments narratifs dans un discours sont implicitement liés à l'instance du discours, et donc il n'y a aucune souillure à sa pureté. En revanche, l'insertion du discours dans un récit est immédiatement ressentie car le récit est un « mode particulier ». Les propos suivants résument ce raisonnement :

Il est évident que le récit n'accueille pas n'intègre pas ces enclaves discursives, justement appelées par George Blin intrusions d'auteurs aussi facilement que le discours accueille les enclaves narratives : le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser. La pureté du récit, dirait-on, est plus manifeste que celle du discours. (Genette, 1969, p. 66)

Maingueneau (1990), quant à lui, considère le récit et le discours comme des concepts grammaticaux qui font allusion à la répartition des temps et dont

la répartition est faite à partir de l'absence ou la présence d'embrayage de l'un par rapport à l'autre :

Les termes discours et récit ne doivent pas être entendus ici dans leur sens usuel ; il s'agit de concepts grammaticaux référant à des systèmes d'emploi des temps. Relève du discours toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (je, tu/ ici, maintenant), autrement dit qui implique un embrayage... Le récit en revanche correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de sa situation d'énonciation. Cela ne signifie pas que l'énoncé relevant du récit n'a pas d'énonciateur, de co-énonciateur, de moment et de lieu d'énonciation, mais seulement que la trace de leur présence est effacée dans l'énoncé. (1990, p. 33)

Dans le discours donc, il y a une prise de parole directe de la part du locuteur qui ne cherche pas à se distancier de ses propos. Sa présence est explicite à travers certains éléments linguistiques qu'il nomme « embrayeurs et modalisateurs » alors que dans le récit, l'on a l'impression que personne ne parle car les traces du narrateur sont moins visibles quoique celui-ci soit la raison pour laquelle le récit existe.

L'effacement des traces du narrateur permet de maintenir en place cet univers fictif mais vraisemblable dans lequel se déroule l'histoire de sorte que le lecteur s'y trouve complètement émergé. Sans ses commentaires, le lecteur a l'impression que l'histoire se passe sous ses yeux au fur à mesure qu'il avance dans sa lecture. Toutefois, Maingueneau, tout comme Genette, reconnaît l'impossibilité d'avoir un texte dont la diction soit purement du discours ou du récit ; et cela, il l'explique dans les propos suivants :

Récit et discours sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés ; ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. C'est d'ailleurs la règle générale en ce qui concerne les textes au récit, qui sont tout à fait homogènes, effacent difficilement toute marque de subjectivité. (Maingueneau, 1990, p. 38)

Une étude de la subjectivité, loin d'être perçue comme une simple démarche littéraire, est considérée comme une étape indispensable dans la compréhension du message que l'auteur/narrateur cherche à passer au lecteur/narrataire. Elle participe immanquablement à la mise en forme du texte aussi bien qu'à la visée idéologique et esthétique de l'auteur. Sachant au préalable que le roman est l'un des genres littéraires dont l'énonciation est en grande partie narrative, cette distinction proposée ci-dessus entre *Discours* et *Récit* servira dans le repérage du discours dans *Jacques le fataliste* et d'en étudier les différents éléments linguistiques qui le caractérisent et le démarquent du récit pur. Mais d'abord, il faut définir ce qu'est l'énonciation et son importance dans le repérage du discours.

L'énonciation définie

L'énonciation peut être définie comme la variation de l'usage de la langue selon les individus et les contextes. Elle concerne l'acte individuel de production et d'utilisation de la langue dans un contexte déterminé. Pour Encombre et Ducrot (1976), l'énonciation est « l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle » (p. 18). En d'autres mots, l'énonciation est un acte de monopolisation de la langue par un individu dans un contexte spatio-temporel immédiat et défini. La langue étant une propriété commune aux êtres humains, l'énonciation devient donc la marque de cet individu dans cette collectivité. Le locuteur en s'appropriant la langue laisse une empreinte qui devient caractéristique de la façon dont il s'exprime.

L'étude des différents aspects de l'énonciation ne date pas d'aujourd'hui. Ils faisaient déjà objet des recherches des grammairiens grecques et latins, mais, c'est à Benveniste que l'on doit l'ampleur que prend cette étude.

La publication de ses deux volumes de *Problèmes de linguistique générale* pose les bases des analyses sur l'énonciation. Elle a également suscité de nombreuses recherches dans ce domaine de la linguistique.

Dans son premier volume (1966), Benveniste explique en profondeur deux phénomènes dont l'existence de l'un n'est envisageable que par celle de l'autre : la pensée et la langue. Il tente dans un premier temps, d'explicitier ces deux terminologies, après quoi il fait ressortir les convergences et divergences qui existent entre eux. Il conclut que de toutes les possibilités d'expression qui se présentent à l'homme quant à l'usage de la langue, l'énonciation demeure une activité inconsciente et qu'en dépit des innombrables opérations que peuvent subir la pensée, la langue procure toujours un moyen pour que ces opérations s'actualisent. Benveniste démontre que penser et parler sont deux activités distinctes mais qui se rejoignent dans l'acte de communication. L'idée ou la pensée que nous avons en tête ne devient actualité que lorsque nous l'énonçons par le biais de la langue.

Dans son deuxième volume (1974), plus précisément dans le chapitre intitulé *L'appareil formel de l'énonciation*, Benveniste (1974) insiste sur l'importance de distinguer entre l'énonciation et la parole. La parole est certes, à l'instar de l'énonciation, la manifestation individuelle de l'utilisation de la langue. Néanmoins, elle n'est pas apte à une analyse des conditions de sa production vue qu'elle n'est pas une manifestation concrète. Alors que l'énonciation, qui est la machinerie, « l'acte même de produire un énoncé » (Benveniste 1974, p. 76), met à la disposition de l'analyste du discours, une structure qui peut être démantelée et étudiée pour déterminer la relation qui existe entre le locuteur et la langue, à partir de certains « caractères

linguistiques » qu'elle présente. C'est pour cette raison que Benveniste (1974) considère l'énonciation comme étant un appareil formel au sein de la langue à partir duquel toutes les manifestations individuelles sont actualisées. L'énonciation est donc, selon lui, *un procès d'appropriation* par un acte individuel :

Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre. (Benveniste, 1974, p. 82)

Au cours de ce procès, le locuteur laisse des traces qui deviennent des indices de son individualité. Ces indices spécifiques sont d'abord l'émergence dans l'énonciation des indices de personne (le rapport *je-tu*), ensuite ceux qu'il nomme les indices d'*ostensions* « type *ce, ici, etc.* ». Les indices d'ostensions sont ces mots ou termes qui impliquent nécessairement un geste vers l'objet ou la place désigné (Benveniste, 1974, p. 82). Enfin, une troisième et dernière catégorie d'indices « afférents à l'énonciation » sont les « différentes formes temporelles » dont le centre est le « présent » et qui coïncident avec le moment de l'énonciation. C'est à partir de cette catégorie de temps qu'émergent les deux types d'énonciations (Benveniste 1966, p. 38) dont l'énonciation historique et l'énonciation du discours définies plus haut. Selon lui, l'énonciation historique « est réservée aujourd'hui à la langue écrite. » (p. 242) même s'il apparaît souvent dans la langue orale. Il ajoute aussi que :

Chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparaît un discours, quand l'historien par exemple reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il intervient lui-même pour juger les événements rapportés l'on passe à un autre système temporel, celui du discours. Le propre du langage est de permettre ces transferts instantanés. Indiquons par parenthèse que l'énonciation historique et celle de discours peuvent à l'occasion se conjointre en un troisième type d'énonciation, où le discours est rapporté en termes d'événement et transposé sur le plan

historique ; c'est ce qui est communément appelé « discours indirect. (Benveniste, 1966, p. 242)

Il faut souligner que le type de discours indirect dont il est question ici c'est le « discours indirect libre » dont les propriétés ont été en partie expliquées dans les paragraphes précédents car c'est le seul qui permet la transposition, sur le plan historique, des paroles des personnages ou commentaires du narrateur. En d'autres mots, le discours indirect libre permet au discours direct de se fondre dans le flux narratif.

En effet, en tant qu'allocution, toute énonciation respecte un certain code ou une certaine formule. Son organisation interne est intrinsèquement influencée, non seulement par le type d'audience auquel il est destiné, mais aussi par la visée du locuteur. Selon Benveniste (1974), la situation de cet acte individuel d'appropriation de la langue se manifeste « par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation. » (Benveniste, 1974, p. 82). Ces formes spécifiques que Benveniste appelle les déictiques, Kerbrat-Orecchioni les nomme « *faits linguistiques* ». Ces « faits linguistiques », ce sont :

Les unités linguistiques, quels que soient leur nature, leur rang, leur dimension, fonctionnent comme indices de l'inscription au sein de l'énoncé de l'un et/ou l'autre des paramètres qui viennent d'être énumérés, et qui sont à ce titre porteuses d'un architrail sémantique spécifique que nous appellerons « énonciatème. (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p.28)

Par paramètres, Kerbrat-Orecchioni entend l'ensemble des éléments qui jouent un rôle dans le procès d'énonciation, c'est-à-dire « la situation de communication, les circonstances spatio-temporelles et les conditions générales de la production/réception du message » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p.28). L'énonciation étant l'appareil de mise en fonctionnement, l'énoncé devient

donc sa manifestation, le résultat, le centre de concentration des unités linguistiques qui fonctionnent comme point de repères et dirigent son interprétation.

La problématique de l'énonciation, Benveniste la pose comme suit : comment la pensée qui est une unité abstraite se manifeste et se concrétise en énoncé ? La réponse, il dit, c'est à travers l'énonciation. En tant qu'appropriation de la langue par un individu, elle contient des marques de celui-ci aussi bien que la relation qu'il entretient avec le monde. Et donc, une étude portant sur l'énonciation doit être en mesure de mettre en exergue les formes linguistiques par lesquelles l'individu s'inscrit dans ou s'efface de son propre dans son énonciation.

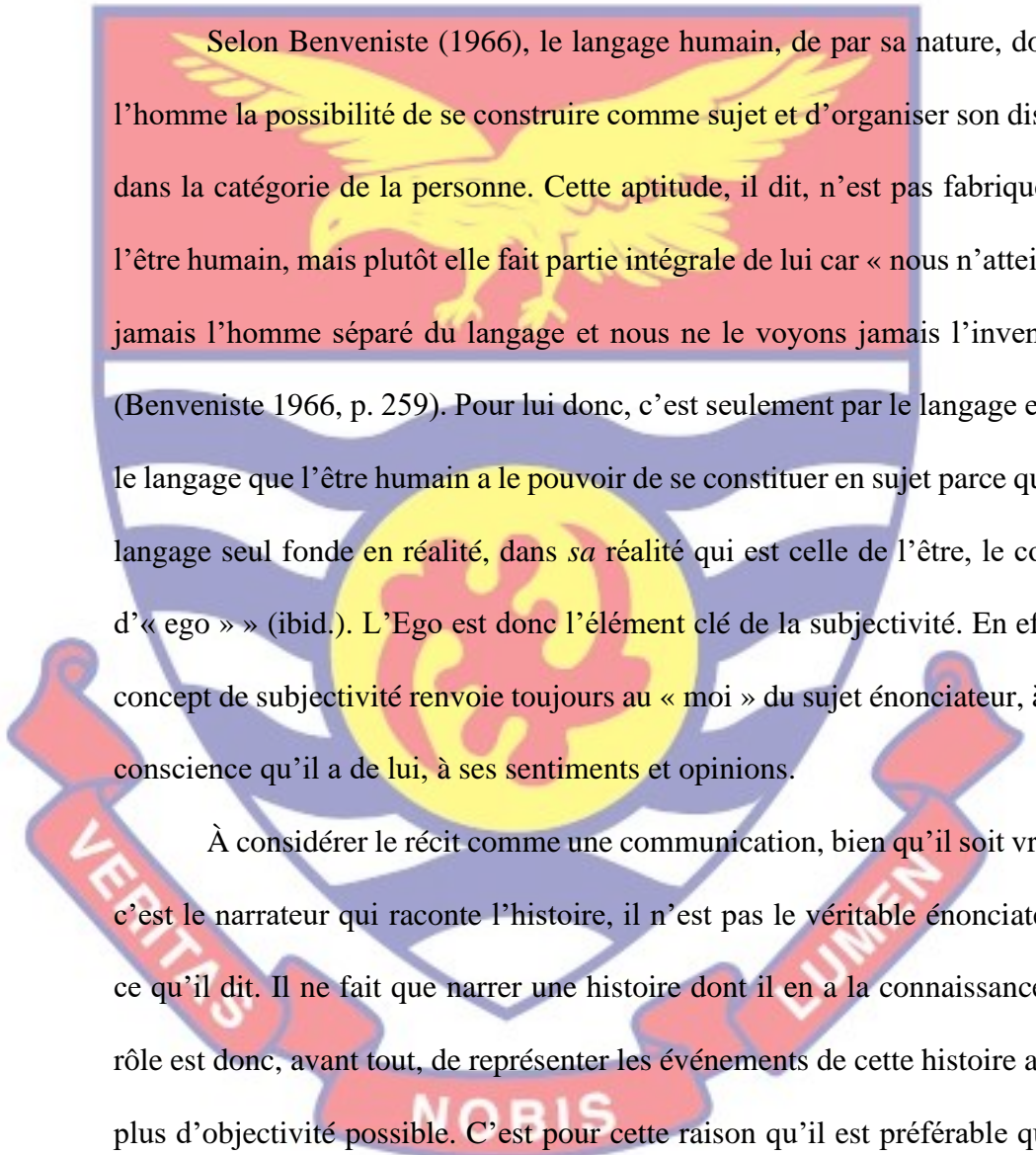
L'avènement donc de cette linguistique de l'énonciation a rendu possible le classement des énoncés en deux groupes majeurs : il y a d'un côté ceux dans lesquels les formes linguistiques traduisent une grande distance entre le locuteur et son discours ; c'est le cas des énoncés narratifs ou récits. Et de l'autre côté, il y a ceux dont les formes linguistiques inscrivent explicitement le locuteur dans son discours ; c'est le cas des énoncés discursifs ou tout simplement discours oraux. Cette deuxième catégorie englobe toutes les formes des non-récits dans lesquels la subjectivité du locuteur est explicite.

Après ce bref aperçu sur l'énonciation, il sera question dans les paragraphes ci-dessous de la subjectivité dans l'énonciation.

La subjectivité dans l'énonciation

Selon Kerbrat-Orecchioni (2009, p. 69), lorsqu'un énonciateur doit verbaliser un objet pris comme référence, il a le choix entre deux types de formulations : soit il se sert du discours « objectif » qui s'efforce d'effacer toute

référence à sa personne, soit il emploie le discours « subjectif » dans lequel il s'avoue explicitement comme source de l'évaluation de l'objet en question. Elle, tout comme la plupart des analystes du discours, s'accordent avec la définition de Benveniste (1966) selon laquelle la subjectivité est la capacité du locuteur à se poser comme sujet.

The logo of the University of Cape Coast is a watermark in the background. It features a shield with a yellow eagle with wings spread, perched on a red banner that says "VERITAS". Below the shield is another red banner that says "LUMEN". At the bottom of the shield is a yellow circle with a red design inside, and below that is a red banner that says "NOBIS".

Selon Benveniste (1966), le langage humain, de par sa nature, donne à l'homme la possibilité de se construire comme sujet et d'organiser son discours dans la catégorie de la personne. Cette aptitude, il dit, n'est pas fabriquée par l'être humain, mais plutôt elle fait partie intégrale de lui car « nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant » (Benveniste 1966, p. 259). Pour lui donc, c'est seulement par le langage et dans le langage que l'être humain a le pouvoir de se constituer en sujet parce que « le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego » » (ibid.). L'Ego est donc l'élément clé de la subjectivité. En effet, le concept de subjectivité renvoie toujours au « moi » du sujet énonciateur, à cette conscience qu'il a de lui, à ses sentiments et opinions.

À considérer le récit comme une communication, bien qu'il soit vrai que c'est le narrateur qui raconte l'histoire, il n'est pas le véritable énonciateur de ce qu'il dit. Il ne fait que narrer une histoire dont il en a la connaissance. Son rôle est donc, avant tout, de représenter les événements de cette histoire avec la plus d'objectivité possible. C'est pour cette raison qu'il est préférable qu'il se serve du pronom « il » afin de se distancier de ce qu'il raconte. Toutefois, lorsqu'il veut se faire entendre par le lecteur, il peut s'approprier la langue, sortir de l'énonciation historique et se poser comme sujet en employant le pronom personnel « je ». Ce « je » devient le centre de toute référence à sa subjectivité

et d'interprétations de ses énoncés. Ainsi, dès le moment où le narrateur emploie « je », il interpelle plus au moins directement un « tu » narrataire/lecteur à l'écoute.

Dans la communication narrative, dit Barthes, les signes du narrateur sont plus visibles et plus nombreux que ceux du narrataire et cela parce que le « récit dit plus souvent *je* que *tu* » (1977, p. 38). Cependant, dans *Jacques le fataliste*, les signes du narrataire sont aussi visibles que ceux du narrateur. Cet échange entre le narrateur et le narrataire, même si ce n'est pas toujours évident, est une réciprocité sans laquelle le langage perd sa fonction communicationnelle et par laquelle la subjectivité et ses marques linguistiques deviennent les conséquences directes. Les pronoms personnels « je » et « tu » deviennent alors les premiers indices pour le repérage cette subjectivité dans le langage.

À ces pronoms s'ajoutent d'autres pronoms tels que les démonstratifs aussi bien que les adjectifs, les adverbes etc. que Benveniste (1966) regroupe sous le nom collectif d'indicateur de la deixis (ici, maintenant, ceci) et leurs corrélations (aujourd'hui, dans une semaine, hier, etc.). Ces démonstratifs, dit-il, perdent leurs propriétés déictiques s'ils ne renvoient pas de façon réflexive à l'énonciateur. En d'autres mots, l'expression de la subjectivité dans les énoncés dépend de la relation entre les indicateurs de la personne et l'instance du discours. Une relation que Benveniste résume dans les propos suivants :

L'essentiel est donc la relation entre l'indicateur (de personne, de temps, de lieu, d'objet montré, etc.) et la présente instance de discours. Car, dès qu'on ne vise plus, par l'expression même, cette relation de l'indicateur à l'instance unique qui le manifeste, la langue recourt à une série de termes distincts qui correspondent un à un aux premiers et qui se réfèrent, non plus à l'instance de discours, mais aux objets « réels », aux temps et lieux « historiques ». D'où les corrélations telles que je - il ; ici - là ; maintenant - alors ; aujourd'hui - le jour-même ; hier - la veille ; demain - le lendemain ; la semaine prochaine - la semaine

suiuante ; il y a trois jours - trois jours auant, etc. La langue même déuouile la différence profonde entre ces deux plans. (Benueniste, 1966, pp. 253-254)

Toute la notion de subjectiuité selon Benueniste, consiste en la relation entre les indicateurs et l'instance du discours.

Les deuuxièmes indices de la subjectiuité dans le langage se trouvent au niveau de la catégorie du temps verbale. Le caractère systématique du langage, dit Benueniste (1966), fait que l'appropriation de la langue signalée par ces indicateurs (c'est-à-dire le pronom dénotant l'instance du discours, les indicateurs de la deixis etc.) se propage dans l'instant du discours pour atteindre tous les éléments qui s'y trouvent. Il est donc important de prendre en considération la forme verbale car la forme verbale est « solidaire de l'instance individuelle de discours en ce qu'elle est toujours et nécessairement actualisée par l'acte de discours et en dépendance de cet acte » (Benueniste, 1966, p. 255). Partant de cette logique, Benueniste crée une théorie du temps qui se définit en fonction du discours et qui repose sur le présent comme le point central d'où émergent et par lequel se définissent les autres temps verbaux (le futur et le passé). À ce propos, il dit :

Les « temps » verbaux dont la forme axiale, le « présent », coïncide avec le moment de l'énonciation, font partie de cet appareil nécessaire... De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le « maintenant » et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde. On pourrait montrer par des analyses de systèmes temporels en diverses langues la position centrale du présent. (Benueniste, 1974, p. 83)

L'emploi du présent, tout comme les pronoms personnels et les démonstratifs, coïncide avec l'instance du discours dans lequel il est employé.

Il n'y a d'autres critères plus efficaces pour désigner « le temps où l'on *est* » que de le prendre comme « le temps où l'on *parle* » (Benveniste, 1966, p. 263). C'est ainsi que le langage avec toutes ses propriétés linguistiques devient le centre de la subjectivité de l'être humain. Il met à la disposition de chaque individu des « formes vides » qui permettent à tout locuteur de se désigner en utilisant le pronom « je » et à mettre en face un « tu » qui devient son interlocuteur, et de s'inscrire dans le moment de son énonciation. Ce faisant, l'instance du discours devient le pivot autour duquel s'organisent tous les éléments linguistiques de la subjectivité. Car comme il le dit si bien :

C'est dans l'instance de discours où « je » désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue. Si l'on veut bien y réfléchir, on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même. (Benveniste, 1966, p. 262)

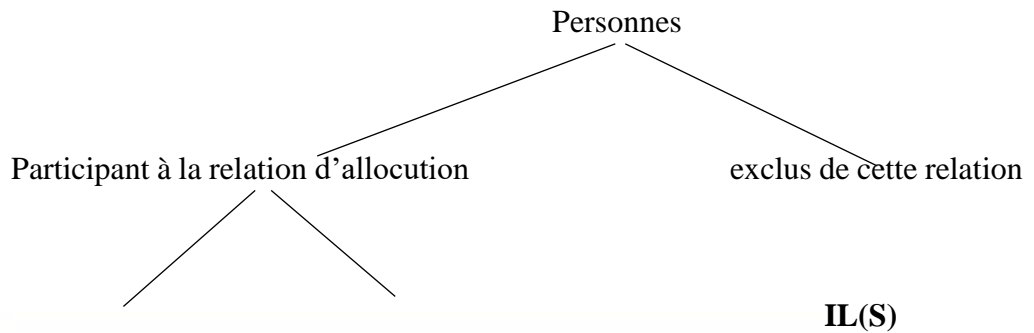
Kerbrat-Orecchioni (2009) reprend cette notion de subjectivité et l'élabore un peu plus. Elle considère qu'une étude sur la subjectivité dans le langage n'est envisageable que lorsque l'on aurait compris ce que sont les déictiques. Elle définit les déictiques comme un groupe de mots qui, pour être compris, exigent la prise en compte de certains paramètres constitutifs de la situation d'énonciation. Elle les définit comme suit :

Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé. La situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire. (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p. 36)

Pour Kerbrat-Orecchioni, la prise en compte de la situation d'énonciation est un élément essentiel à l'interprétation de cette classe de mots.

Selon elle, il est important que l'on comprenne qu'en ce qui concerne les déictiques, c'est le référent qui change et pas le sens desdits déictiques, lesquels restent constants d'un emploi à l'autre. Elle conteste sur ce point avec la définition de Benveniste selon laquelle les déictiques seraient des « formes vides ». Les déictiques ne sont pas dépourvus de sens, elle dit, car « je » pris hors contexte fournit toujours la même information, c'est-à-dire « la personne à laquelle renvoie le signifiant, c'est le sujet de l'énonciation » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p. 36).

À l'instar de Benveniste, Kerbrat-Orecchioni (2009) souligne la distinction entre le couple « je/tu » et « il ». Dans le cas des purs déictiques, c'est-à-dire « je », « tu », la situation d'énonciation est nécessaire et suffit pour le décodage de l'énoncé. En d'autres mots, les purs déictiques, étant des mots réflexifs et désignant les actants immédiats dans le contexte de communication, n'ont besoin d'aucune information supplémentaire, ou plutôt, d'information en dehors de ce que fournit le contexte pour être compris puisque le « je » et le « tu » renvoient toujours aux participants de la conversation en cours. Toutefois, cette suffisante déictique ne s'étend pas à « il » et « elle ». Ces pronoms de la troisième personne, Kerbrat-Orecchioni les appelle « les anaphoriques » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p.39) car leur présence dans un texte écrit ou orale exige un antécédent linguistique sans lequel ils sont dépourvus de contenu sémantique ou référentiel. Le schéma ci-dessous montre la structuration des pronoms personnels selon Kerbrat-Orecchioni :



ELLE(S)

Locuteur

interlocuteur (s)

JE

TU

Figure 1: Pronoms personnels

Dans ce schéma, « je » et « tu » sont les actants principaux et immédiats de l'acte de communication en cours tandis que « il » et « elle », si jamais ils sont évoqués, ne font pas partie de l'allocation. Leur présence signifie tout simplement que le locuteur parle d'une personne autre que lui-même, non seulement cela mais aussi la présence de « il » ou « elle » dans un texte écrit ou orale veut dire que le locuteur a déjà révélé l'identité de la personne dont il est question d'où l'emploi du « il » ou du « elle ».

Selon Kerbrat-Orecchioni (2009) la subjectivité ne se définit pas seulement par la présence des déictiques (personnels, temporels et spatiales) dans un énoncé il y a aussi les subjectivèmes affectifs ou axiologiques, c'est-à-dire l'ensembles des unités lexicales dont la sémantique dénote un engagement affectif ou un jugement de valeur de la part du locuteur, ce sont : les substantifs axiologique (termes qui ont une connotation péjorative/méliorative tels que le mots se terminant par -ard, -asse comme dans connard, fuyard, pétasse, bêtasse, ou des mots simples comme beauté, laideur, imbécile, génie etc.) ; les adjectifs affectifs(les types d'adjectifs qui énoncent une réaction émotionnelle du sujet

parlant en face de cet objet, exemple : poignant, pathétique, méprisable, drôle, cruel etc.) ; les verbes subjectifs (verbes qui sous-tendent une évaluation du type bon/mauvais de la part du locuteur, exemple : soupçonner, crier, chamailler, prétendre, craindre, penser, etc.) ; les adverbes subjectifs. Selon Kerbrat-Orecchioni (2009, p. 112) la classe des adverbes subjectifs est difficile à

circonscrire vu qu'elle englobe les autres types d'unités subjectives déjà mentionnés, c'est-à-dire l'ensemble des termes affectifs et évaluatifs, axiologiques ou non-axiologiques. Et enfin les modalisateurs qu'elle définit comme les :

« seuls procédés qui signalent le degré d'adhésion (forte ou mitigée/incertitude/rejet) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés, c'est-à-dire par exemple à certains faits intonatifs ou typographiques (tels que les guillemets distanciateurs), aux tournures attributives du types « il est vrai (vraisemblable,, douteux, certain, incontestable etc.) que », aux verbes que nous avons considéré comme des « évaluatifs sur l'axe vrai/faux/incertain » et aux adverbes fort nombreux qui leur font pendant. » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p. 112)

Toutes ces unités lexicales et sémantiques sont des indicateurs, dans l'énoncé, de la subjectivité du sujet énonçant. Ainsi, Kerbrat-Orecchioni (2009) soutient que « toute parole est egocentrique » car toute unité lexicale est à un certain degré subjectif. La langue étant un système de symboles interprétatifs des choses, le locuteur fait son choix dans ce vaste inventaire de symbole selon sa propre interprétation et sa vision du monde. Selon cet auteur, la subjectivité est bien partout, mais adhérer à cette formule c'est aussi s'interdire d'admettre qu'il existe une différence entre les types de discours et de nier que « les possibilités de désenbrayage, de distanciation, d'objectivation sont tous aussi caractéristiques du fonctionnement langagier que sa prise en charge subjective » car dans une certaine mesure, elle fonde la « lisibilité d'un texte. » (Kerbrat-

Orecchioni, 2009, p. 161). En d'autres mots, la subjectivité est intrinsèquement liée au langage mais elle apparaît dans l'énonciation selon des formes et degrés différents. La singularité de la diction romanesque fait que la présence la plus minimale d'éléments subjectifs dans un récit est repérable. C'est pour cette raison que Genette (1969) résume toutes les réflexions de Benveniste à une

question d'objectivité et de subjectivité de l'énonciation :

Quels qu'en soient les détails d'un idiome à l'autre, toutes ces différences se ramènent à une opposition entre l'objectivité de récit et la subjectivité du discours ; mais il faut préciser qu'il s'agit là d'une objectivité et d'une subjectivité définies par des critères d'ordre proprement linguistique : est « subjectif » le discours où se marque, explicitement ou non, la présence de (ou la référence a) « je »...Inversement, l'objectivité du récit se définit par l'absence de toute référence au narrateur. (Genette, 1969, p. 63)

Ces propos tirent un trait entre la subjectivité et l'objectivité. Il faut ajouter que la subjectivité dans un récit est destinée à agir sur le lecteur ; à susciter en lui des émotions car, comme le dit Benveniste (1974, p. 84), mis à part les formes que l'énonciation commande, l'énonciateur/narrateur se sert de la langue pour influencer le comportement de l'allocuteur/lecteur. En somme, il sera question, dans les paragraphes suivants, des théories à adopter pour mettre en exergue la subjectivité énonciative dans *Jacques le fataliste et son maître*.

Cadre théorique

Notre objectif étant de repérer les lieux d'ancrage de la subjectivité du narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître*, deux théories formeront les bases de l'analyse ci-présente, à savoir : la théorie de l'énonciation selon Benveniste (1966, 1974) et reprise par Kerbrat-Orecchioni (2009). La deuxième théorie est la théorie du point de vue (PDV) développée par Rabatel (1998) qu'il dérive de la théorie sur la *focalisation* proposée par Genette (1972). Bien

qu'elles soient différentes dans leur approche, ces deux théories partagent le même objectif : appréhender les manifestations de la subjectivité du locuteur/narrateur dans le discours.

D'un côté, la théorie de l'énonciation, basée sur le cloisonnement discours/récit, mène à une analyse des manifestations textuelles de la subjectivité dans un texte à partir des marques classiques et explicites de l'énonciation discursive. De l'autre côté, la théorie de point de vue rend compte de la subjectivité du narrateur ou locuteur dans les phrases dites sans paroles lorsque les marques textuelles linguistiques sont absentes.

La théorie de l'énonciation

Initiée par Benveniste dans les années 60– 70, la théorie de l'énonciation repose sur la dichotomie entre le mode d'énonciation discursive qui donne naissance au *discours* et le mode d'énonciation historique dont le produit est le *récit*. Le terme « énonciation » est utilisé pour la première fois par Bally (1932) pour démontrer comment les actes sociaux sont représentés à travers la langue. La notion de l'« énonciation » est ensuite reprise pour désigner une théorie de l'analyse des actes langagiers par Benveniste (1974) qui la définit comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (p. 80). Une analyse de l'énonciation, que ce soit dans le domaine linguistique ou littéraire, serait donc de rechercher les « procédés linguistiques » à travers lesquels le locuteur/narrateur « imprime sa marque dans l'énoncé, s'inscrit dans son message et se situe par rapport à lui. » (Kerbrat-Orecchioni, 2009, p. 30).

Cette théorie de l'énonciation permet à l'analyste du discours de repérer, au sein d'un texte, les empreintes du locuteur/narrateur, de décrire leur

fonctionnement afin de déterminer la relation ou la « distance énonciative » qui existe entre ce dernier et le discours/récit. Dans l'énonciation du discours, Benveniste (1966) nous dit que « quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne », c'est-à-dire autour de « je, tu » alors que dans l'énonciation du récit « les événements

semblent se raconter eux-mêmes » (1966, p. 242). Il continue en disant :

L'acte individuel par lequel on utilise la langue introduit d'abord le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires à l'énonciation. Avant l'énonciation, la langue n'est que la possibilité du langage. Après énonciation, la langue est effectuée en une instance de discours, qui émane d'un locuteur, forme sonore qui atteint un auditeur et qui suscite une autre énonciation en retour. En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre. (Benveniste, 1966, p. 242).

L'énonciation est définie comme une appropriation de la langue par un individu d'où le concept de la subjectivité dans l'énonciation. Benveniste (1966) qui est également l'un des premiers linguistes à avoir introduit la notion de subjectivité dans le domaine des recherches linguistiques contemporaines la définit comme « la capacité du locuteur à se poser comme sujet » (1966, p. 259). En effet, lorsque quelqu'un parle, il adopte une position par rapport à ce qu'il dit et son interlocuteur. Il devient alors possible de repérer dans cet acte de langage des traces de sa présence. Ces indices de repérage de l'énonciateur, Benveniste les nomme les indicateurs de la deixis et les regroupe selon trois catégories : les déictiques de la personne (les pronoms personnels *je* et *tu*), les déictiques spatiaux (*ici*, *maintenant*, etc.) et les déictiques temporels (les temps verbaux, plus précisément le présent).

Dans le cas de l'énonciation historique, tous ces éléments mentionnés deviennent des indices linguistiques de la présence du narrateur dans la narration. Pour Benveniste, l'énonciation constitue, en quelque sorte, un appareil formel de l'analyse du discours qui sert à repérer la subjectivité du locuteur/narrateur dans un énoncé. Grâce à cet instrument, il devient facile de tirer un trait entre les énoncés dits discursifs et les énoncés narratifs. Il suffit tout simplement d'examiner l'énoncé et sa situation d'énonciation.

Benveniste (1966) fait comprendre aussi que dans cet appareil, les formes temporelles sont réparties en deux systèmes selon qu'il s'agisse du discours ou du récit. Dans l'énonciation du discours par exemple, outre les pronoms personnels *je* et *nous*, il y a présence du présent, du passé composé, du futur. Tandis que dans l'énonciation du récit non seulement l'emploi de la non-personne est privilégié, on rencontre des temps verbaux tels que le passé simple ou *aoriste*, l'imparfait et le plus-que-parfait.

Appliquée à ce travail, cette théorie telle que proposée par Benveniste (1966, 1974), élaborée par Kerbrat-Orecchioni (2009), et repris par Genette (1972) nous permettra de repérer les frontières entre le discours et le récit. L'attention sera tournée vers ces marqueurs de subjectivité dans *Jacques le fataliste et son maître*. La narration dans ce roman, étant faite majoritairement à la troisième personne et au passé simple, cette théorie facilitera la tâche dans l'identification des traces du narrateur dans sa narration. Une étude des pronoms personnels et du temps des énoncés nous guidera dans l'identification entre les énoncés qui traduisent les opinions, commentaire, et jugement de ce dernier et récit proprement dit.

La théorie de point de vue

Cette théorie voit le jour dans les années 90 à la suite des travaux du linguiste et narratologue, Rabatel (1998). Elle a été développée dans le besoin de définir les paramètres linguistiques du point de vue (PDV) du narrateur des récits à la troisième personne, c'est-à-dire des récits dans lesquels la narration est faite, en grande partie, à partir des discours indirects libres où « phrase sans parole ». Selon Rabatel (1998, p. 9), les critères linguistiques du PDV du narrateur reposent essentiellement sur certains traits émergeant de la relation entre un « *sujet focalisateur* à l'origine d'un *procès de perception* et un *objet focalisé* ».

Cette théorie repose sur une dialectique du sujet de conscience à l'origine des perceptions représentées dans un énoncé narratif. D'après Rabatel, il ne suffit pas seulement qu'un sujet perçoive quelque chose pour qu'on lui attribue un PDV, il faut également que l'existence de ce PDV soit assertée par des marques et indices qui détermineront si ce sujet est bel et bien la source de ladite perception. Il souligne davantage le fait que la construction du sujet de conscience ou d'un énonciateur distinct du locuteur dans les récits hétéro-diégétiques ne pose pas problème lorsqu'il s'agit du personnage. Le problème ne se pose que lorsqu'il s'agit de déterminer le PDV du narrateur hétéro-diégétique et cela parce que le narrateur hétéro-diégétique a toujours été considéré objectif dans sa représentation des faits. À ce propos, Rabatel (1998) fait l'hypothèse suivante :

On fera l'hypothèse que le narrateur est un *Jonus Bifrons*, objectif quand il s'en tient au récit des faits, homologue à l'enchaînement des actions, « *personne ne parl[ant] ici, le texte se racont[ant] de lui-même* » ...et subjectif par le biais des choix narratifs, du mode de donation des référents, et des évaluations

et modalisations qui construisent un « discours [sur le] récit. (p. 10)

Selon cette hypothèse, l'objectivité ou la subjectivité du narrateur repose sur certains choix de ce dernier pendant la narration. Le narrateur peut rester objectif en se tenant aux faits ou en racontant les événements tels qu'ils sont censés s'être réellement produits ; ou être subjectif en ayant recours à certains modalisateurs ou en donnant des opinions personnelles sur les événements qu'il raconte.

Ainsi est-il que, selon Rabatel (1998), la construction textuelle du PDV est d'autant plus nécessaire qu'elle permet de résoudre le paradoxe de la subjectivité du narrateur hétéro-diégétique, surtout quand elle s'exprime à travers des perceptions, des savoirs, des jugements sans qu'elle soit explicitement liée à son énonciateur (ou narrateur), c'est-à-dire sans qu'il y ait des indicateurs de la deixis le liant à ce qu'il dit. Mais avant d'entrer dans les détails, Qu'est-ce donc un PDV ? Rabatel (1998) propose la définition suivante :

Le PDV correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception. (p. 12)

Cette définition est suivie d'une mise en garde. D'après Rabatel, dans le cas du PDV du personnage, la spécificité du PDV tient au fait qu'il s'exprime, non pas dans les discours directs des personnages, mais à travers certains énoncés narratifs. Sans cela, dit-il, le PDV ne serait qu'une des variantes des types de discours (direct, indirect, indirect libre) ce qui l'inscrirait dans la problématique des « discours cités et citant » (p.12). Néanmoins, l'auteur admet qu'il existe un lien étroit entre le PDV, le monologue intérieur, discours indirect

libre et focalisation ; et aussi que le PDV est le plus souvent dans l'entourage immédiat d'une de ces modalités du discours. Toutefois, il reste que, malgré ces relations incontestables, le PDV n'a pas besoin de discours directs de personnage pour s'exprimer.

Rabatel (1998) ajoute également que cette perception est subjective à double titre : d'un côté, elle est subjective en ce qu'elle est celle d'un sujet particulier (le focalisateur), d'autre part en ce qu'elle est en elle-même subjectivante, c'est-à-dire qu'elle ne peut exprimer la subjectivité d'un sujet percevant sans rien dire sur le sujet en question, du moins au niveau de l'expression linguistique. Elle fonctionne comme une pièce à deux facettes, l'une ne peut exister sans l'autre.

La question qui se pose et s'impose est la suivante : comment cette subjectivité s'exprime-t-elle, alors que le PDV ne s'exprime pas à travers les paroles directes du personnage ou du narrateur ? À cette question, Rabatel (1998) répond que « le PDV est censé rendre compte de la subjectivité de certaines perceptions et pensées » (p. 15), dans le cadre des « phrases sans parole » et non des énoncés associés au *je-ici-maintenant* qui sont en principe les foyers de toute subjectivité énonciative. Le PDV peut donc rendre compte de la subjectivité du personnage aussi bien que celle du narrateur par d'autres moyens.

À propos du PDV du narrateur, Rabatel (1998) fait les remarques suivantes : l'idée selon laquelle la subjectivité « se rapporterait uniquement à la première personne » ou à la focalisation interne et que la focalisation externe exclut toute expression subjectivante est fautive. Cette conception, dit-il, fait obstacle à une approche objective à la question de la subjectivité du narrateur

anonyme des récits hétéro-diégétiques car ce dernier est tout aussi capable d'exprimer sa subjectivité hors de tout personnage du récit. Il ajoute que le narrateur anonyme n'a pas besoin d'être un personnage du récit pour exprimer sa subjectivité. En revanche, en tant que narrateur anonyme, sa subjectivité apparaît sous des formes moins apparentes. Des formes qui échappent le plus souvent aux analystes du discours littéraire.

La subjectivité, Rabatel continue, se situe à des niveaux différents : la subjectivité exprimée dans l'énoncé peut être celle du focalisateur, dans ce cas, tous les sujets responsables desdits énoncés sont « subjectifs » dans la mesure où ils sont ancrés dans leur propre subjectivité : il s'agit ici de la subjectivité associée au *je-ici-maintenant* (Rabatel, 1998, p. 85). Toutefois, pour la subjectivité du narrateur anonyme des récits « à la troisième personne », il ne faut pas se limiter uniquement au repérage des déictiques personnels et à la situation d'énonciation d'un énoncé mais il faut également considérer le contenu sémantique de cet énoncé. Alors, comment s'exprime le PDV du narrateur dans ces phrases dites sans parole quand celui-ci n'est pas un personnage du récit ?

D'abord, le PDV du narrateur s'exprime dans « l'expression des perceptions représentées » (Rabatel 1998, p. 106), et cela selon deux mécanismes. D'une part, l'embranchement du PDV peut se faire par *marquage explicite indirect*. Cela se produit lorsqu'il y a dans l'énoncé un pronom indéfini, le plus souvent un « on », sujet d'un verbe de perception auquel on attribue, par inférence, les perceptions représentées ; ou lorsque des perceptions et/ou pensées sont représentées mais il n'y a pas de pronom (indéfini ou non) auquel les rapporter ; ou encore lorsque le contenu sémantique du verbe de

perception laisse entendre que le personnage ne peut être à l'origine des perceptions représentées puisqu'il n'est pas en position de les savoir.

D'autre part, l'embranchement peut se faire par « *marquage implicite* » (Rabatel 1998, p. 112). Ce marquage est dit implicite parce qu'il n'y a ni verbe ni sujet auquel rapporter les perceptions représentées. L'inférence est donc faite par défaut. D'un côté, on attribue ces perceptions au narrateur du fait que le contexte ne présente aucun personnage qui pourrait les revendiquer, c'est le plus souvent le cas dans les incipit, dans les débuts de romans ; et dans certains cas lorsque « les perceptions représentées sont évoquées par le biais de description animée de l'objet perçu » (Rabatel, 1998, p. 113) de telle sorte que les objets, grâce aux verbes de mouvement « semblent se donner en spectacle ».

Ensuite, le PDV du narrateur s'exprime également à travers « l'expression de la composante axiologique » (Rabatel, 1998, p. 119). Cette composante fait allusion à l'expression des jugements de valeurs ou d'opinions provenant du narrateur lui-même. Le narrateur anonyme, étant le seul responsable des énoncés primaires, « c'est-à-dire tous les énoncés qui ne sont pas des énoncés rapportés » (Rabatel, 1998, p. 120), est capable de passer des jugements de valeurs. Il peut à la limite les maintenir au minimum dans le cadre « de l'énonciation historique, ou au contraire les multiplier, tout particulièrement dans le cadre de l'énonciation personnelle. » (Ibid.). Rabatel fait comprendre que la subjectivité du narrateur anonyme est inévitable en raison de l'inévitable subjectivité du langage.

Dans le cadre du récit « à la troisième personne », sous la composante axiologique, la subjectivité du narrateur s'exprime selon deux mécanismes : d'abord elle s'exprime de façon directe dans les perceptions et/ou pensées

représentées par le biais des commentaires, des jugements de valeurs « de plus ou moins grandes amplitudes qui viennent interrompre » la continuité du récit d'événements, ou par l'insertion dans le récit des « fragments relevant de l'énonciation personnelle ». Et le plus souvent le volume et le caractère ostentatoire de ces commentaires permet de les distinguer du contexte d'où ils émergent.

Ensuite, le PDV du narrateur, sous la composante axiologique, peut également se manifester de façon indirecte par ce que Rabatel (1998, p. 126) appelle l'*embrayage par marquage indirect*. Ce marquage est dit indirect parce que les éléments axiologiques coréférent au narrateur ne se rapportent pas directement à l'instance énonciative. Ils se manifestent indirectement au long du texte à travers des dénominations et redénominations qui trahissent ou relèvent l'opinion du narrateur sans qu'il sorte pour autant de la sphère de l'énonciation historique.

Cette théorie du PDV développée par Rabatel (1998) insiste sur le fait que le narrateur du récit « à la troisième personne » peut, au même titre que les personnages ou le narrateur du récit « à la première personne », exprimer sa subjectivité. Cette subjectivité peut ne pas être évidente à première vue ; néanmoins, elle peut être repérée si l'on prête attention aux éléments qui viennent d'être soulignés dans les paragraphes ci-dessus.

Cette subjectivité qui, selon Rabatel, s'exprime dans les deuxièmes plans car tout récit comporte deux plans, le premier plan et le deuxième plan : le premier plan correspond à l'enchaînement chronologique et objectif des événements, tels qu'ils sont sensés s'être produits dans la réalité ; dans ce premier plan, le temps par excellence de représentation est le passé simple, par

rapport auquel se confronte le second plan qui correspond aux perceptions représentées dont le temps de la représentation est l'imparfait. Cette subjectivité est donc exprimée dans les deuxièmes plans, consacrés à l'expression des perceptions et pensées représentées, des jugements de valeurs ou des commentaires dans le cadre des « phrases sans paroles ». Elle est souvent si prégnante qu'elle devient indispensable dans la construction de l'interprétation d'un texte littéraire.

Ensemble, avec la théorie de l'énonciation de Benveniste (1974), la théorie de PDV permettra de mieux appréhender la question de discours dans notre roman d'étude *Jacques le fataliste et son maître*. Ces deux théories se complètent l'une et l'autre et mettent à la disposition de l'analyste du discours des outils qui faciliteront le repérage de la subjectivité du PDV du narrateur anonyme dans ses différentes manifestations aussi bien dans le récit que dans les autres formes de non-récits.

Étude des travaux antérieurs

Une fouille dans l'archive littéraire à notre disposition révèle que *Jacques le fataliste et son maître* est l'un des ouvrages de Diderot qui a suscité le plus de critiques. Ce roman a été et reste le centre de nombreuses recherches littéraires. Chacune de ces recherches adresse un aspect spécifique du roman. Pour la plupart, l'étude porte sur le style de Diderot selon des points de vue qui varient d'auteur en auteur. Pour le reste, l'intérêt porte sur la structure compositionnelle et le contenu thématique du roman en question.

Les limites qu'impose la rédaction de ce mémoire ne permettent pas d'évaluer tous ces travaux. Toutefois, dans les paragraphes ci-après, nous allons présenter les quelques-uns que nous considérons essentiels à notre propre

analyse de *Jacques le fataliste et son maître*. La rétention de ce peu parmi ce vaste inventaire est informée par le fait que certains d'entre eux s'occupent de la question du discours dans le texte narratif, tandis que d'autres traitent la problématique de la relation entre l'écriture et l'interprétation du texte, c'est-à-dire comment le style employé dans cet ouvrage dirige son interprétation : deux aspects de l'analyse du discours qui formeront les bases de cette étude.

Il y a, pour commencer, Duflo (2012) qui cherche, dans un article, à montrer par un exercice de narration et lecture, comment le romancier arrive à faire passer ses idées philosophiques au public. Sa thèse est que la réception du roman qu'il nomme *antiroman du lecteur* fait de la fiction qu'est *Jacques le fataliste et son maître* un roman philosophique. Selon lui, tout roman s'adresse à l'imagination puisqu'il est produit de la fiction. Ceci étant, il est sujet à une lecture tout au long de laquelle le lecteur remet en cause sa véridicité. Alors que dans *Jacques le fataliste et son maître* l'on a affaire à deux types de lecteur : celui qui met en doute la vérité qui y est présentée et celui qui fait de cette question de vérité la base même de sa lecture, le premier est un lecteur ordinaire tandis que le deuxième est un lecteur philosophe. Ainsi est-il que pour Duflo, *l'antiroman du lecteur* sert donc à bousculer la réception romanesque de sorte à emmener le lecteur à voir le roman sur un fond philosophique et non ordinaire.

Il y'a ensuite l'article de Raynié (2013) dans lequel elle propose une étude sur l'énonciation dont l'objectif est de montrer comment se fait le décrochement entre récit et les microstructures qui viennent l'interrompre dans les romans de Lope de Vega. Son étude découvre qu'il existe certaines marques textuelles qui permettent de repérer les frontières entre microstructures, c'est-à-dire les différentes formes de non-récits qui perturbent la continuité

harmonieuse du récit, et le texte englobant ou le récit proprement dit. Elle cherche, dans son travail, à objectiver des critères linguistiques pour déterminer la frontière entre macrostructure narrative du récit et les microstructures qui viennent la perturber. Son travail se rapproche considérablement de ce que l'on envisage de faire dans la présente étude.

Tout comme Raynié, nous cherchons à établir le fait qu'il y a dans le continuum narratif d'autres éléments qui ne relèvent pas du récit mais qui viennent perturber son organisation. Néanmoins, contrairement à l'étude de Rayné, la nôtre se focalise sur la subjectivité du narrateur telle qu'elle se présente sous formes de commentaires directes, opinions ou jugements, et exclut toute autre forme de non-récits dont le contenu ne relève pas de ces éléments.

L'importance du travail de Raynié relève du fait qu'étant une application théorique de l'énonciation, il propose une préconception de comment aborder la présente étude. Cependant, à la différence de Raynié, comme déjà souligné, l'attention est tournée vers le discours en tant qu'élément perturbateur du récit dans *Jacques le fataliste et son maître* et non dans l'œuvre de Lope de Vega.

Il faut aussi mentionner le mémoire de Akueson (2014) dans lequel il cherche d'abord à voir comment la subjectivité se dévoile à travers le choix particulier d'un registre de langue dans *C'est le soleil qui m'a brulée* de Calixthe Beyala et *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, et ensuite à comprendre son influence sur l'interprétation de ces deux textes narratifs de Beyala. Lui aussi, à l'instar de Raynié, part d'une approche purement théorique dans son étude des énoncés.

L'importance du travail d'Akueson pour notre étude réside dans le fait qu'il aborde la question de subjectivité dans le récit. Néanmoins, il y a une

divergence dans le présent travail et celui d'Akueson au niveau des visées. Akueson, lui se limite à l'énumération des divers niveaux de subjectivité (subjectivité au niveau sémantique, syntaxique et pragmatique) et à l'analyse de leurs différentes manifestations dans les deux romans déjà cités, aussi bien qu'à déterminer leur influence sur la réception du message. Alors que le but de la présente étude est d'entamer la question de subjectivité non seulement d'un point de vue textuel, en faisant ressortir les éléments ou indices linguistiques qui trahissent la subjectivité du narrateur dans le récit, mais aussi d'un point de vue narratologique en analysant son impact sur l'univers diégétique, et ses effets esthétiques.

Et enfin Highman (1984) qui mène une recherche sur la structure narrative de *Jacques le fataliste et son maître*. Dans son travail, il soutient la thèse selon laquelle la composition de *Jacques le fataliste et son maître* peut être comparée à certains aspects de la physique moderne. Que ce soit dans sa thématique de la relation indécidable entre pensée et réalité ou dans sa structure mettant en jeu des oppositions binaires, Highman trouve qu'il y a des similarités entre ce roman et la science physique. Selon lui, la mise en scène de deux personnages dont les points de vue, en ce qui concerne la vie divergent, place *Jacques le fataliste et son maître* dans la sphère de la science physique moderne où chaque chose est appréhendée avec incertitude et observation, contrairement à l'approche newtonien qui est d'ordre présument objectif. L'objectif de son travail, selon Highman, est de réorienter une nouvelle lecture de ce texte de Diderot.

En fin de compte, tous ces travaux étudiés ci-dessus sont des recherches qui ont un lien plus ou moins étroit avec la présente étude. Tandis que les unes

convergent avec celle-ci sur le texte en question, d'autres partagent le même objet d'étude qu'elle. Il reste à souligner qu'aucun des travaux consultés jusqu'ici, à notre connaissance, n'aborde intégralement la problématique de la subjectivité discursive dans *Jacques le fataliste et son maître*. Et pour ceux qui traitent de la subjectivité dans des textes romanesques, leurs textes étudiés sont différents de celui retenu pour cette étude ; aussi la question n'est pas appréhendée de la même façon que cette étude l'envisage. Ainsi, l'objectif de l'étude serait d'apporter une part de contribution à la littérature déjà existante.

Démarche méthodologique

Étant donné que cette étude se classe dans le domaine littéraire, les données constituant la base des analyses seront, en grande partie, recueillies textuellement et directement du texte romanesque retenu pour l'étude. Il y aura une constante oscillation entre des extraits du roman et des commentaires et analyses faits par d'autres écrivains, critiques et chercheurs qui se sont intéressés aux textes de Diderot. Les données réunies, nous allons les analyser selon trois chapitres en fonction des aspects contenus dans les limites posées dans la problématique.

Dans le premier chapitre, l'étude abordera la question de subjectivité discursive et ses manifestations dans le récit de *Jacques le fataliste et son maître*. Il s'agira, dans cette partie, d'une démarche purement théorique vue que les analyses seront basées sur la théorie de l'énonciation, telle que proposée par Benveniste (1974) et la théorie du PDV de Rabatel (1998), pour relever les différents marques explicites et implicites de la subjectivité du narrateur dans ce roman. Il s'agira pour ainsi dire d'un exercice de repérage des zones, au sein du texte, où se fait la transition entre les deux niveaux d'énonciations définies

plus haut. Il sera question dans cette partie d'élucider entre le discours subjectif (discours) ou discours narratif (récit).

En appliquant la théorie de l'énonciation à notre roman d'étude, nous espérons pouvoir mettre en exergue le caractère intrinsèquement corruptif de certains énoncés lorsqu'ils se trouvent investis dans un texte littéraire. C'est-à-dire cette théorie aidera à montrer comment la présence de certains énoncés dans un texte narratif dérobo celui-ci du caractère « supposé » objectif du récit. La théorie de PDV quant à elle nous servira de complément à la première théorie. Elle permettra d'aller au-delà d'une simple analyse superficielle des énoncés pour y inclure une analyse approfondie des énoncés dont les marques textuelles de la subjectivité du narrateur ne sont pas tout à fait évidentes.

Dans le deuxième chapitre de cette étude, il sera toujours question de la subjectivité du narrateur mais cette fois-ci d'un point de vue de son influence sur l'univers diégétique. Il s'agira ici de déterminer l'effet que l'insertion d'éléments discursifs dans un récit à la troisième personne produit, au niveau diégétique. Les analyses dans cette partie seront basées sur la théorie de la voix narrative (Genette, 1969, 1983) dans ses relations avec le niveau diégétique. Cette théorie permettra de distinguer entre la voix du narrateur et celui des personnages, et aussi d'étudier l'effet que le changement de voix narrative a sur le monde diégétique.

Le troisième chapitre sera consacré à une évaluation esthétique de la subjectivité dans le texte. L'approche pour l'accomplissement de cette tâche sera purement analytique. Il sera question d'étudier l'effet que l'insertion d'éléments discursifs dans la narration produit sur l'ensemble du texte

romanesque et comment ils dirigent l'interprétation de *Jacques le fataliste et son maître*.



CHAPITRE UN
MANIFESTATIONS DE LA SUBJECTIVITÉ DU NARRATEUR DANS
JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE

Selon Genette (1983, p.65) « tout récit est, explicitement ou non, à la première personne », puisque le narrateur peut, à tout moment, se désigner en tant que tel en utilisant le pronom personnel *je*. Si l'on s'en tient à cette déclaration, alors toute étude sur la subjectivité narrative est perdue d'avance. Mais les choses ne sont pas aussi simples que cela car les divergences dans les points de vue des auteurs comme Sartre et Gide (cités par Rey, 1992, p. 55), en ce que devrait constituer la meilleure technique à adopter dans la construction de l'instance narrative d'un roman, montrent clairement la pertinence de la question de subjectivité ou d'objectivité dans l'analyse littéraire d'un texte romanesque.

Tandis que Sartre opte pour la technique objective et behavioriste qui exige que le narrateur s'en tienne seulement à ce qu'il peut percevoir en tant qu'observateur extérieur, soucieux de représenter le monde tel qu'il se présente sous ses yeux (c'est-à-dire à la façon d'une caméra), Gide maintient qu'il vaut mieux avoir une succession de subjectivité que de prétendre à une objectivité en feignant de rendre invisible le narrateur au sein de son récit. La subjectivité dans un texte romanesque est inévitable mais cela n'empêche des auteurs tels que Hemingway, *The Killers* (1927) et bien d'autres à vouloir rester le plus objectif que possible en essayant d'effacer toute trace du narrateur et de la narration elle-même de leurs écrits (Genette, 1983, p. 66). Dans *The killers* par exemple, Hemingway a tenté de rester aussi objective qu'il soit possible à l'histoire racontée, en réduisant le rôle du narrateur à celui d'un simple

modérateur chargé de diriger la conversation entre les différents protagonistes : le narrateur intervient seulement pour montrer qui a la parole.

Après avoir souligné la quasi-impossibilité d'avoir un récit purement objectif, il convient maintenant de montrer comment se manifeste la subjectivité du narrateur dans celui-ci. Et le critère le plus évident en apparence qui permettra de mener à bien une telle analyse est le critère énonciatif (Rayné, 2013, p. 3), car il permet de mettre la différence entre les énoncés qui appartiennent au plan énonciatif du récit et ceux qui relèvent de celui du discours.

Dans le cas d'une intervention directe du narrateur, c'est le passage d'un énoncé narratif à un énoncé discursif qui signale la perturbation. Cette transition est souvent rendue visible par le biais de certains indices textuels qui montrent que l'on a affaire à un discours et non à un récit (Rayné, 2013). Les paragraphes suivants examinent certains des indices ou marqueurs de la subjectivité du narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître*. Cette subjectivité se présente sur deux plans : sur le plan superficiel et/ou à travers le PDV.

Sur le plan superficiel, la subjectivité est facilement repérable dans les énoncés grâce à ce que Benveniste (1974) nomme les déictiques et les indicateurs de la déixis. Les valeurs référentielles de ces déictiques ou indicateurs de la déixis permettent de rapporter l'énoncé à son instance énonciative ; ou à travers le PDV du narrateur de façon indirecte dans ce que Rabatel (1998) appelle les *phrases sans paroles*.

La subjectivité déictique du narrateur dans *Jacques le Fataliste et son maître*

Lorsque l'on entame une étude sur la subjectivité dans un texte littéraire, le premier endroit où l'on doit chercher c'est dans l'énoncé car il constitue le niveau élémentaire où se nouent les diverses relations entre le locuteur et ce qu'il dit. Benveniste (1966, p. 260) définit la « subjectivité » comme la capacité d'un locuteur à se poser comme « sujet » et à organiser ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. Les premiers points d'appui de la subjectivité, selon lui, sont les déictiques de la personne *je/tu*.

Lorsque le locuteur emploie *je*, il met en face de lui un *tu* qui, dans l'allocution, devient l'allocutaire, celui par rapport à qui le *je* se définit. Le troisième pronom *il*, Benveniste le classe dans la catégorie de la « non-personne » parce qu'elle « se réfère à un objet placé hors de l'allocution » (1966, p. 265). Un énoncé comportant le pronom *il*, selon les analyses de cet auteur, est dit « non-subjectif » alors qu'un énoncé dans lequel apparaît le pronom *je* est considéré « subjectif ».

Genette (1983, p. 68) fait comprendre que chaque énoncé même le plus objectif en apparence est un discours car tout énoncé est un fait du langage. Cela revient à dire que la narration, qui est l'instance narrative par excellence du récit, ne peut échapper à la subjectivité dans la mesure où elle est un produit du langage, mais le narrateur peut, à la limite, prétendre être objectif. Considérant un passage tel que :

Vers la fin d'une journée d'hiver, sous un ciel gris balayé d'un vent glacial, une voiture allait au petit trot en bordure des champs labourés. C'était un de ces véhicules comme on en voit plus qu'en province, sorte de boîte noire juchée sur des roues trop grandes, avec des rideaux de drap aux portières et deux grands flambeaux de métal à droite et à gauche du cocher. La route

devenait de plus en plus étroite et mauvaise. Au risque de rompre un essieu, il fallait suivre les ornières profondes que les charrettes des paysans avaient creusées, sans souci de la ligne droite, dans une terre à la fois molle et compacte... (J. Green, *Minuit*, p.1)

L'on remarque que les énoncés dans cet extrait sont dépourvus de toute trace explicite de l'instance narrative, c'est-à-dire les premiers points d'appui

de la subjectivité (les déictiques personnels *je/tu*). L'histoire semble se raconter d'elle-même (Benveniste, 1966) au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture. Ces énoncés ne se laissent déchiffrer qu'à partir du moment de la narration « Vers la fin d'une journée d'hiver... », qui marque le début de l'histoire et auquel seront rapportés les événements à venir.

Ce texte narratif de Green est un exemple de narration sans embrayeurs, sauf bien sûr les parties dialoguées qui ne figurent par ici. À aucun moment de la narration se fait ressentir la présence du narrateur. Cependant, bien qu'il ne soit pas visible dans la narration, le narrateur n'y est pas pour autant absent, vu que le récit ne parvient au destinataire que grâce à lui, même si ses traces semblent être effacées. Ci-dessous sont deux exemples tirés de *Jacques le fataliste et son maître* et qui se prêtent en considération :

- a) Jacques se frotta les yeux, bâilla à plusieurs reprises, étendit les bras, se leva, s'habilla sans se presser, repoussa les lits, sortit de la chambre, descendit, alla à l'écurie, sella et brida les chevaux, éveilla l'hôte qui dormait encore, paya la dépense, garda les clefs des deux chambres ; et voilà nos gens partis... (p. 8)
- b) Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait? (p. 8)

Ces deux passages présentent les deux types d'énonciation définis par Benveniste. Dans son baptême de type d'énoncé, Benveniste (1966) appelle le

premier, *histoire* ou *récit* au sens de récit historique tandis que le second, il le baptise *discours*. L'énonciation du récit (a) est caractérisée par l'absence de toute intervention de la part du narrateur, aussi bien que par l'emploi du passé simple et l'usage de la non-personne, c'est-à-dire le pronom personnel « il ». Il oppose à cette énonciation celle du discours (b) dans laquelle il y a la présence explicite d'un locuteur et donc d'un auditeur (qui peut être explicite ou implicite). *Jacques le fataliste et son maître* peut être classé parmi les textes romanesques les plus subjectifs car le narrateur non seulement se donne toutes les libertés mais aussi il démontre, à travers ses nombreux commentaires, qu'il possède un pouvoir absolu sur l'organisation des événements.

Il faut cependant ajouter que la présence du narrateur dans un récit se fait par degré. Le récit à la première personne est considéré subjectif compte tenu de son caractère personnel. Il est d'autant plus subjectif que le pronom personnel « je » s'associe au narrateur. Il ne faut pas pour autant conclure que le récit personnel est un discours au sens strict que lui réserve Benveniste. Comme le souligne Maingueneau (1990), le « je » du récit n'est pas le même que le « je » du discours qui implique nécessairement et « tu » et un « ici-maintenant ». En tant qu'objet de la narratologie, le récit à la première personne ou personnel ne se distingue aucunement du récit à la troisième personne. Le narrateur utilise le « je » tout simplement parce qu'il entretient un lien plus ou moins étroit avec l'histoire qu'il raconte en tant que protagoniste ou témoin.

Tout récit étant ultérieur à l'histoire, le narrateur sait d'avance comment s'enchaînent les événements qu'il raconte. Il peut, selon son choix, narrer sans commenter et créer l'illusion que les événements se racontent d'eux-mêmes, ou encore, il peut intervenir de temps à autre pour donner ses opinions. Ceci étant,

le récit personnel peut, au même titre que le récit à la troisième personne, être sujet d'une évaluation d'objectivité ou de subjectivité puisque tous deux sont des comptes rendus d'événements antérieurs. La seule différence toutefois est que dans le premier, le narrateur peut se permettre des vas-et-viens entre son univers et celui de l'histoire racontée sans qu'aucune marque textuelle ne le signale. Dans l'exemple suivant tiré de *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau (1968), le passage de l'objectivité du récit à la subjectivité du discours est cédé par un changement de point de vue :

Ma mère avait plus que de la vertu pour s'en défendre, elle aimait tendrement son mari ; elle le pressa de revenir : il quitta tout et revint. Je fus le triste fruit de ce retour. Dix mois après, je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs. Je n'ai pas su comment mon père supporta cette perte, **mais je sais qu'il ne s'en consola jamais**. Il croyait la revoir en moi, sans pouvoir oublier que je la lui avais ôtée ; jamais il ne m'embrassa que je ne sentisse à ses soupirs, à ses convulsives étreintes, qu'un regret amer se mêlait à ses caresses.

(Rousseau, *Les confessions*, livre I, p. 5)

Dans cet extrait, le narrateur, Jean-Jacques Rousseau, se remémore une partie de sa tendre enfance et l'attitude de son père envers lui en adoptant le point de vue de Jean-Jacques enfant, protagoniste de l'histoire. Considérant cet exemple de plus près, l'on remarque qu'il ne va pas sans une partie de discours « **mais je sais** qu'il ne s'en consola jamais. », qui se rapporte non au personnage mais au narrateur, qui, après des années de recul a obtenu une omniscience sur les événements de son passé. Qu'est-ce qui permet de mettre au compte du narrateur et pas du personnage cette portion du texte ? La réponse est simple.

Dans les récits à narrateur homo-diégétique, le pronom personnel « je » ne constitue pas un embrayeur véritable, dit Maingueneau (1990). Son usage s'impose du simple fait que, l'instance narrative par l'intermédiaire de laquelle

le récit parvient au lecteur, s'avère la même que le personnage dont l'histoire constitue la « matière traitée » ; comme c'est le cas dans *Les confessions*. Mais bien que l'histoire du protagoniste soit aussi celle du narrateur, ce dernier n'est nullement le prolongement du personnage, objet du récit ; il le surpasse.

En effet, le personnage vieilli du protagoniste est un masque derrière lequel se cache une autre réalité (Kayser, 1977, p. 75). Et cette image est celle d'un personnage qui en sait plus que le protagoniste, celle d'un narrateur omniscient de sa propre histoire. Pour cette raison et pour le simple fait que toute histoire est considérée comme historique, c'est-à-dire un fait déjà passé, le récit à narrateur homo-diégétique peut lui aussi être parsemé de commentaires et opinions du narrateur. Pour les repérer, les tenants de la théorie du discours disent de prêter attention au temps de l'énoncé.

Dans l'exemple ci-dessus, la narration se déploie sur le couple passé simple-imparfait à l'intérieur duquel il y a un énoncé dont l'énonciation s'inscrit dans le paradigme du présent du narrateur. Du coup, le lecteur, même le moins avisé, sent qu'il y a un décalage, un changement d'activité : le narrateur cesse de raconter, il passe un jugement. Il se rend compte, maintenant qu'il est vieux et qu'il comprend mieux le comportement des hommes, que son père l'a toujours tenu coupable de la mort de sa femme.

Maingueneau (1990, p. 41) propose un autre moyen pour reconnaître un discours dans un récit à la première personne. Il s'agit tout simplement d'une permutation des pronoms grammaticaux : substituer au « je » une non-personne « il/elle ». Il insiste sur le fait que le « je » des énoncés narratifs dans un récit peuvent être remplacés par la non-personne « il » sans qu'il y ait une modification dans le système de repérage non-déictique ce qui n'est pas

possible lorsqu'il s'agit du discours. Un avantage du récit à la première personne est qu'il facilite le glissement entre ces deux plans énonciatifs : le « je » étant tantôt un personnage du roman tantôt objet des réflexions du narrateur. Dans l'énoncé, la partie soulignée en gras, hormis le verbe au présent, rien ne signale un changement d'activité de la part du narrateur. Alors qu'il n'en

est pas de même dans l'exemple suivant, extrait de *Jacques le fataliste et son maître*, dans lequel la subjectivité du narrateur est si explicite qu'elle ne peut passer inaperçue :

Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller ; trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage... Il est bien évident que *je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer.* (p. 26)

Cette aisance avec laquelle le narrateur homo-diégétique se faufile entre les niveaux narratifs n'est pas donnée au narrateur hétéro-diégétique sans qu'il ne se fasse repérer sur le champ. On y trouve, dans cet exemple, le pronom déictique « je », les verbes au présent, et le conditionnel qui exprime une probabilité. Tous ces éléments se regroupent pour créer une rupture entre ces énoncés et ceux qui précèdent et soulignent du même coup l'intrusion du narrateur.

Outre ces faits énonciatifs, indices délimiteurs du discours, il existe d'autres éléments, cette fois-ci stylistiques, à travers lesquels le narrateur exprime sa subjectivité : ce sont la comparaison et la métaphore. La comparaison est un jeu d'esprit, une activité mentale qui, la plupart du temps, montre le monde à travers les yeux de celui qui parle. Le comparant, c'est-à-dire la chose ou l'objet animé ou inanimé dont les propriétés sont attribuées au comparé, quelques exceptions près, dépend toujours de la perception de celui

qui fait la comparaison d'où sa capacité à exprimer la subjectivité du locuteur.

Prenons les deux exemples suivants :

- 1) « Tandis que **nos deux théologiens** disputaient sans s'entendre, **comme il peut arriver en théologie**, la nuit s'approchait. » (p.16).
- 2) « Après un moment de silence, Jacques se frotta le front et **secoua ses oreilles, comme on fait lorsqu'on cherche à écarter de soi une idée fâcheuse, et reprit brusquement.** » (p. 80).

Il y a dans le premier exemple une métaphore et une comparaison : Jacques et son maître sont, aux yeux du narrateur, comme des théologiens compte tenu de leur incessante dispute et la divergence de leur point de vue. Jacques soutient que tout ce qui arrive à l'être humain dans sa vie est prédéterminé et qu'il ne peut lui arriver quoi que ce soit sur cette terre qui ne soit écrit d'avance sur le « grand rouleau », qui dans ce roman représente le destin. Par contre, le maître pense plutôt qu'avec cette façon de penser qui est le propre de Jacques, l'être humain peut commettre autant de vices que bon lui semble sans aucun remord puisque tout est écrit là-haut et qu'il n'y peut rien, même s'il le souhaite. Ces deux voyageurs ne sont pas pour autant des théologiens et le lecteur n'y aurait peut-être pas songé à faire ce rapprochement sans l'intervention du narrateur. Cette tentative délibérée de la part du narrateur pour attirer l'attention du lecteur sur les incessants désaccords dans le domaine de la théologie découle de sa subjectivité à lui.

Dans le deuxième exemple, on a affaire à une comparaison. Le rapprochement entre deux événements, la ressemblance entre deux personnes ou deux gestes ouvre la voie aux réflexions du narrateur. Cependant, la subjectivité s'exprime différemment dans les deux cas : dans la métaphore, la présence du narrateur est implicite tandis que dans la comparaison, le mot de

liaison rend explicite son intervention. D'autres exemples de métaphores et de comparaisons sont :

- 3) Cependant on aurait vu Jacques assis sur son lit, regardant sa jambe en pitié, et lui faisant ces derniers adieux, **comme on vit un de nos généraux entre Dufouart et Louis...** (p. 30)
- 4) Lorsque j'entendis l'hôte s'écrier de sa femme : « **Que diable faisait-elle à sa porte !** » je me rappelai l'Harpagon de Molière, lorsqu'il dit de son fils : **Qu'allait-il faire dans cette galère ?** Et je conçus qu'il ne s'agissait pas seulement d'être vrai, mais qu'il fallait encore être plaisant... (p. 31)
- 5) Mais tandis que le marquis des Arcis causait avec le maître de Jacques, Jacques de son côté n'était pas muet avec M. le secrétaire Richard, qui le trouvait un franc original, ce qui arriverait plus souvent parmi **les hommes**, si l'éducation d'abord, ensuite le grand usage du monde, ne les usaient **comme ces pièces d'argent qui, à force de circuler, perdent leur empreinte...** (p. 353)

La métaphore et la comparaison sont des moyens à partir desquels le narrateur laisse entendre sa voix, et cette voix est souvent ironique comme dans les extraits (1) et (5), humoristique comme dans l'extrait (3), satirique comme dans l'extrait (4) ou tout justement il cherche à créer une image dans l'esprit du lecteur pour qu'il ait une idée vivide de ce dont il est question comme c'est le cas dans l'exemple (2). La présence de la métaphore et de la comparaison dans un récit joue le même rôle que les *noms de qualité*. Elles sont inséparables d'une subjectivité énonciative.

Selon Maingueneau (1990, p. 37)), la présence de nom de qualité, « ce malheureux » (*Jacques le fataliste et son maître*, p. 324) par exemple, employé par le narrateur pour parler d'une personne qui risque l'exécution autour d'un échafaud, indique qu'il y a un énonciateur, car ces types de noms ne vont pas sans une présence de subjectivité énonciative. Est « malheureux » celui que le narrateur considère tel, et qui n'est tel que par l'énonciation de ce dernier. En

dehors de l'énonciation du narrateur, il n'existe aucune personne ou un groupe de personnes appelé « malheureux ». Il s'agit du même mécanisme mis en œuvre avec l'emploi de la métaphore et de la comparaison : le comparé et le comparant ne forment pas une paire stable *a priori*, il faut que quelqu'un songe à comparer une telle chose à une autre chose sans quoi la comparaison n'aura pas lieu. Elles expriment la vision que l'énonciateur a du monde, raison pour laquelle l'on considère que leur présence, dans une phrase apparemment neutre, renvoie à la subjectivité d'un énonciateur.

Un dernier élément, indice de subjectivité énonciative que nous allons considérer est : les éléments dialogiques. D'après Maingueneau (1990, p. 36), la présence d'éléments dialogiques (point d'exclamation, d'interrogation, d'énoncés inachevés) à l'intérieur d'un récit, lorsqu'il ne s'agit pas d'une conversation entre personnages de la diégèse, est indicatrice de la présence d'un énonciateur. Les exemples suivants se prêtent en guise d'illustration :

- 1) Mais, pour Dieu, lecteur, me dites-vous, où allaient-ils ?... Mais, pour Dieu, lecteur, vous répondrai-je, est-ce qu'on sait où l'on va ? Et vous, où allez-vous ? Faut-il que je vous rappelle l'aventure d'Ésope. (p. 88)

Les éléments dialogiques abondent dans ces deux extraits du texte romanesque de *Jacques le fataliste et son maître*. Il y a d'abord le pronom personnel « vous » qui indique que le narrateur prend la parole et s'adresse à quelqu'un ; les points d'interrogation qui marquent la présence d'un locuteur qui pose des questions, et aussi les points de suspension qui marquent une pause dans l'énonciation. Tous ces éléments sont des éléments qui sont employés dans la communication verbale et qui sont les lieux d'inscription de la subjectivité de tout locuteur. Dans l'exemple ci-dessus, ils mettent en relief celle du narrateur hétéro-diégétique, qui est censé être neutre.

Tous ces éléments qui viennent d'être énumérés, à l'exception de la métaphore, constituent ce que, à la suite de Jacobson, les analystes du discours ont nommé les *embrayeurs* (Maingueneau, 1990). Leur fonction consiste à « articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation » (p. 3). Dans un récit, l'usage de « il » permet au narrateur de rester dans les paramètres de l'historique car le

« il » n'est déchiffrable que par rapport au contexte créé par le récit : il trouve son interprétation dans un nom déjà mentionné dans le récit, son antécédent. Tandis que les embrayeurs de la personne (c'est-à-dire « je », le présent gnomique, et les éléments dialogiques que nous venons de voir) ne sont interprétables qu'à partir de leur situation d'énonciation. Dans le cas de « je » cependant, il ne constitue un embrayeur véritable que lorsqu'il est accompagné d'un verbe au présent dans un récit hétéro-diégétique au passé.

Hormis ces indices explicites qui suggèrent la présence du narrateur, il existe une autre façon, moins évidente, par laquelle le narrateur exprime sa subjectivité dans le récit à la troisième personne : il s'agit de la subjectivité dans le discours indirect libre ou « phrases sans paroles ». Les paragraphes suivants seront consacrés à l'analyse de la subjectivité du narrateur anonyme dans ces phrases dites sans paroles.

La subjectivité du PDV du narrateur anonyme dans *Jacques le fataliste et son maître*

Si la détection du discours au sein d'un récit est facile dans *Jacques le fataliste et son maître*, cela est grâce aux éléments linguistiques qui viennent d'être mentionnés dans les paragraphes précédents. Leur présence produit une sorte de muraille qui les démarque des énoncés narratifs. Toutefois, le repérage de la subjectivité du narrateur devient plus complexe lorsqu'on se trouve face à

un récit dans lequel celui-ci prend soin de ne jamais tenir des discours directs dans la narration en s'effaçant totalement devant l'histoire qu'il raconte.

En effet, dans le cadre des récits à narrateur anonyme, où l'emploi du passé simple donne une allure historique aux événements et crée l'illusion d'intemporalité, il nous arrive de considérer la narration comme une représentation fidèle, objective des événements racontés. Ceci a poussé certains critiques comme Banfield (1982) citée par Genette (1983, p. 67), à conclure que ces textes dans lesquels apparaissent l'aoriste (le passé simple) et le discours indirect libre n'admettent pas d'énonciateur, puisque ces deux caractéristiques du discours narratif sont presque inconnues de la langue parlée et donc « indicibles ». Genette trouve cette observation de la part de Banfield un peu hyperbolique vu que, même dans les récits où les événements sont posés comme se racontant d'eux-mêmes, il y a toujours communication entre un destinataire et un destinataire quand bien même cela ne paraisse pas évident.

Rabatel (1998), suite aux travaux de Genette (1969) et de Banfield (1982) mène des recherches sur la nature paradoxale de la subjectivité du narrateur dans les récits hétéro-diégétiques afin de voir par quel moyen celle-ci s'exprime dans le cadre des « phrases sans paroles », c'est-à-dire les énoncés qui contiennent le passé simple et le pronom impersonnel « il ». Ses travaux révèlent que, dans le cadre du discours indirect libre ou de phrases sans paroles dans lesquels le narrateur évite toute référence à sa personne, la subjectivité s'exprime à travers le point de vue (PDV). Il définit le PDV comme suit :

Le PDV correspond à l'expression d'une perception référant à la subjectivité du focalisateur ; cette subjectivité s'exprime, sous certaines conditions, dans des énoncés à la troisième personne, avec un (ou des) temps du passé. (Rabatel, 1998, p.18)

Il ne s'agit plus de la subjectivité déictique inhérente au discours telle que l'on vient de voir dans les paragraphes ci-avant, mais plutôt d'une subjectivité dissimulée sous les traits du PDV dans les énoncés narratifs. En effet, dans un dialogue, il est de norme que les paroles d'un personnage soient accompagnées de son PDV. Mais cela n'est pas toujours le cas. Certes la prise de parole établit la subjectivité du locuteur mais pas toujours son PDV. Alors que le PDV, lui, renvoie toujours à la subjectivité d'un énonciateur même si celui-ci n'est pas explicitement mentionné dans l'énoncé ou ne tient pas directement ces paroles.

Selon Rabatel (1998), pour le personnage, aussi bien que pour le narrateur, le PDV s'exprime de façon différente à travers la représentation des perceptions et des pensées. Dans le cadre du PDV du personnage, il suffit qu'il y ait mention d'un nom propre pour que lui soit attribuées les perceptions et / ou pensées représentées. Le passage suivant sert de support à ce point :

Ce qui choqua le plus Jacques et son maître, ce fut d'y trouver une vingtaine d'audacieux, qui s'étaient emparés des plus superbes appartements, où ils se trouvaient presque toujours à l'endroit ; qui prétendaient, contre le droit commun et le vrai sens de l'inscription, que le château leur avait été légué... (p. 43)

Dans cet extrait, il y a un récit pris en charge par le narrateur, mais les perceptions représentées, le sentiment de choc sont ceux de Jacques et de son maître. La mention dans l'énoncé de ces deux personnages efface tout doute qu'il s'agit bel et bien de leurs perceptions et non celles du narrateur. Un énoncé tel que « ce qui choqua le plus, ce fut d'y... », sans mention de l'agent du procès mental qui suit, aurait créé une ambiguïté de point de vue. Il serait alors difficile de décider à qui appartient la subjectivité exprimée.

En l'absence d'un nom propre ou d'un pronom défini, un verbe de perception joue le rôle de « relateur » entre le terme repère et le repéré (Guillemin-Flescher, 1984, p. 4). Sa fonction est d'exprimer un procès et d'établir le lien entre l'objet perçu et le sujet percevant, par l'intermédiaire de ce procès. Pour bien illustrer ce processus, l'exemple suivant se prête à

considération :

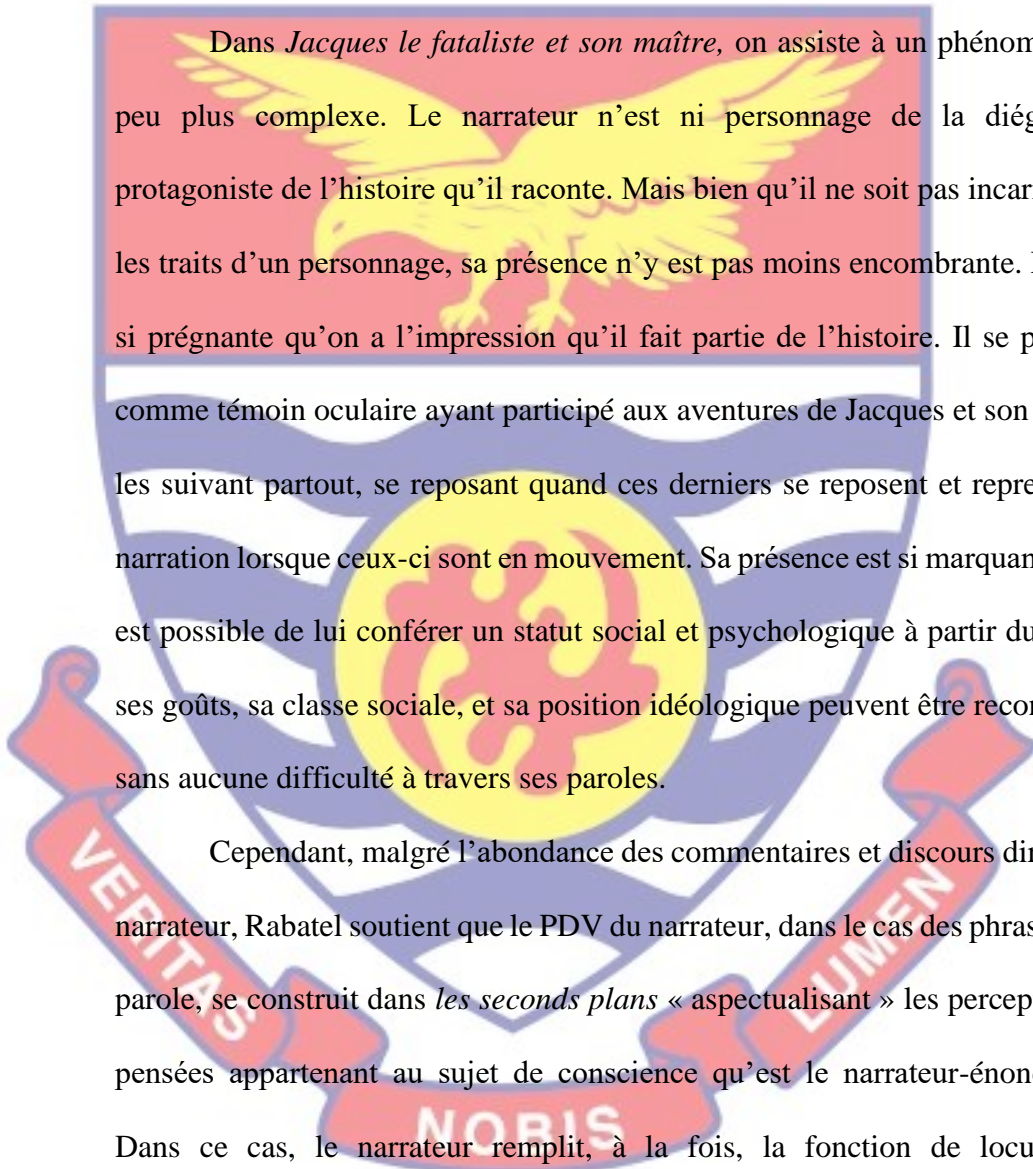
1. Comme ils en étaient là, ils entendirent à quelque distance derrière eux du bruit et des cris ; ils retournèrent la tête, et virent une troupe d'hommes armés de gaules et de fourches qui s'avançaient vers eux à toutes jambes. (p. 25)
2. Oui, et je gage que c'est quelque chose qui ne voudra pas que je continue mon histoire, ni que vous commenciez la vôtre... (p. 86)
 - i. Jacques avait raison. (p. 86)
3. Comme la chose qu'ils voyaient venait à eux et qu'ils allaient à elle, ces deux marches en sens contraire abrégèrent la distance ; et bientôt ils aperçurent un char drapé de noir, traîné par quatre chevaux noirs, couverts de housses noires qui leur enveloppaient la tête et qui descendaient jusqu'à leurs pieds ; derrière, deux domestiques en noir ; à la suite deux autres vêtus de noir, chacun sur un cheval noir, caparaçonné de noir ; sur le siège du char un cocher noir... (p. 86)

Dans (1) et (3), se trouvent des perceptions représentées corrélatives au PDV de Jacques et de son maître car le « ils » renvoie à ces deux personnages, et non à un segment descriptif pris en charge par le narrateur. Cette inférence est possible grâce aux verbes de perception « entendirent », « virent », « voyaient » et « aperçurent ». Dans (2), il est question du verbe « avait raison » qui relie des pensées non représentées à un sujet percevant « Jacques ». Ces perceptions ne sont pas représentées parce qu'elles sont prises en charge directement par le personnage. Et donc, dans (2 (i)), le narrateur ne fait que valider le PDV de Jacques.

Mis à part les noms propres (ou ses substituts) et les verbes de perceptions et/ou de procès mental qui constituent les *embrayeurs du premier plan* du PDV du personnage à cause du rôle décisif qu'ils jouent dans le repérage du focalisateur, il existe d'autres embrayeurs que Rabatel qualifie d'*embrayeurs de deuxième plan* car leur fonction consiste à renforcer une subjectivité déjà affirmée par les embrayeurs de premier plan (1998, p. 70). Ces embrayeurs secondaires sont les subjectivèmes et surtout les subjectivèmes affectifs, évaluatifs, les modalisations coréférents au sujet percevant ou focalisateur etc. (Rabatel, 1998, p. 86). Il ne sera pas question ici d'entrer dans les détails sur la manifestation de ce procédé dans *Jacques le fataliste et son maître* vu que l'intérêt de cette étude porte sur la subjectivité du narrateur et non du personnage. Toutefois, il semblerait judicieux de préciser que dans le cadre du PDV du personnage, le locuteur est différent de l'énonciateur. Cette disjonction entre ces deux entités permet de mieux cerner la subjectivité du personnage-focalisateur. Ce qui n'est pas le cas pour le PDV du narrateur.

Il faut aussi souligner que la réunion, dans une même instance, du locuteur et de l'énonciateur, en ce qui concerne le PDV du narrateur, rend plus complexe toute tentative de repérage de la subjectivité de celui-ci. Cette complexité est plus prononcée surtout dans le cadre du récit hétéro-diégétique. Pour Rabatel, dire qu'il existe un PDV du narrateur paraît paradoxale étant donné que dans le récit à la troisième personne, la narration se déroule sur le couple passé simple-imparfait et que les énoncés relèvent du discours indirect libre. Rabatel souligne davantage le fait que ce caractère d'objectivité que l'on a tendance à associer à ce type de récit fait que l'on sous-estime l'important rôle que joue le PDV du narrateur dans l'interprétation du texte. À ce propos, il dit :

Les narrateurs anonymes, quand bien même ils ne sont pas incarnés dans les traits d'un personnage, peuvent être très présents, éventuellement dotés d'une psychologie et, plus sûrement, d'une axiologie. Cette subjectivité qui trouve à s'exprimer dans les seconds plans consacrés à l'expression des perceptions, des pensées, des jugements dans le cadre de « phrases sans paroles » est parfois si prégnante qu'elle joue un rôle incontestable dans la construction dirigée des interprétations légitimes. (Rabatel, 1998, p.135)



Dans *Jacques le fataliste et son maître*, on assiste à un phénomène un peu plus complexe. Le narrateur n'est ni personnage de la diégèse ni protagoniste de l'histoire qu'il raconte. Mais bien qu'il ne soit pas incarné sous les traits d'un personnage, sa présence n'y est pas moins encombrante. Elle est si prégnante qu'on a l'impression qu'il fait partie de l'histoire. Il se présente comme témoin oculaire ayant participé aux aventures de Jacques et son maître, les suivant partout, se reposant quand ces derniers se reposent et reprenant la narration lorsque ceux-ci sont en mouvement. Sa présence est si marquante qu'il est possible de lui conférer un statut social et psychologique à partir du texte : ses goûts, sa classe sociale, et sa position idéologique peuvent être reconstitués sans aucune difficulté à travers ses paroles.

Cependant, malgré l'abondance des commentaires et discours directs du narrateur, Rabatel soutient que le PDV du narrateur, dans le cas des phrases sans parole, se construit dans *les seconds plans* « aspectualisant » les perceptions et pensées appartenant au sujet de conscience qu'est le narrateur-énonciateur. Dans ce cas, le narrateur remplit, à la fois, la fonction de locuteur et d'énonciateur. Les seconds plans, selon lui, correspondent aux stratégies de donation, d'organisation et de présentation du référent (Rabatel, 1998, p. 103). C'est-à-dire qu'il concerne la façon dont l'histoire est présentée car une même histoire peut être racontée de différentes manières selon qu'elle soit racontée

par différentes personnes. Ces seconds plans contrastent avec les *premiers plans* qui renvoient à la présentation objective des événements suivant l'ordre dans lequel ils sont sensés s'être produits, selon un aspect et une temporalité. Dans l'extrait suivant se trouve une illustration des deux plans :

Lorsque le maître fut un peu revenu de sa chute et de son angoisse, il se remit en selle et appuya cinq ou six coups d'éperon à son cheval, qui partit comme un éclair ; autant en fit la monture de Jacques, car il y avait entre ces deux animaux la même intimité qu'entre leurs cavaliers ; c'étaient deux paires d'amis. (p. 33)

Le second plan, dans cet exemple, se signale par un décalage dans la narration, provoqué par le changement du temps verbal. Dans la partie non soulignée, le narrateur adhère à sa fonction narrative. Et donc les événements se suivent de façon chronologique. L'emploi du passé simple montre qu'il y a évolution au niveau de l'histoire : c'est le récit objectif sans aucune intervention du narrateur hétéro-diégétique. Et du coup, le lecteur sent qu'il y a un changement d'activité à partir du moment où le narrateur emploie l'imparfait qui est, selon Rabatel (1998), un marqueur qui introduit, au sein d'un texte, des perceptions représentées. La partie non soulignée relève du *premier plan* tandis que les énoncés soulignés relèvent du *deuxième plan*. Comme l'on peut le constater, il y a une pause dans l'évolution de l'histoire. Le narrateur se sert de cette pause pour décrire la conduite des deux chevaux qu'il compare à la relation qui existe entre Jacques et son maître. Pour Rabatel, la voix du narrateur des premiers plans est une voix « objective » par rapport à laquelle se situe la voix « subjective » du narrateur des seconds plans qui est plutôt évaluative et descriptive.

Partant de ce principe, Rabatel propose deux grandes composantes du PDV du narrateur : la composante perceptive et / ou cognitive et la composante

axiologique. Pour la composante perceptive et / ou cognitive, il s'agit de la représentation des perceptions et des pensées dans les phrases sans paroles du narrateur. Tout comme le PDV du personnage, elle permet de rendre compte de la « voix sans parole » du narrateur tel qu'elle s'exprime à partir du discours indirect libre tout en restant dans le cadre de l'énonciation historique, sans qu'il y ait un changement d'activité. Quant à la composante axiologique, elle rend compte du PDV du narrateur à travers les jugements de valeurs du narrateur-énonciateur. Étant donné que le but de cette étude est de mettre en exergue les discours relevant des opinions et commentaires directement tenus par le narrateur dans le récit, la première composante va être rapidement étudiée, afin de passer à la deuxième.

La subjectivité de narrateur à travers la composante perceptive/cognitive dans *Jacques le fataliste et son maître*.

Comme déjà expliquée, cette composante concerne la subjectivité du narrateur à travers les perceptions et des pensées représentées. Dans le cadre de cette composante, l'embrayage de la subjectivité du narrateur peut se faire par marquage *explicite indirect* ou par marquage *implicite disséminé*. Selon Rabatel (1998), il y a marquage explicite indirect lorsqu'il y a dans l'énoncé un pronom indéfini, le plus souvent un « on », auquel l'on rattache un verbe de perception comme dans l'exemple suivant :

Le cheval de Jacques ne permit pas à son maître d'achever ; il part comme un éclair, ne s'écartant ni à droite ni à gauche, suivant la grande route. On ne vit plus Jacques ; et son maître, persuadé que le chemin aboutissait à des fourches patibulaires, se tenait les côtes de rire. (p. 116)

Il y a dans cet exemple le pronom indéfini « on » sujet du verbe de perception « vit ». Jacques ayant disparu de la scène, le narrateur aurait pu dire

tout simplement « le maître ne vit plus Jacques » pour rester neutre dans sa représentation des faits. Mais il choisit « on » qui, non seulement trahit sa présence, mais aussi crée une superposition de PDV puisque le verbe de perception dans cet énoncé coïncide également avec le PDV du maître. Ce procédé est dit explicite parce que le pronom indéfini est visible dans l'énoncé

indirect, parce qu'il n'y a aucun personnage dans le texte qui puisse revendiquer le verbe de perception donc, par inférence, on l'attribue au narrateur.

Un marqueur est considéré implicite et disséminé lorsque l'énoncé n'a ni sujet ni verbe de perception qui puisse être associé aux perceptions et pensées représentées. L'attribution du procès de perception au narrateur se fait donc par défaut. Un exemple se retrouve dans les propos suivants :

Le char allait toujours, Jacques le suivait en se lamentant, le maître suivait Jacques en jurant et les domestiques certifiaient à Jacques que ce convoi était celui de son capitaine, décédé dans la ville voisine, d'où on le transportait à la sépulture de ses ancêtres. *Depuis que ce militaire avait été privé par la mort d'un autre militaire, son ami, capitaine au même régiment, de la satisfaction de se battre au moins une fois par semaine, il en était tombé dans une mélancolie qui l'avait éteint au bout de quelques mois.* (p. 87)

Dans la partie soulignée en italique sont des perceptions assertées sans que l'on ne sache qui en est l'auteur. On pourrait bien les rapporter à Jacques ou aux domestiques mais rien dans le texte ne montre qu'ils sont la source de cette activité perceptive. Ainsi, en absence de sujet et de verbe de perception, on considère cette partie comme relevant du PDV du narrateur.

L'omniscience, dit Rabatel, est aussi un exemple de marquage implicite et disséminé. Dans un récit, lorsque le savoir du narrateur déborde les limites qui lui sont imposées par le cadre spatio-temporel dans lequel il se trouve lors de l'énonciation, on lui attribue lesdites perceptions représentées. Selon lui, on

rencontre ce genre de situation lorsque « l'instance à partir de laquelle les événements, les scènes, etc., sont vus » est repérable même au-delà des repères S° (spatial) et T° (temporel). En d'autres termes, l'omniscience dans un récit à la troisième personne trahit la présence du narrateur, surtout lorsqu'il s'agit de fournir des informations sur des événements qui se produisent simultanément dans deux ou plusieurs endroits de la diégèse. Tel est le cas qui se présente dans l'exemple suivant :

On le voyait au centre du cortège, lui, son cheval et le porteballe. Ils marchent, ils arrivent à la porte du lieutenant général. Jacques, son cheval et le porteballe entrent, Jacques et le porteballe se tenant l'un l'autre à la boutonnière. La foule reste en dehors. Cependant, que faisait le maître de Jacques ? Il s'était assoupi au bord du grand chemin, la bride de son cheval passée dans son bras, et l'animal paissait l'herbe autour du dormeur, autant que la longueur de la bride le lui permettait. (p. 54)

Dans l'exemple ci-dessus, la narration est centrée sur Jacques et le porteballe, auprès de qui Jacques venait de récupérer la bourse et la montre de son maître qu'il avait perdues lors de leur séjour dans une auberge. Outre le pronom indéfini « on » et le point d'interrogation qui trahit la présence du narrateur, la locution conjonctive « cependant » montre que celui-ci est omniprésent. Il est partout et nulle part. Sa connaissance de ce que fait le maître de Jacques, alors qu'il est en train de raconter au lecteur la confrontation entre Jacques et le porteballe, dépasse les limites qui lui sont imposées par l'espace dans lequel il se trouve en ce moment. En plus de cela, les personnages étant vus de l'extérieur, il est impossible de leur attribuer ces perceptions représentées. Ce PDV est bien celui du narrateur.

En effet, le PDV du narrateur à travers la composante perceptive et / ou cognitive trahit la présence du narrateur. Mais cette présence dans le récit n'entraîne pas un changement de plan énonciatif. Comme nous pouvons le

remarquer, la subjectivité dans ces perceptions et / ou pensées représentées est exprimée à partir d'énoncés narratifs. Rien au niveau aspectuel ne permet au lecteur de les rapporter à la réalité extra-diégétique qu'est le narrateur, vu que ces énoncés relèvent de l'énonciation historique. La partie suivante se consacre à l'étude de la subjectivité du narrateur dans la composante axiologique.

La subjectivité du narrateur à travers la composante axiologique dans *Jacques le fataliste et son maître*.

La composante axiologique correspond, non seulement à l'expression des jugements de valeurs et aux opinions du narrateur, mais également à la relation cognitive entre le narrateur et ses personnages. Elle constitue, dans *Jacques le fataliste et son maître*, l'élément majeur de l'embrayage du PDV du narrateur. Il faut préciser qu'ici aussi, il est question de la subjectivité exprimée dans les perceptions et /ou pensées à travers le discours indirect libre ou les phrases sans paroles. Sous cette composante, le PDV du narrateur peut se faire par marquage direct ou indirect. *L'embrayage par marquage direct* exhibé se manifeste par le biais de commentaires, de jugements de plus ou moins grande amplitude, des évaluations au présent gnomique, ou des fragments relevant de l'énonciation personnelle, qui viennent interrompre le cours du récit des événements (Rabatel, 1998, p. 120). Dans l'exemple suivant, les opinions du narrateur sont exprimées par le biais de cette composante :

Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez : « Ah ! la femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate !... » Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité : raisonnons...Quoi ! si cette femme en avait fait autant, pour obtenir à un mari la récompense de ses services...cela vous paraîtrait tout simple, l'usage serait pour vous ; et lorsqu'elle se venge d'une perfidie, vous vous révoltez contre elle au lieu de voir que son ressentiment ne vous indigne que parce que vous êtes incapable d'en éprouver un aussi

profond, ou que vous ne faites presque aucun cas de la vertu des femmes. (p. 293)

Il est évident que cet extrait relève de l'énonciation personnelle du narrateur. L'histoire dont il est question dans cet extrait est celle d'une femme, Mme de La Pommeraye, qui, après avoir connu la déception d'un premier mariage, ouvre son cœur de nouveau à un homme qui abuse de son amour et la rejette après. Elle décide donc de se venger de ce monsieur en mettant sur sa voie une belle prostituée qu'elle fait passer pour une dévote. Le Marquis, étant un homme de goût, tombe follement amoureux de cette jeune fille et finit par l'épouser ne sachant rien de sa vraie profession et sa vie antérieure.

Ce récit enchâssé est assumé par l'hôtesse d'une auberge où Jacques et son maître ont passé la nuit. Pourtant, c'est le narrateur du récit englobant qui prend le relais et raconte au lecteur les afflictions qu'a dû subir Mme de la Pommeraye pour qu'elle agisse de la sorte. Mais en plus de cette omniscience dont il fait preuve par rapport à la connaissance que possède l'hôtesse de l'histoire qu'elle vient de raconter, le narrateur se pose comme garant de la validité de cette histoire lorsqu'il dit « je le sais par les voies les plus sûres. ». Sa supériorité dans la connaissance des faits l'autorise donc à juger la conduite de la Marquise.

Ainsi est-il que tout l'extrait ci-dessus est non seulement une apologie de la conduite de celle-ci, mais aussi un jugement sur la réaction du public et plus précisément du « vous » qui représente ici tous ceux qui sont tentés de condamner Mme de la Pommeraye. Les tournures hypothétiques commençant par « si... » plaident en faveur de la Marquise. Le nom de qualité « perfide » montre clairement le dédain du narrateur envers le Marquis. Son évaluation du comportement de l'un et de la conduite de l'autre l'emmène à conclure que le

Marquis mérite son sort et qu'« à l'homme commun », il faut des « femmes communes. »

Ces jugements de valeurs, dans la narration, portent toujours sur les actions ou le caractère d'une personne, sur les normes et les valeurs d'une société, de ce fait, elles relèvent presque toujours de PDV du narrateur et donc de sa subjectivité. Les exemples peuvent être multipliés à cet égard. La description des personnages et des lieux manque beaucoup dans ce récit. Cela, parce que le narrateur croit qu'ils sont sans conséquence. Mis à part des petits bouts d'informations lancés au hasard et après coup au cours de la narration, très peu est dit sur l'apparence physique des personnages. Pourtant, leur capacité intellectuelle n'est pas une énigme pour le lecteur. Ce dernier sait que le maître a « peu d'idées dans la tête » (p.47) ; c'est un « automate » qui « se laisse exister » (p.47), tandis que Jacques est le philosophe avec les grandes idées. Pour cette raison, ces deux personnages se complètent et ils « ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus » (p. 119). Pour le reste, il donne des discours, de plus ou moins grande amplitude sur la conduite des dévots, des abbés et sur tout ce qui touche à la religion.

Ces jugements de valeurs dans *Jacques le fataliste et son maître*, sont tenus, en grande partie, au beau milieu d'une conversation entre Jacques et son maître. Le narrateur attend rarement la fin de la conversation pour donner ces avis. Il prend plaisir à interrompre les deux voyageurs dans leurs débats. Maingueneau (2005, p. 4) dit que ces jugements de valeurs relèvent de l'énonciation moraliste car ils expriment les réflexions du narrateur sur certains comportements des êtres humains par rapport auxquels il prend ses distances.

Comme l'on peut le constater dans l'extrait suivant, le narrateur tout en feignant de rester objectif, critique la passivité du peuple face au malheur des autres.

Avez-vous oublié que Jacques aimait à parler, et surtout à parler de lui ; manie générale des gens de son état ; manie qui les tire de leur abjection, qui les place dans la tribune, et qui les transforme tout à coup en personnages intéressants ? Quel est, à votre avis, le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? L'inhumanité ? Vous vous trompez : ... Le peuple est avide de spectacle, et y court, parce qu'il est amusé quand il en jouit, et qu'il est encore amusé par le récit qu'il en fait quand il en est revenu. Le peuple est terrible dans sa fureur ; mais elle ne dure pas. Sa misère propre l'a rendu compatissant ; il détourne les yeux du spectacle d'horreur qu'il est allé chercher ; il s'attendrit, il s'en retourne en pleurant... Tout ce que je vous débite là, lecteur, je le tiens de Jacques, je vous l'avoue, parce que je n'aime pas à me faire honneur de l'esprit d'autrui. (p. 325)

Le début de cet extrait montre clairement que le point de vue exprimé est celui du narrateur. Les questions posées au lecteur ne sont que des prétextes qui lui ouvrent la voie aux réflexions sur conduite du peuple. Il trouve que le peuple supplée à son insignifiance le bavardage car c'est la seule façon pour lui d'avoir de l'importance. À ses yeux, le peuple est puissant mais « sa misère » ne lui permet pas de s'en rendre compte. Les réflexions faites dans ce passage relèvent des opinions personnelles du narrateur et concernent la politique du pouvoir à l'époque, c'est-à-dire celle de la France au XVIII^e siècle. Il lui fallait donc observer une certaine circonspection dans ses paroles. Raison pour laquelle, dans la dernière partie, le narrateur adopte le PDV de Jacques et prétend que tout ce qui a été dit vient de ce dernier et non de lui (narrateur). Il est question pour lui de dénoncer tout en gardant ses distances. Et comme si ce n'est pas assez de balancer la responsabilité à son personnage, il emploie le verbe « débite » pour atténuer l'effet que ses paroles pourraient avoir sur le lecteur au cas où l'on déciderait de les lui attribuer ; on ne débite que des « bêtises » alors tout ce qu'il vient de dire ne doit pas être pris au sérieux.

Il a été question dans les paragraphes ci-dessus de *l'embrayage par marquage direct*, il sera question à présent de *l'embrayage par marquage indirect*. Cet embrayage est moins explicite que le premier. Selon Rabatel (1998), dans ce marquage, les éléments axiologiques permettant d'attribuer au narrateur les perceptions et / ou pensées représentées ne sont pas visibles dans

l'énonciation de celui-ci. Les jugements du narrateur s'expriment dans le texte à travers des dénominations ou redénominations et des descriptions définies. Son choix dans la présentation de ses référents trahit son PDV sans qu'il sorte pour autant du cadre de l'énonciation historique. En d'autres mots, lors de la narration, il arrive que le narrateur utilise certains qualificatifs dans la description d'un tel personnage ou d'un tel autre, de son milieu de vie et de son statut social. Mis ensemble, ces qualificatifs dessinent un tableau de ce que pense le narrateur à propos de ce personnage.

En effet, quand bien même ces dénominations et redénominations seraient choisies avec le plus grand soin dans le but d'amorcer l'effet du PDV, elles ne manqueraient pas d'exprimer la subjectivité du narrateur. Toutefois, cette subjectivité qui s'exprime à travers ce marquage ne relève pas de l'énonciation personnelle ou du discours en ce qu'il ne perturbe pas le cours du récit d'événements comme on vient de le voir à propos du marquage direct. Elle s'étant à l'ensemble du texte ou de l'ouvrage de telle sorte qu'elle permet de deviner la position idéologique du narrateur. Cependant, faute d'exemples à exploiter dans *Jacques le fataliste et son maître* il est difficile d'élaborer ce procédé avec des illustrations.

Le concept de la subjectivité du narrateur peut paraître paradoxal étant donné que chaque ouvrage, dès le moment qu'il se pose comme création

romanesque comporte un narrateur qui est responsable de la sélection et de la narration des événements. Toutefois, la relation qu'entretient ce narrateur avec la matière traitée varie de texte romanesque à texte romanesque. Certains narrateurs s'effacent de la narration et créent l'illusion que les événements se racontent eux-mêmes ; ceux-ci sont considérés objectifs, tandis que d'autres interviennent directement dans leur récit créant ainsi une rupture dans la succession des événements ; ceux-là sont dit subjectifs. Qu'il s'agisse du récit à la première personne ou à la troisième personne, ces interventions du narrateur sont perçues comme des intrusions dans la narration car elles y introduisent un genre aux codes délimitables et reconnaissables par le lecteur comme appartenant à l'énonciation subjective.

Dans ce chapitre, certains éléments permettant d'appréhender cette subjectivité dans *Jacques le fataliste et son maître* ont été analysés. La conclusion à laquelle l'on aboutit est la suivante : la subjectivité n'est pas toujours synonyme de discours au sens de Benveniste, en cela qu'elle n'est pas toujours perturbatrice de la trame narrative. Le narrateur peut exprimer sa subjectivité sans qu'il y ait un changement de niveau diégétique. Pour que cette subjectivité soit considérée comme perturbatrice, il faut qu'elle ait un effet particulier sur l'univers diégétique. Ainsi, le chapitre suivant abordera cette même question de la subjectivité du narrateur ; cette fois-ci en parlant de ses effets sur la diégèse.

CHAPITRE DEUX

EFFETS DE LA SUBJECTIVITÉ DU NARRATEUR SUR L'UNIVERS

DIÉGÉTIQUE DE *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE*

Plusieurs indices permettent de repérer la subjectivité du narrateur dans un récit. Toutefois, bien que ces indices facilitent l'attribution de la subjectivité au narrateur, ils ne sont pas toujours produits de l'énonciation du discours. La subjectivité du discours, dans un texte littéraire, est le plus souvent ressentie grâce à la discordance qu'elle entraîne entre les deux plans énonciatifs : narratif et discursif. Cette discordance est ressentie parce qu'elle agit de façon singulière sur l'univers diégétique de l'histoire. Il sera donc question dans cette partie, d'étudier l'impact de la subjectivité sur la diégèse de *Jacques le fataliste et son maître*. Mais avant d'entamer les analyses, il faut définir ce qu'est la diégèse.

Selon Genette (1972, p.48) la « diégèse » est un mot emprunté aux « théoriciens du langage cinématographique », pour dénoter l'univers spatio-temporel dans lequel se déroule les événements racontés. Uspenski (1975) cité par Lintvelt (1989, p.218) maintient que « toute œuvre d'art, littéraire, picturale ou outre, évoque pour nous un monde spécifique, avec son propre espace et son propre temps, avec un système de valeurs caractéristique et avec des normes de conduite particulières, un monde par rapport auquel nous adoptons forcément une position externe... ». Lintvelt ajoute que « le début et la fin d'un texte narratif constituent ainsi les frontières » qui séparent ce monde artistique du monde réel.

Partant de ces définitions, la diégèse fait donc allusion à l'univers fictif créé par le romancier. Le narrateur qui est l'auteur fictif de l'histoire racontée peut se trouver dans la même diégèse ou dans le même monde diégétique que

les personnages de l'histoire. Dans ce cas on parle de narrateur homo-diégétique qui se situe à un niveau intra-diégétique ou diégétique, c'est-à-dire qu'il évolue dans le même univers diégétique que celui de l'histoire. Par contre, lorsque le narrateur narre l'histoire d'une personne autre que lui-même et ne partage pas le même univers diégétique que ce dernier, il est dit hétéro-diégétique et se situe en un niveau extra-diégétique, c'est-à-dire hors de l'univers dans lequel se déroule l'histoire. Il s'agit donc d'une question de relation entre le narrateur et l'histoire (homo-diégétique, hétéro-diégétique) ; et entre son monde et celui de l'histoire (extra-diégétique, intra-diégétique / diégétique, méta-diégétique) selon Genette (1983, pp. 55-61).

Alors, lorsqu'un narrateur hétéro-diégétique-extra-diégétique tient des discours directs dans la narration, ces discours forment une sorte de kyste qui non seulement contraste avec l'homogénéité du discours narratif mais aussi brouille les frontières entre le diégétique et l'extra-diégétique. Un bref aperçu sur la relation entre le narrateur et la diégèse facilitera l'analyse des discordances provoquées par l'insertion de discours dans la narration.

La relation entre le narrateur et la diégèse dans *Jacques le fataliste et son maître*.

Genette (1972, p. 238) emploie les mots « dedans » et « dehors » pour illustrer le rapport qui existe entre le narrateur, les personnages et le monde de l'histoire racontée. Dans une narration, ce qui sépare les uns et les autres de l'histoire, dit-il, « est moins une distance » spatio-temporelle qu'une « sorte de seuil figuré » (1972, p. 238) posé par la narration elle-même, « une différence de niveau ». Cela, on le voit bien dans *Jacques le fataliste et son maître*. Le narrateur et le lecteur sont au « dehors » de l'histoire. Ils se trouvent au même

niveau « quoique fictif, avec le public *réel* (extra-diégétique) » (Genette, 1983, p. 56), tandis que Jacques et son maître sont au « dedans » de l'histoire. Il existe donc une frontière diégétique entre ces groupes de personnages. Et Genette définit cette différence de niveau en disant que « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. » (1972, p.238). Cependant, il y a dissonance entre la définition que propose Genette et l'exemple dont elle est le support dans son ouvrage. Il est important de mettre au clair cette confusion avant d'avancer dans les analyses.

D'abord, Genette (1972) considère que la rédaction des *Mémoires* fictifs par M. Renoncourt est un acte littéraire accompli à un premier niveau *extra-diégétique*. Ensuite, il ajoute que les événements racontés dans ces *Mémoires*, sont pris en charge par l'acte narratif de des Grieux, et ils se trouvent dans un premier récit qu'il qualifie de *diégétique* ou *intra-diégétique*. Finalement, que les événements racontés au second degré dans le récit de des Grieux sont *méta-diégétiques*. Le problème qui se pose est le suivant : comment se fait-il alors que Genette pose les événements contenus dans un récit comme étant supérieurs à l'acte narratif qui est l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place (Genette, 1972, p.72), étant donné que ces mêmes événements doivent leur existence à cet acte narratif ?

Il importe donc de souligner que les événements racontés dans un récit ne peuvent être qu'à un niveau inférieur à celui où se situe l'acte producteur premier puisque celui-ci contient ces événements. A moins que, dans ce contexte, Genette suppose que l'acte narratif (extra-diégétique) assumé par M. Renoncourt se situe à un niveau inférieur à celui (intra-diégétique) dans lequel

se déroulent les événements, niveau dont les frontières sont érigées par ce premier acte narratif. D'ailleurs, cette contradiction, considérée comme un lapsus de la part de l'auteur, est mise au clair lorsque, dans son *nouveau discours du récit* (1983, p. 60), Il affirme que « le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui. ».

L'intérêt de cette étude porte moins sur la relation d'infériorité ou de supériorité entre les niveaux que sur l'appartenance ou la non-appartenance du narrateur à l'univers diégétique dans lequel se déroule l'histoire racontée. Néanmoins, ces éclaircissements s'avèrent nécessaires pour mieux expliquer la relation qui existe entre l'extra-diégétique et le diégétique, aussi bien qu'à comprendre dans quelle mesure le mouvement entre ces deux niveaux est considéré intrusif ou permmissible.

En effet, tout récit comporte un niveau extra-diégétique et un niveau diégétique et Genette fait comprendre que même les récits les plus transparents en apparence tels que *Les tueurs* d'Hemingway (dans lequel la narration est rejetée au profit du dialogue) n'échappent pas à cette éventualité. *Jacques le fataliste et son maître* est un récit à multiples niveaux : il y a d'abord le récit du voyage à cheval de Jacques et de son maître assumé par le narrateur anonyme qui se situe à un niveau extra-diégétique. Ce niveau fournit au lecteur les informations nécessaires sur le cadre spatio-temporel de l'univers diégétique dans lequel se déroulent les événements racontés, c'est-à-dire où et quand ont lieu tous les obstacles que rencontrent les deux voyageurs au cours de leur voyage. La narration à ce niveau « est rongée par le bourdonnement de voix intra-diégétiques », pour reprendre les mots de Herman (2013, p.85). En ce qui

concerne *Jacques le fataliste et son maître*, le récit des aventures de Jacques et de son maître prend la forme d'une pièce de théâtre dans laquelle « l'énonciation est abandonnée aux personnages qui discutent et se racontent des histoires » (Herman 2013, p. 85). Le récit de parole proprement dit est presque inexistant dans ce roman. Lorsque le narrateur intervient, le plus souvent, c'est pour informer le lecteur sur les événements ou pour entamer une conversation avec ce dernier, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

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... »...

- 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 démontre.

- Non, lui répondit le chirurgien, je veux leur démontrer, et je leur démontrerai... »

Et, tout en se retournant pour démontrer, il pousse sa compagne, lui fait perdre l'équilibre et la jette à terre, un pied pris dans la basque de son habit et les cotillons renversés sur sa tête. (pp. 9-11)

Du début à la fin de ce passage, le narrateur prend soin de ne pas rapporter les paroles des personnages. Il y a, tout au long de cet extrait, un va et vient entre récit d'événements et dialogues des personnages. Lorsque le narrateur reprend la parole d'abord, c'est pour donner des commentaires sur les diverses possibilités qu'il possède en ce qui concerne les tournures que peut prendre l'histoire qu'il raconte ; et ensuite pour entamer une conversation avec son lecteur imaginaire qui d'ailleurs l'interrompt par endroit pour demander quelques éclaircissements sur son récit. Ainsi, tel que le souligne Herman, le discours proprement narratif est donc réduit « sous un poids d'un discours méta-discursif » (ibid.). Pour la plupart, les informations sur les actions et événements parviennent au lecteur directement à partir de dialogues entre personnages, de

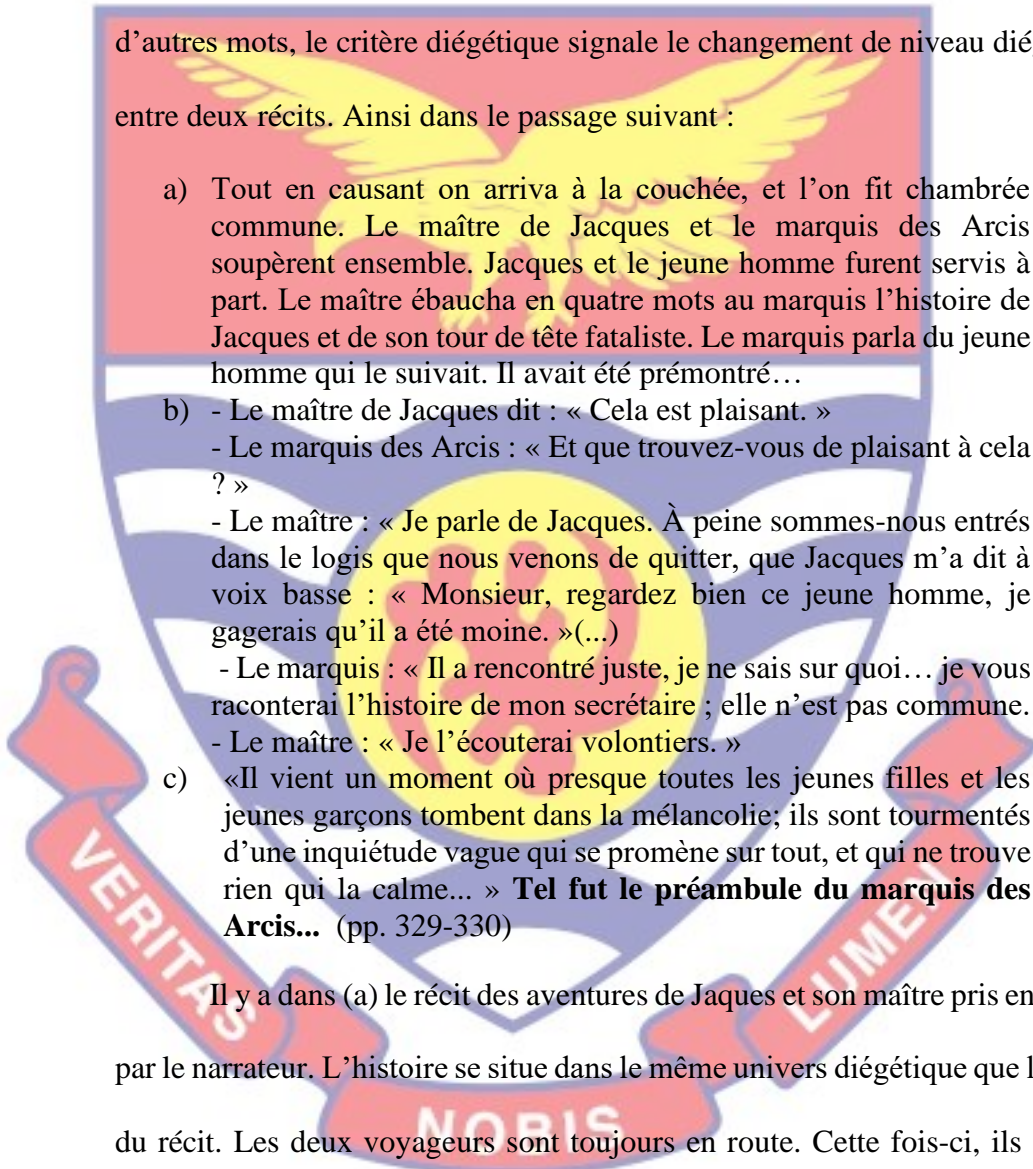
telle sorte que le récit de pensée est quasi-absent. En d'autres mots, le narrateur qui prétend ne pas connaître les pensées des personnages, leur cède la place pour qu'ils expriment leurs idées eux-mêmes. Il donne à voir au lecteur, comme dans une pièce de théâtre, et non à le faire imaginer. Le narrateur et lecteur, comme deux spectateurs qui commentent cette pièce théâtrale, se situent au niveau extra-diégétique.

Au niveau intra-diégétique ou diégétique, se trouvent Jacques et son maître (personnages intra-diégétique du récit premier,) deux chevaliers qui bavardent pour passer le temps et qui s'arrêtent de temps à autre pour se reposer. À ce niveau diégétique, Jacques raconte l'histoire de ses amours, ce qui constitue un récit au deuxième degré dont l'action a lieu dans un troisième univers. Les événements dans ce récit second sont donc qualifiés de méta-diégétiques parce qu'ils se situent dans un univers dont les contours sont érigés et définis par l'univers diégétique / intra-diégétique. Il peut y avoir dans cet univers méta-diégétique un autre récit et ainsi de suite les univers se multiplient. Ce phénomène d'enchâssement ou de mise en abyme (Genette 1972, 1983) est caractéristique de *Jacques le fataliste et son maître*. Comment le lecteur reconnaît-il qu'il y a franchissement de frontière entre deux récits ou entre récit et discours ? La réponse se trouve dans les paragraphes suivants.

Frontière entre récits : le critère diégétique

Selon Genette (1983, p. 58), « un récit ne peut guère enchâsser un autre » sans se désigner comme « récit primaire ». Cette désignation ne peut être ni « silencieuse » ni « mensongère » car, dit-il, la structure de la langue et les conventions de l'écriture ne laisse pas place à « l'ambiguïté narrative ». Dans *Jacques le fataliste et son maître*, le récit du voyage de Jacques et de son maître

assumé par le narrateur hétéro-diégétique-extra-diégétique constitue le récit primaire par rapport auquel le récit des amours de Jacques est second. Puisqu'il s'agit de classer les récits selon leur niveau, le critère qui détermine la frontière entre eux est un *critère diégétique*. Ce critère permet de rendre compte des vas et viens entre l'univers du récit premier et ceux des autres récits enchâssés. En d'autres mots, le critère diégétique signale le changement de niveau diégétique entre deux récits. Ainsi dans le passage suivant :

- 
- a) Tout en causant on arriva à la couchée, et l'on fit chambrée commune. Le maître de Jacques et le marquis des Arcis soupèrent ensemble. Jacques et le jeune homme furent servis à part. Le maître ébaucha en quatre mots au marquis l'histoire de Jacques et de son tour de tête fataliste. Le marquis parla du jeune homme qui le suivait. Il avait été prémontré...
 - b) - Le maître de Jacques dit : « Cela est plaisant. »
- Le marquis des Arcis : « Et que trouvez-vous de plaisant à cela ? »
- Le maître : « Je parle de Jacques. À peine sommes-nous entrés dans le logis que nous venons de quitter, que Jacques m'a dit à voix basse : « Monsieur, regardez bien ce jeune homme, je gagerais qu'il a été moine. »(...)»
- Le marquis : « Il a rencontré juste, je ne sais sur quoi... je vous raconterai l'histoire de mon secrétaire ; elle n'est pas commune.
- Le maître : « Je l'écouterai volontiers. »
 - c) « Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie; ils sont tourmentés d'une inquiétude vague qui se promène sur tout, et qui ne trouve rien qui la calme... » **Tel fut le préambule du marquis des Arcis...** (pp. 329-330)

Il y a dans (a) le récit des aventures de Jacques et son maître pris en charge par le narrateur. L'histoire se situe dans le même univers diégétique que le début du récit. Les deux voyageurs sont toujours en route. Cette fois-ci, ils sont en compagnie d'un autre personnage, le marquis des Arcis avec qui le maître de Jacques entame une conversation. Le récit fait place alors au dialogue entre ces deux hommes (b). Bien qu'il y ait un changement de mode de narration du récit, le niveau diégétique reste identique. Cependant lorsqu'on passe à (c) le lecteur

ressent le changement d'univers diégétique. Un changement qui se signale d'abord par la phrase introductrice « Tel fut le préambule du marquis des Arcis... » (p. 330). Cet énoncé signale au lecteur que le récit qu'il est sur le point d'entendre est celui du personnage est non du narrateur premier. Ensuite, l'énoncé « Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie... » (p. 329). Cet énoncé impersonnel lance ce qui va suivre dans le paradigme des contes ou de l'histoire. Et bien qu'il y ait changement dans le système de temps, le lecteur sait que ce qui suit est un autre récit un non un discours. Cet effet de lecture est dû au fait que le récit premier ne peut encadrer un autre récit sans justification. Il faut donc qu'il y ait un événement déclencheur qui serve d'appuis au récit encadré ; cet événement devient « ce qu'il fallait bien qu'il arrivât pour qu'il y ait récit » (Lintvelt, 1989, p.221).

Le niveau extra-diégétique régit et détermine les frontières du récit intra-diégétique (récit premier) tandis que le niveau intra-diégétique à son tour produit un récit méta-diégétique (ou récit second). Alors qu'advient-il du niveau dans lequel se situent les paroles directes du narrateur ? Qu'est-ce qui permet de dire qu'il y a changement de niveau ? Et à quel niveau les attribuer ?

Les hors-récits dans la narration sont généralement classés sous la rubrique de *métalepse*. Selon Genette (1972), la *métalepse* est la « transgression délibérée » des frontières entre récit-cadre et récit enchâssé qui advient lorsqu'un « narrateur (ou son lecteur) s'introduit dans l'univers fictif de son récit » (1983, p. 58). Ainsi, Genette range-t-il sous la rubrique de « *métalepse narratives* » (1972, p.244) toutes les transgressions du narrateur ou narrataire extra-diégétique dans l'univers diégétique d'un récit. Cependant, il faut

souligner que cette définition ne recouvre pas les commentaires du narrateur hétéro-diégétique-extra-diégétique, commentaires qui semblent échapper aux propriétés des métalepses. La généralité de ce terme « métalepses » ne permet donc pas de mettre la distinction entre ce que cette étude considère comme énoncés discursifs et énoncés narratifs du narrateur. Ces deux types d'énoncés

produisent deux différents types de métalepses : *métalepses discursives* et *métalepses narratives* ; les unes sont interruptives tandis que les autres sont transgressives. Lorsque par exemple, le narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître* se présente comme faisant partie d'une histoire qu'il dit avoir « entendu faire aux Invalides » (p.116), tel que l'illustre l'exemple suivant, il y a transgression :

Le lendemain Jacques se leva de grand matin mit la tête à la fenêtre pour voir quel temps il faisait, vit qu'il faisait un temps détestable, se recoucha, et nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu'il nous plut. (p.176)

Le narrateur, il a été dit à plusieurs reprises, n'est pas un personnage dans le récit des aventures de Jacques et de son maître. Il n'est ni témoin oculaire ni protagoniste de l'histoire et pourtant il emploie les pronoms « nous » et « moi » comme s'il en faisait partie. Dans cet exemple, ce « nous » renvoie incontestablement à la subjectivité du narrateur sans qu'il y ait pour autant une obstruction du récit ni un changement de niveau diégétique vu qu'il n'empêche pas à l'histoire d'avancer et ne bouleverse pas son univers diégétique non plus. Ce qui se passe ici c'est un changement de voix. Cette voix qui était jusque-là celle d'un narrateur hétéro-diégétique devient celle d'un narrateur homo-diégétique qui participe à l'histoire. Toutefois, l'énonciation reste celle du récit et cela grâce au passé simple qui garantit un enchaînement causal entre les actions (Barthes *et al.*, 1977, p.28). Le « nous » étant ici un « nous »

romanesque, cet énoncé ne relève pas du discours personnel mais reste un énoncé narratif au même titre que les énoncés narratifs dans un récit à la première personne. Une telle manœuvre crée un effet de contemporain entre l'histoire et la narration : le récit rejoint la narration. Ces métalepses narratives, à la différence des métalepses discursives, n'interrompent pas le cours de l'histoire. A la rigueur, elles « jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration » (Genette, 1972, p.244). Cette même stratégie est mise en œuvre dans l'exemple suivant :

Si j'allais aussi mettre ma tête sur un oreiller, en attendant le réveil de Jacques et de son maître ; qu'en pensez-vous ? (p.176)

Dans cet exemple, le narrateur informe le lecteur de son besoin d'aller se reposer aussi puisqu'il fait tard et que Jacques et son maître dormaient. C'est comme si la narration se déroulait au fur et à mesure que les événements ont lieu. En revanche, lorsque le narrateur dit :

Lecteur, il me vient un scrupule, c'est d'avoir fait honneur à Jacques ou à son maître de quelques réflexions qui vous appartiennent de droit ; si cela est, vous pouvez les reprendre sans qu'ils s'en formalisent. J'ai cru m'apercevoir que le mot *Bigre* vous déplaisait. Je voudrais bien savoir pourquoi. C'est le vrai nom de famille de mon charron ; les extraits baptistaires, extraits mortuaires, contrats de mariage en sont signés Bigre. Les descendants de Bigre, qui occupent aujourd'hui la boutique, s'appellent Bigre. Quand leurs enfants, qui sont jolis, passent dans la rue, on dit : « Voilà les petits Bigres. »... (p.382)

Il ne s'agit plus ici d'une transgression de niveau mais plutôt d'une interruption. Le narrateur n'entre pas dans l'univers diégétique du récit, il interrompt une conversation entre Jacques et son maître pour présenter ses excuses au lecteur pour s'être servi d'un lexique qui, selon son entendement, déplaît à ce dernier. La définition de *métalepse* comme transgression de niveau diégétique ne s'applique pas aux discours personnels du narrateur. Dans

Jacques le Fataliste et son maître les interruptions sont récurrentes si bien que le critère diégétique devient caduc dans la distinction entre ce qui relève du récit et ce qui relève du discours. Il serait plus juste de baptiser ces commentaires « *métalepses discursives* » et de trouver un autre critère pour les démarquer des métalepses narratives car le critère diégétique ne permet pas de bien saisir la subjectivité du narrateur dans ce roman.

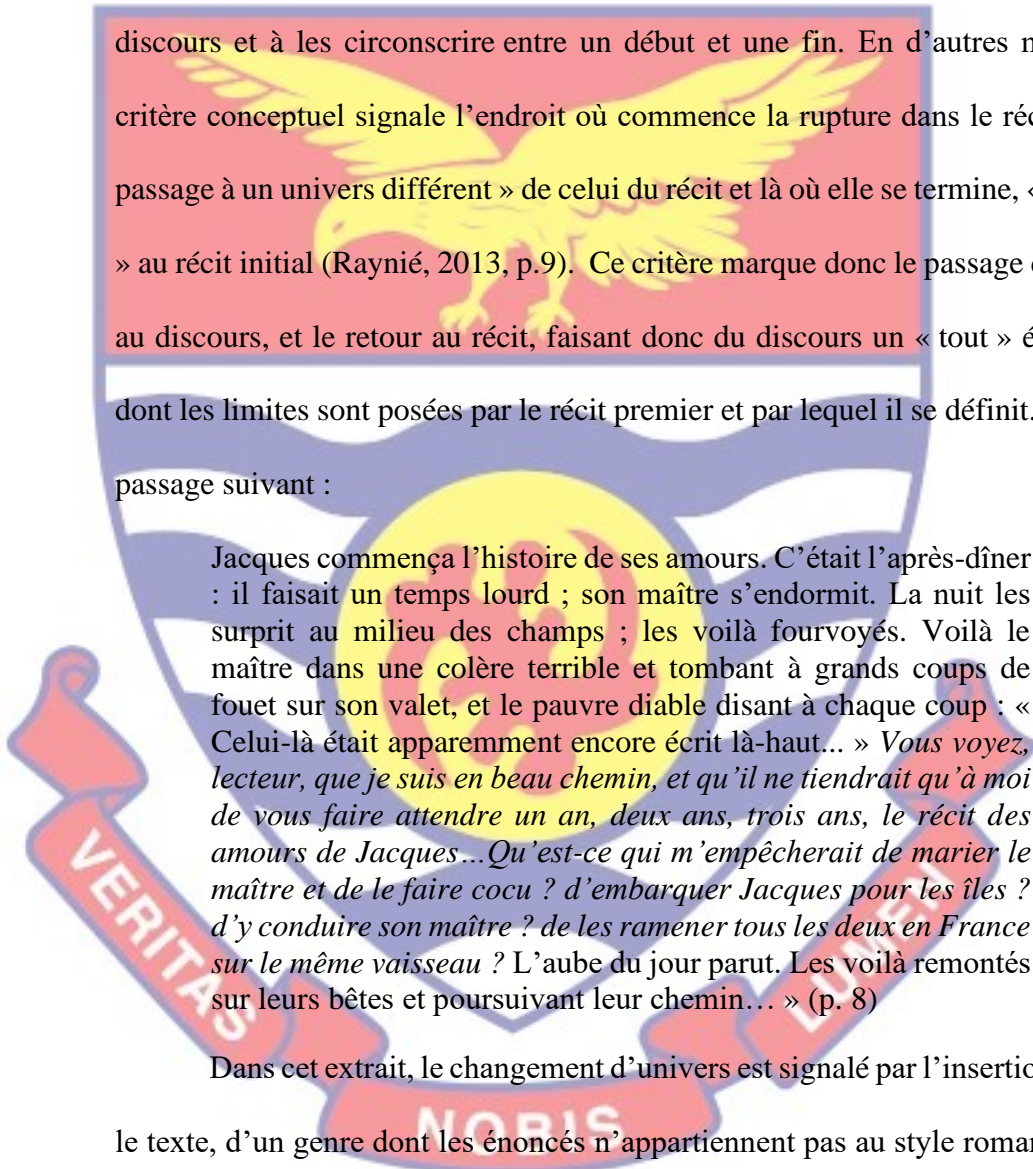
Frontière entre récit et discours : le critère conceptuel

Selon Raynié (2013), ce qui démarque le récit des réflexions, des discours du narrateur dans une narration ce n'est pas un critère diégétique mais plutôt un *critère conceptuel* :

...pour les réflexions, les discours, etc. : ces *micro-structures* impliquent un changement d'univers par rapport au discours englobant, c'est-à-dire au continuum narratif ; mais cette fois, ce n'est pas un critère diégétique qui permet de déterminer la frontière mais plutôt un critère conceptuel; le changement d'univers représenté vient en effet du fait que ces morceaux créent un univers idéal dans ce qui était un univers factuel, le passage de la narration à un discours ou à une sentence allant nécessairement de pair avec un certain degré de conceptualisation (passage du particulier au général, de la chose à l'idée, etc.)... (p. 8)

En ce qui concerne la subjectivité du narrateur, le critère conceptuel permet de mettre en évidence la frontière qui existe entre les métalepses narratives et les métalepses discursives au niveau extra-diégétique. Comme le souligne Raynié (2013), l'existence de cette frontière est inhérente aux réflexions du narrateur. Les discours de ce dernier se démarquent des discours ou dialogues des personnages en ce que ceux-ci n'impliquent pas nécessairement un changement de niveau diégétique. Dans le cas des discours relevant des dialogues entre personnages ou de réflexions faites par un personnage, les énoncés discursifs créent un effet dramatique et aident à

l'avancement de « l'action de l'intérieur selon un principe proche de celui du théâtre » (Berthelot, 2001, p. 238). De ce fait, ils ne sont aucunement considérés comme perturbateurs par le lecteur. Par contre, dans le cas des réflexions ou commentaires du narrateur, le critère conceptuel signale un glissement vers un autre univers, celui des idées. Grâce à ce critère le lecteur arrive à isoler ces discours et à les circonscrire entre un début et une fin. En d'autres mots, le critère conceptuel signale l'endroit où commence la rupture dans le récit, « le passage à un univers différent » de celui du récit et là où elle se termine, « retour » au récit initial (Raynié, 2013, p.9). Ce critère marque donc le passage du récit au discours, et le retour au récit, faisant donc du discours un « tout » étranger dont les limites sont posées par le récit premier et par lequel il se définit. Soit le passage suivant :



Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps 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 grands 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 Jacques... Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ?* L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin... » (p. 8)

Dans cet extrait, le changement d'univers est signalé par l'insertion, dans le texte, d'un genre dont les énoncés n'appartiennent pas au style romanesque. Car, comme le souligne Bakhtine (1984, p. 265) « Chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses types relativement stables d'énoncés ». L'effet que les commentaires du narrateur produisent sur le lecteur relève moins de la nature du genre que de la perception qu'a le lecteur : un énoncé est perçu comme

subjectif et perturbateur lorsqu'il est identifié par le lecteur comme une réflexion du narrateur. Les commentaires du narrateur produisent un effet semblable au « *behind the scene* » de la cinématographie : ils sortent le lecteur du monde de la création vers celui du créateur, de la fiction vers la réalité. Ils tirent le lecteur qui, pour un moment, était englouti dans ce monde fictif, vers

le monde du metteur en scène ou narrateur. L'application du critère conceptuel au texte narratif permet de classer les propos personnels du narrateur dans le monde des idées et donc dans un univers conceptuel extra-diégétique. Cet univers prend en charge les réflexions, et les opinions du narrateur hétéro-diégétique.

Il faut également ajouter que les constants vas-et-viens, l'enchevêtrement entre ces deux univers (diégétique et conceptuel) sont tels qu'ils n'affectent pas seulement la linéarité du discours narratif mais aussi sa temporalité de sorte que le lecteur a l'impression que le voyage de Jacques et son maître se déroule sous ses yeux. Ils réduisent l'espace entre le niveau extra-diégétique et intra-diégétique au point qu'il devienne presque inexistant. L'histoire de nos deux voyageurs n'est plus une question du passé mais une réalité qui est en train de se dérouler et dont le narrateur en est le spectateur et commentateur comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessous :

...Jacques et son maître avaient atteint le gîte où ils avaient la nuit à passer. Il était tard ; la porte de la ville était fermée, et ils avaient été obligés de s'arrêter dans le faubourg. Là, j'entends un vacarme... – Vous entendez ! Vous n'y étiez pas ; il ne s'agit pas de vous. – Il est vrai. Eh bien ! Jacques... son maître... On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... – Vous ne voyez rien ; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas... (p. 159)

Comme déjà souligné dans les lignes précédentes, certaines métalepses narratives créent l'illusion que la narration a lieu au fur et à mesure que les

actions se déroulent telle qu'on peut le constater dans l'exemple ci-dessus. Ces métalepses narratives n'arrêtent pas le cours de l'histoire. À la limite, ces intrusions du narrateur dans l'univers de l'histoire provoquent « un trouble dans la distinction des niveaux » (Genette, 1983, p. 58). Ce trouble qu'elles suscitent va bien au-delà d'une « simple ambiguïté technique » (car le lecteur ne sachant plus où placer le narrateur est confus). Dans le cas de ce roman, cette technique est employée aussi bien pour brouiller la frontière entre les niveaux qu'à créer de l'humour.

Les métalepses discursives, tout comme les métalepses narratives, peuvent relever de l'humour (il faut que cette déduction soit basée purement sur *Jacques le fataliste et son maître* et peut ne pas être valable dans d'autres cas puisque selon Genette, certaines métalepses relèvent du fantastique). Toutefois, dans le cadre de ce roman, ces métalepses discursives sont le plus souvent obstructives et remplissent des fonctions qui, dans une certaine mesure, sont considérées facultatives ; c'est-à-dire que ces métalepses peuvent être supprimées sans que le sens du texte soit pour autant altéré. Cette qualité est inhérente aux métalepses discursives ; une propriété qui les démarque et les isole du reste dans la narration. Cela revient à dire que la discursivité de certains énoncés dans un texte littéraire peut être déterminée à partir de la relation que ceux-ci entretiennent avec le récit premier, relation de dépendance ou d'indépendance entre le récit et la métalepse.

Précisons que le récit méta-diégétique n'est pas une forme nouvelle dans l'histoire du roman. Elle était une pratique courante dans les narrations épiques de l'âge classique, maintenue au 18^e siècle et qui continue à être employée de nos jours (Genette, 1972, p.241). Et donc, la présence de la métalepse dans un

récit est presque inévitable ; le narrateur ne s'en passe que difficilement. Il arrive que, dans sa représentation des faits, celui-ci fasse venir avant, dans le récit, un événement qui devrait en principe venir après dans l'histoire. Toutefois, ces analepses ou retours-en-arrières, faisant parties avec l'histoire, leur insertion n'affecte pas la diégèse.

Dans *Jacques le fataliste et son maître*, le narrateur emploie beaucoup les retours en arrières, et cela ne devrait pas poser problème. Ce qui la rend intéressante, c'est que dans cet ouvrage, la plupart des analepses sont directement assumées par le narrateur et de ce fait, elles ont un caractère discursif qui les démarque du reste.

Genette (p. 89) reconnaît l'existence d'une différence entre les analepses directement prises en charge par le récit. Selon lui, celles-ci sont au même niveau narratif que les événements racontés dans la diégèse, et les analepses dont les responsables sont des personnages du récit premier, et qui se trouvent donc à un niveau méta-diégétique ou à un niveau narratif second. Il souligne leur relation avec le récit englobant. Toutefois, tout comme pour les métalepses, il ne dit rien sur leurs propriétés énonciatives. Un exemple d'analepse prise en charge par un personnage du récit se trouve au début du roman, lorsque Jacques se rappelant ce qui a fait de lui un boiteux s'écrit « Que diable emporte le cabaretier et son cabaret ! ». Son maître, un peu abasourdi par une telle remarque lui demande la cause et Jacques répond :

- Jacques : 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 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. (p. 6)

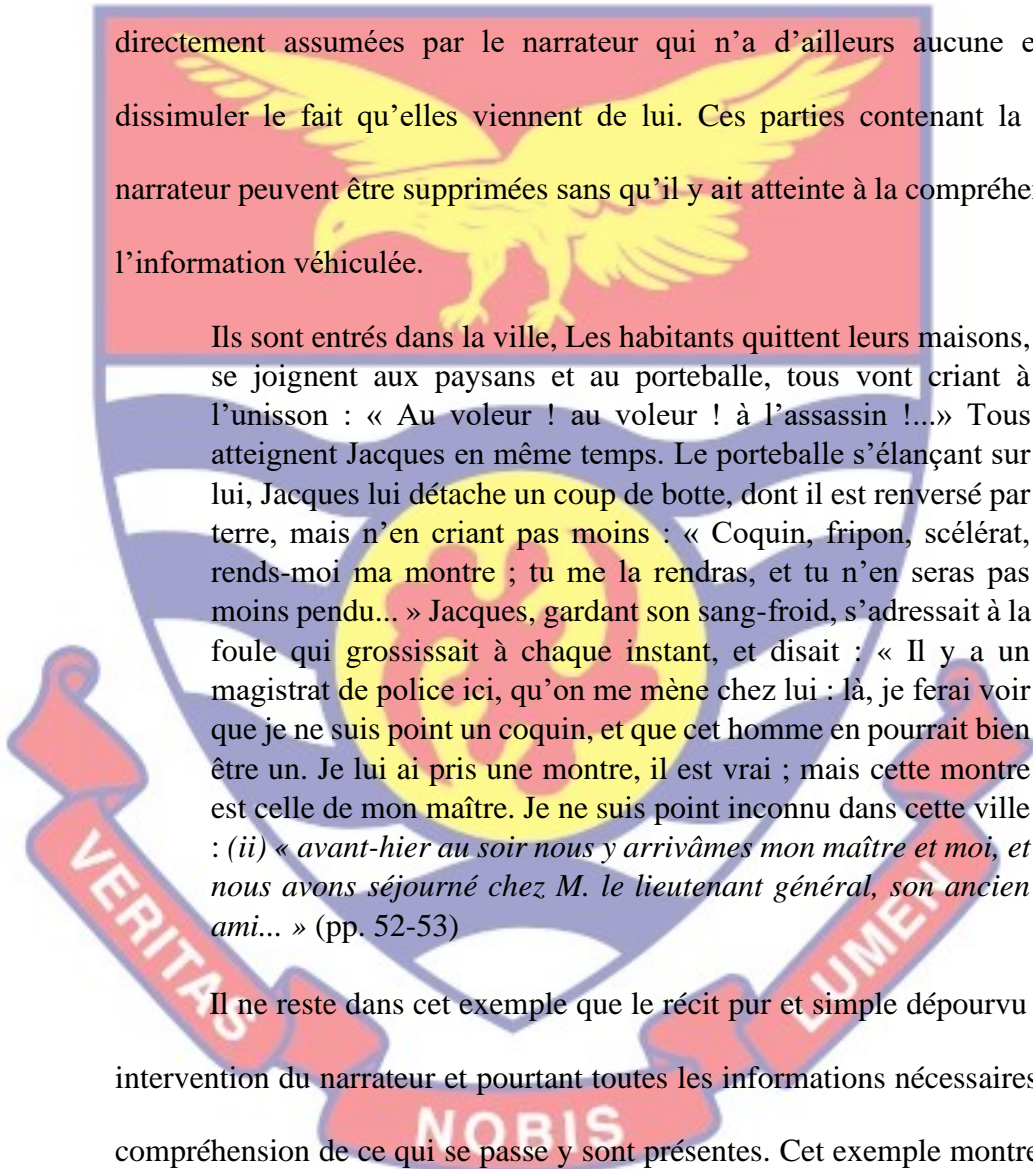
Ce retour en arrière est le début d'une longue suite de cause-à-effet qui mène à la raison pour laquelle Jacques est tombé amoureux. Toute l'histoire des amours de Jacques est une analepse qui s'insère dans un récit premier, dans une relation de subordination comme le souligne Genette lorsqu'il dit « Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère, sur lequel elle se greffe, un récit temporellement second, subordonné au premier ... » (1972, p. 90). Lorsque Jacques se met à narrer son histoire, les événements dont il est question dans son récit se situent à un niveau temporel et diégétique différents de celui dans lequel il se trouve au moment de sa narration. Ce sont des événements passés, évoqués dans une narration ultérieure.

Le récit de Jacques est, à son tour, subordonné à celui du narrateur hétéro-diégétique ; son insertion devrait entraîner un bouleversement dans la diégèse, et pourtant la narration les adopte si bien dans le récit, c'est à peine si le lecteur est conscient du glissement de niveau, ce qui n'est pas du tout le cas dans l'exemple suivant :

Ils sont entrés dans la ville, *(i) car c'est dans une ville que Jacques et son maître avaient séjourné la veille ; je me le rappelle à l'instant...* Les habitants quittent leurs maisons, se joignent aux paysans et au porteballe, tous vont criant à l'unisson : « Au voleur ! au voleur ! à l'assassin !... » Tous atteignent Jacques en même temps... Je ne suis point inconnu dans cette ville : *(ii) « avant-hier au soir nous y arrivâmes mon maître et moi, et nous avons séjourné chez M. le lieutenant général, son ancien ami. » (iii) Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches, et qu'ils avaient logé chez M. le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas revenu plus tôt.* (pp.52-53).

Les parties en italique sont des rétropections qui introduisent dans le récit des informations qui en principe doivent venir *avant* dans l'histoire mais elles sont évoquées après coup dans le récit. Dans (ii) il s'agit d'une analepse

narrative prise en charge par Jacques. Les guillemets sont là pour indiquer que nous avons en face un discours direct. Ce type d'analepse, est qualifié de *narratif* parce qu'il se fonde dans le récit. Cependant, dans (i) et (iii), il y a emploi du pronom « je » alors il ne s'agit pas de paroles d'un des personnages. Pour cette raison, ces analepses sont dites *discursives* parce qu'elles contiennent des paroles directement assumées par le narrateur qui n'a d'ailleurs aucune envie de dissimuler le fait qu'elles viennent de lui. Ces parties contenant la voix du narrateur peuvent être supprimées sans qu'il y ait atteinte à la compréhension de l'information véhiculée.



Ils sont entrés dans la ville, Les habitants quittent leurs maisons, se joignent aux paysans et au porteballe, tous vont criant à l'unisson : « Au voleur ! au voleur ! à l'assassin !... » Tous atteignent Jacques en même temps. Le porteballe s'élançant sur lui, Jacques lui détache un coup de botte, dont il est renversé par terre, mais n'en criant pas moins : « Coquin, fripon, scélérat, rends-moi ma montre ; tu me la rendras, et tu n'en seras pas moins pendu... » Jacques, gardant son sang-froid, s'adressait à la foule qui grossissait à chaque instant, et disait : « Il y a un magistrat de police ici, qu'on me mène chez lui : là, je ferai voir que je ne suis point un coquin, et que cet homme en pourrait bien être un. Je lui ai pris une montre, il est vrai ; mais cette montre est celle de mon maître. Je ne suis point inconnu dans cette ville : (ii) « *avant-hier au soir nous y arrivâmes mon maître et moi, et nous avons séjourné chez M. le lieutenant général, son ancien ami...* » (pp. 52-53)

Il ne reste dans cet exemple que le récit pur et simple dépourvu de toute intervention du narrateur et pourtant toutes les informations nécessaires pour la compréhension de ce qui se passe y sont présentes. Cet exemple montre que les paroles du narrateur peuvent être supprimées sans qu'il y ait altération dans le contenu l'information.

Les analyses ci-avant montrent que la subjectivité du narrateur dans un texte narratif se présente sous forme de métadiscours, c'est-à-dire de discours sur

le discours. Leur présence dans un texte narratif n'est pas indispensable. Mais bien que ces métadiscours soient supprimables, ils relèvent de certaines fonctions du narrateur ; fonctions dites facultatives mais qui dirigent l'interprétation du texte et dont l'étude constitue le sujet des pages suivantes.

Fonctions facultatives du narrateur : foyer de la subjectivité

Selon Genette (1972, p. 252), les formes grammaticales *je / il* ne sont qu'une conséquence mécanique d'une attitude narrative. Il s'agit en d'autres mots de la relation qu'entretient le narrateur avec l'histoire qu'il raconte : s'il fait partie de l'histoire en tant que protagoniste ou témoin alors il emploiera le pronom personnel *je*, en revanche s'il n'en fait pas partie il emploiera le pronom a-personnel *il*. Toutefois, pour la subjectivité du narrateur, il n'est plus question d'une attitude narrative mais plutôt d'une question de fonctions du narrateur car la subjectivité du narrateur peut s'exprimer aussi bien dans le récit hétéro-diégétique que dans le récit homo-diégétique. Dans tous les deux cas, la présence de ce dernier peut être réduite au minimum selon le choix du romancier. La subjectivité du narrateur s'exprime donc à travers certaines fonctions dont le narrateur en tant qu'intermédiaire entre l'histoire et le lecteur, remplit.

Genette (1972) trouve que ces fonctions peuvent être distribuées « selon divers aspects du récit (au sens large) auxquels elles se rapportent » et il y en a cinq, ce sont : la fonction proprement narrative ; cette fonction porte sur l'histoire et selon Genette, aucun narrateur ne peut s'en détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur. Le second aspect concerne le *texte* narratif, « auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (méta-narratif en l'occurrence) » et la fonction qui s'y rattache est la fonction de régie ; le troisième porte sur « la situation narrative elle-

même » (Genette, 1972, p.262), c'est-à-dire sur le narrateur et le narrataire que ce dernier soit « présent, absent ou virtuel » (ibid.). De cet aspect résultent deux fonctions selon que le discours du narrateur s'oriente sur le narrataire dans le but de maintenir le contact avec lui ou que le discours est orienté sur le narrateur lui-même. Dans le premier cas, on a la *fonction de communication* tandis que dans le deuxième il s'agit de la *fonction testimoniale ou d'attestation*. Et finalement, une dernière fonction, la *fonction idéologique*, qui est orientée sur le narrateur.

Hormis les deux premières fonctions, les autres, c'est-à-dire les trois dernières ne peuvent être accomplies sans une part de subjectivité. En d'autres mots, le narrateur peut remplir les deux premières fonctions, dites obligatoires, de façon objective sans que sa subjectivité soit explicitement exprimée. Toutefois, les trois autres fonctions dites facultatives se manifestent le plus souvent sous forme de métadiscours. Dans les paragraphes suivants, nous allons analyser comment la subjectivité du narrateur s'exprime à travers la fonction de communication, la fonction testimoniale ou d'attestation et la fonction idéologique.

La fonction de communication est celle que remplit le narrateur lorsqu'il tient des propos directs à l'adresse d'un narrataire. Elle concerne le maintien du contact entre le narrateur et le narrataire, que celui-ci soit présent ou effacé du texte. Comme le souligne Genette (1972, p. 262) « la fonction de communication est l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact ». Lintvelt (1989, p. 62) définit cette fonction communicative comme « la fonction » par laquelle le narrateur tente d'agir sur son narrataire ou de maintenir le contact avec lui à travers l'emploi du pronom « vous », votre » ou « l'impératif ». Lorsque le narrateur dans *Jacques le*

fataliste et son maître dit « 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... » (p.7), il attire l'attention du lecteur sur l'histoire qu'il est en train de narrer. Et ceci faisant, il remplit la fonction de communication. Cette même fonction est accomplie dans l'exemple suivant :

... Si, l'abandonnant seul à la quête de la bourse et de la montre, vous prenez le parti de faire compagnie à son maître, vous serez poli, mais très ennuyé ; vous ne connaissez pas encore cette espèce-là... (p. 47)

À chaque fois que le narrateur interpelle le narrataire, il le fait dans l'intention de garder le contact avec lui, pour s'assurer que ce dernier suit le fil de son récit. Dans le passage ci-dessus, le narrateur informe le lecteur sur la capacité intellectuelle du maître de Jacques. Cette description provient du point de vue du narrateur et donc sa subjectivité. Une des caractéristiques de cette fonction est qu'elle trahit toujours la présence du narrateur car elle s'investit directement dans le texte narratif sous forme de discours au sens propre du mot.

L'autre fonction qui s'accompagne toujours de la subjectivité du narrateur, c'est la fonction testimoniale ou d'attestation (Genette, 1972, p. 262).

Cette fonction se manifeste sous la forme d'un discours dans lequel le narrateur énonce son degré de certitude par rapport à l'histoire qu'il raconte. Par ce discours, dit Lintvelt (1989, p. 62) « le narrateur se prononce dans le récit sur le récit ». Le narrateur remplit la fonction testimoniale ou « métanarrative » (Lintvelt 1989, p. 62) lorsqu'il tente de convaincre le lecteur sur l'authenticité

de l'histoire qu'il raconte, tel que l'illustre l'exemple suivant :

- a) *Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable...* (p. 26)
- b) Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela

- arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais *ceci n'est point un roman*, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore... (p. 72)
- c) ...je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. *Demeurons dans le vrai*, et en attendant que le mal de gorge de Jacques se passe, laissons parler son maître... (p. 434)

Dans ces trois exemples, le narrateur insiste que le récit qu'il fait n'est pas un mensonge mais la vérité ; pour cette raison il peut ne pas remplir les attentes du lecteur. Il va jusqu'à ajouter qu'il ne s'agit ni d'une fable ni d'un roman car selon lui ces deux genres négligent la vérité. Dans (b) le narrateur tente de briser cette illusion de lecture, cette tendance qu'a le lecteur à croire que certaines causes produisent inévitablement certains effets. Alors selon le narrateur, lorsqu'on veut rester dans la vérité, on n'obtient pas toujours les résultats qu'on anticipe. Le narrateur remplit également la fonction testimoniale lorsqu'il cite la source d'où il tient l'information qu'il passe au narrataire, comme dans l'exemple suivant :

Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. Je vous proteste que telle qu'il l'a racontée à son maître, tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de Saint-Louis, à table chez un M. de Saint-Étienne, major de l'hôtel ; et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n'avait point du tout l'air d'un badin. (p. 116)

Dans cet exemple, le narrateur, bien qu'il ne soit pas un témoin oculaire de cette histoire du capitaine de Jacques, affirme que cette histoire est vraie car la source d'où il la tient n'avait pas l'air « d'un badin ». La fonction testimoniale est toujours subjectivante compte tenu du fait que les informations qu'elle fournit au lecteur débordent les frontières diégétiques posées par l'histoire en question. Seul le narrateur a connaissance de ces faits-là.

La dernière des fonctions par laquelle se manifeste la subjectivité du narrateur est la *fonction idéologique*. Comme le nom l'indique, la fonction idéologique fait allusion à la position idéologique du narrateur vis-à-vis certaines actions des personnages de l'histoire. Selon Genette (1972, p. 262) cette fonction peut prendre « la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action... ». En d'autres mots, le narrateur remplit la fonction idéologique lorsque ses commentaires révèlent une prise de position idéologique sur une action ou sur des réflexions d'un personnage. Le plus souvent, l'idéologie derrière un ouvrage littéraire est reconstruite à partir des paroles, gestes et actions des actants de l'histoire. Le lecteur la découvre au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture. Toutefois, cette idéologie peut ne pas correspondre avec celle du narrateur. Alors, lorsque ce dernier prend la parole pour influencer ou rediriger l'interprétation du texte, par le biais de commentaires sur la conduite et les dires de certains personnages, il le fait pour imposer sa vision du monde au lecteur. De ce fait, il remplit explicitement la fonction idéologique. Un exemple se trouve dans le passage suivant :

Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. [...] Vous avez donc deux balances pour les actions des hommes ? « Mais, dites-vous, la Pucelle de Voltaire est un chef-d'œuvre ! – Tant pis, puisqu'on ne l'en lira que davantage : Et votre Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre : Tant mieux, mon Jacques en sera moins lu ... Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux, ce n'est pas moi [...]... (pp. 402-404)

Dans toute cette partie et qui s'entend sur plusieurs pages, le narrateur s'attaque à la morale et aux mœurs du peuple. Il prend une position contre ce que son lecteur idéal considère acceptable et inacceptable. L'hypocrisie des gens de son époque l'irrite au point où il se met à débiter « des contes de cette obscénité ». Il ne comprend pas pourquoi certains sujets sont considérés

« tabou » lorsqu'ils sont évoqués dans les romans, alors qu'en pratique, ils font partie de la société, ils se manifestent dans la vie de tous et chacun. Lintvelt (1989, p. 65) nomme cette fonction du narrateur « fonction généralisante » car elle se présente sous forme de discours abstrait « par lequel le narrateur énonce des réflexions générales, abstraites » d'une portée générale ; discours qui n'est pas nécessairement en lien direct avec l'histoire en question ou ses personnages.

À ces trois fonctions facultatives, Lintvelt (1989) ajoute deux autres fonctions qui relèvent toujours de la subjectivité du narrateur : la « fonction évaluative » (p. 64) et la « fonction modalisante » (p. 66). Selon cet auteur, il arrive que le narrateur passe un jugement moral ou intellectuel sur l'histoire et ses acteurs ; dans ce cas, il remplit la fonction évaluative. Lorsque le narrateur prend le relais et justifie la conduite de Mme de La Pommeraye (pp. 292-295) il fait une évaluation des actions de cette dame. Celui-ci trouve inacceptable qu'une dame de haute société qui « jouissait de la plus haute considération dans le monde, par la pureté de ses mœurs » (p. 294), s'étant rabaissée sous « la ligne commune » puisse être traitée de la sorte par un homme commun. Alors il prend sur lui de faire le plaidoyer de la conduite Mme de La Pommeraye en évaluant la conduite du Marquis des Arcis et la vengeance de la dame. Cette fonction est aussi mise en œuvre lorsque le narrateur, parlant du maître de Jacques, dit ceci :

Il a peu d'idées dans la tête ; s'il lui arrive de dire quelque chose de sensé, c'est de réminiscence ou d'inspiration. Il a des yeux

comme vous et moi ; mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde... (p. 47)

Il fait une évaluation de la capacité intellectuelle du maître qu'il compare à un « automate » qui se laisse conduire par le destin. Selon le narrateur, le maître de Jacques est incapable de prendre des décisions et serait perdu sans son valet. Il s'agit ici d'une évaluation de la capacité intellectuelle de ce dernier.

La fonction « modalisante », quant à elle, se rapproche de la fonction d'attestation en ce qu'elle constitue un discours par lequel le narrateur exprime son degré de certitude à l'égard de ce qu'il raconte. Toutefois, pour cette fonction, le discours contient des expressions adverbiales telles que « sans doute », « certainement », « évidemment » etc., comme dans l'extrait suivant lorsque le narrateur dit « le premier et le dernier me paraissent originaux et celui du milieu évidemment interpolé. » (*Jacques le fataliste et son maître*, p. 518), ou « Certainement : Jacques avait trop de sens pour abuser de celle dont il voulait faire sa femme » (*Jacques le fataliste et son maître*, p. 522), il tient un discours modalisant.

Toutes ces fonctions que nous venons de voir se présentent toujours sous forme de discours subjectif, de commentaires du narrateur. Elles sont dites facultatives du fait qu'elles peuvent être supprimées sans qu'il y ait altération dans le sens de l'histoire. Lorsque le narrateur assume ces fonctions dans un récit, il introduit en son sein un type de discours qui n'appartient pas au discours narratif. Les contours de ces discours sont délimitables raison pour laquelle il est facile de les repérer vu qu'ils appartiennent à un genre autre que le récit. Lorsqu'ils se trouvent insérés dans le récit, ils produisent un effet particulier comparable à celui du « *behind the scene* » comme déjà mentionné plus haut. Ils arrachent le lecteur de l'univers diégétique, univers imaginaire vers un univers

des idées. Ayant défini les paramètres de la subjectivité du narrateur et son effet sur la diégèse, les paragraphes suivants s'occuperont de la question de les effets esthétiques de la subjectivité énonciative dans un texte romanesque.



CHAPITRE TROIS

EFFETS ESTHETIQUES DE LA SUBJECTIVITE DU NARRATEUR

DANS *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE*

« Il existe cinq cent mille façons de raconter une histoire selon le but que l'on vise », dit Booth (Booth *et al.*, 1977, p. 86). Face à autant de possibilités, c'est à l'écrivain de décider comment présenter son histoire. C'est à lui qu'il revient d'établir, avant tout, le degré de subjectivité / d'objectivité, ou de « distance esthétique » que doit témoigner son texte ; une distance par rapport à l'esthétique générale du genre romanesque. Genette (1972, p. 264), parlant des fonctions extra-narratives, et plus particulièrement de la fonction idéologique du narrateur dans *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1956), trouve que la présence autoritaire du narrateur-auteur, qu'il soit réel ou fictif, ébranle l'équilibre traditionnel de la forme romanesque. La conséquence, dit-il, est que *La recherche du temps perdu* « est ressentie par tous comme n'étant *plus tout à fait un roman* » (p. 265). Cet effet est dû au fait que « Tout texte est rapporté à un certain cadre pragmatique, une certaine scène *générique* », pour reprendre les propos de Maingueneau (2010, p. 40). Cette appartenance à un genre joue un rôle capital, non seulement sur « le mode de l'organisation » du texte, mais surtout, elle permet de ménager les « attentes du public ». Par une activité cognitive inconsciente, le lecteur reconnaît un roman lorsqu'il en lit un, il sait qu'il s'agit d'un conte, d'une tragédie, ou d'un poème, grâce à cette scène générique.

Jacques le fataliste et son maître est considéré comme un exemple parfait d'antiroman et cela pour certaines raisons. L'esthétique de ce texte s'écarte considérablement de l'esthétique du roman traditionnel compte tenu de

l'envahissement du discours dans le récit pur. Comme le souligne Kayser (Booth *et al.*, 1977, p. 65), le roman possède une matière conforme à sa nature qui permet de le distinguer du reste. Cette matière est caractérisée par l'effacement quasi-total de l'instance narrative producteur du discours narratif, et l'emploi du passe simple (critères atypiques et reconnus par le lecteur comme caractéristiques du genre romanesque). Toutefois, la composition de *Jacques le fataliste et son maître* échappe à la cette classification typique.

Pour un roman, ce texte s'incline plutôt vers une pièce théâtrale que vers une prose. Cet écart s'explique par le fait que les romans de Diderot sont en quelque sorte une synthèse de ses idées esthétiques et idéologiques et « peuvent être considérés comme l'aboutissement artistique de sa carrière » selon Bénac (1962, p. III). En effet, que ce soit dans ses essais philosophiques ou dans ouvrages romanesques, Diderot a toujours prôné la nature sur toute autre chose. Et cette préférence pour le naturel se voit également dans *Jacques le fataliste et son maître*, aussi bien dans la structure que dans les thèmes.

L'intrication de l'écriture de Diderot a poussé certains critiques à qualifier son style comme étant « le plus opposé qui soit au style artiste » Bénac (1962). En d'autres mots, le style de Diderot ne reflète pas le travail d'un artiste consciencieux. Il ajoute « qu'il est plus aisé de débrouiller les prétendus chaos d'idées claires de Voltaire que cette diablerie de philosophie dans laquelle s'empêtre Diderot » (p. II). Certains chercheurs ont même conclu que Diderot est un écrivain impulsif et que ces ouvrages littéraires sont produits d'une imagination spontanée (Bénac, 1962). Mais ce point de vue a depuis été abandonné avec la prolifération, dans le domaine littéraire des études sur Diderot qui montrent que, malgré le caractère apparemment désordonné de la

présentation de ses idées, son style cache une unité qui ne peut être saisie que par des esprits « particulièrement distingués » (Bénac, 1962, p. II). Il faut même dire que le style de Diderot est un style original qui facilite la compréhension de la thématique traitée dans *Jacques le fataliste et son maître*. Cela parce que, contrairement à Voltaire qui raconte des histoires à fin philosophique, la philosophie de Diderot, elle, se dégage de la conversation entre le narrateur et son auditeur. La seule difficulté qu'il y a à lire ses ouvrages romanesques réside dans le fait qu'il écrit comme l'on parle. Et donc le tout premier effet qui se dégage de *Jacques le fataliste et son maître* est celui de l'oralité.

De l'oralité dans le narratif

Comme la formule d'Aristote (1932) si tel ou tel effet est souhaité, alors tel point de vue est bon tel autre et mauvais, « l'effet » devient donc un élément dans la détermination de la « technique » et du style ou du point de vue à adopter. L'impression que l'on a lorsqu'on lit *Jacques le fataliste et son maître* c'est cette impression qu'on a d'être en train d'écouter et non de lire. Et cet effet qui caractérise le mieux ce texte romanesque. Pour Diderot, il s'agit de donner au public un ouvrage selon la réalité et pour le faire, il observe la nature. Selon lui, il n'y a que l'imitation de la nature, que ce soit dans la musique, dans les arts ou dans la littérature, qui soit le vrai reflet de la beauté : tout auteur doit chercher le beau dans la nature. C'est une idée que Diderot (1765) soutient et dont l'application se laisse voir à travers ses contes et romans.

Mais comment reproduire la nature dans l'écriture romanesque ? Le seul moyen serait d'imiter la communication orale et cela, Diderot le fait à travers l'emploi massif d'une catégorie de figure de style que Fontanier (1968) appelle *figures de style par tour de phrase* : ce sont l'Interrogation,

l'Exclamation, l'apostrophe, l'interruption, la subjection et le dialogisme. De toutes les figures de style que Fontanier analyse, celles-ci, en plus d'exprimer la subjectivité du narrateur, produisent un effet d'oralité. Considérons-les l'une après l'autre.

L'Interrogation

Selon Fontanier (1968, p. 319), cette figure de style consiste en ce que le discours prenne un tour interrogatoire, non pas pour exprimer un doute ou susciter une réponse, mais plutôt pour exprimer une certitude ou lancer un défi à ceux à qui l'on s'adresse. L'interrogation en tant que figure de style est dite figurée parce qu'elle ne suscite par une réponse de la part de l'auditeur comme on le constate dans l'exemple suivant tiré de *Jacques le fataliste et son maître* :

Lecteur, qui m'empêcherait de jeter ici le cocher, les chevaux, la voiture, les maîtres et les valets dans une fondrière ? Si la fondrière vous fait peur, qui m'empêcherait de les amener sains et saufs dans la ville où j'accrocherais leur voiture à une autre, dans laquelle je renfermerais d'autres jeunes gens ivres ? Il y aurait des mots offensants de dits, une querelle, des épées tirées, une bagarre dans toutes les règles. Qui m'empêcherait, si vous n'aimez pas les bagarres, de substituer à ces jeunes gens Mlle Agathe, avec une de ses tantes ? (p. 464)

Dans cet extrait, le narrateur se sert de l'interrogation pour prouver au lecteur qu'il est le maître de son histoire et que c'est sa volonté, à lui, qui dirige les actions du récit. Selon Fontanier (1968, p. 321), l'interrogation sert à délibérer, prouver, décrire, accuser, encourager, et pour bien d'autres usages dans le but d'éveiller l'attention, le dépit, l'indignation, la crainte etc. chez l'auditeur. L'importance stylistique de l'interrogation figurée réside dans le fait qu'elle permet de transformer une proposition ordinaire en « expression piquante » (ibid.).

Il existe bien d'autres formes et fonctions de l'interrogation et parmi elles la question rhétorique qui est une figure de style « qui transmet des certitudes sous forme de questions posées à un auditoire qu'on suppose acquis à l'avance. », selon (Suhamy, 2013, p. 92). Lorsque le narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître* dit par exemple :

Un homme en poignarde un autre pour un geste, pour un démenti ; et il ne sera pas permis à une honnête femme perdue, déshonorée, trahie, de jeter le traître entre les bras d'une courtisane ? (p. 294)

Il n'attend pas du lecteur une réponse, il exprime une certitude. C'est comme s'il disait « une femme honnête qui est perdue, déshonorée et trahie a le droit de faire que bon lui semble de l'homme qui la trahit ». D'après Suhamy (2013), la question rhétorique relève « la malhonnêteté » de l'auteur étant donné que la réponse est connue d'avance et imposée au lecteur ; elle est sous-entendue dans la question. Le lecteur, après avoir entendu la mésaventure de la Marquise de Pommeraye aux mains du Marquis, était déjà enclin à se mettre du côté de la Marquise. Ce procédé permet tout justement au narrateur de gagner la sympathie du lecteur et de lui fait accepter son point de vue.

Une autre forme de l'interrogation c'est la subjection qui est « une proposition interrogative utilisée à la place d'une subordonnée hypothétique » (Suhamy, 2013, p. 91). Selon Fontanier (1968), le propre de la subjection est qu'elle « subordonne et soumet » une proposition déclarative, le plus souvent affirmative, à une autre proposition interrogative, à laquelle elle sert de réponse. La proposition déclarative est placée, le plus souvent, juste après l'interrogative, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

Quel est, à votre avis, le motif qui attire la populace aux exécutions publiques ? L'inhumanité ? Vous vous trompez : le

peuple n'est point inhumain ; ce malheureux autour de l'échafaud duquel il s'attroupe, il l'arracherait des mains de la justice s'il le pouvait... (p. 324)

Le narrateur aurait pu tout simplement dire : « Si vous croyez que ce qui attire la populace aux exécutions publiques c'est de l'inhumanité, vous vous trompez ». Le tour de la subjection est préférable car il surligne une proposition

qui mérite toute l'attention et l'observation de l'auditeur. Elle permet au narrateur de présenter ladite proposition comme l'« objet » principal et qui, présentée autrement, ne serait qu'une proposition « à-peu-près secondaire et accidentelle » (Fontanier, 1965, p. 325). Après ce bref aperçu sur les différentes tournures interrogatives, il sera question dans les lignes ci-après d'une autre figure de style qui, tout comme l'interrogation et ses dérivées, crée l'illusion de l'oralité dans un texte écrit. Cette figure de style c'est l'exclamation.

L'Exclamation

C'est un procédé par lequel le narrateur abandonne subitement le cours du récit pour se « livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme » (Fontanier, 1968, p. 321). Avec l'exclamation, le narrateur peut exprimer sa haine, sa douleur, la pitié, sa colère, sa joie, son admiration, la louange, bref tous les sentiments, toutes les passions, et tous les vœux de l'âme. Les exemples abondent dans *Jacques le fataliste et son maître* mais nous n'allons mentionner que quelques-unes comme par exemple lorsque le narrateur dit dans les propos suivants :

Le premier serment que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière ; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même ; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs cœurs affranchis de vicissitudes. *Ô enfants ! Toujours enfants ! ...* » Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi... (p. 209)

Dans cet exemple, l'exclamation exprime de la résignation de la part du narrateur face à la naïveté de deux personnes qui se sont fait un serment croyant que le destin leur sourira à tout moment, alors que le destin, lui, est imprévisible. Cet extrait du texte est en principe le préambule d'un autre récit qui ne continue pas. Ci-dessous est une autre illustration d'exclamation :

Et vous croyez, lecteur, que l'apologie de Mme de La Pommeraye est plus difficile à faire ? Il vous aurait été peut-être plus agréable d'entendre là-dessus Jacques et son maître ; mais ils avaient à parler de tant d'autres choses plus intéressantes, qu'ils auraient vraisemblablement négligé celle-ci. Permettez donc que je m'en occupe un moment. Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez : « Ah ! la femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate ! ... » Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité : raisonnons... (p. 292)

Dans cet extrait, le narrateur exprime son indignation face à la partialité du peuple qui, malgré toute la souffrance de Mme de La Pommeraye, est prêt à pardonner au marquis des Arcis sa mauvaise conduite, mais qui n'a aucun mal à condamner cette dernière juste parce qu'elle a eu l'audace de se venger de lui. Un autre exemple d'exclamation se trouve dans les propos suivants, tenus par le narrateur à la suite du récit détaillé que Jacques fait à son maître, concernant les rapports sexuels qu'il eût avec deux dames mariées, Suzanne et Marguerite qui, chacune à son tour, croyait être la première à initier Jacques à l'acte sexuel. Dans cet exemple, le narrateur anticipe la réaction du lecteur face à la grossièreté de ses paroles et sa réponse pèse en émotions :

Que je serais satisfait s'il m'était aussi facile de me garantir de vos noirceurs, qu'à vous de l'ennui ou du danger de mon ouvrage ! Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. F...tez comme des ânes débâtés ; mais permettez-moi que je dise f...tre ; je vous passe l'action, passez-moi le mot. Vous prononcez hardiment tuer, voler, trahir, et l'autre vous ne l'oseriez qu'entre les dents ! Est-ce que moins vous exhalez de ces prétendues impuretés en paroles, plus il vous en reste dans la pensée ? Et que vous a fait l'action génitale, si naturelle, si nécessaire et si

juste, pour en exclure le signe de vos entretiens, et pour imaginer que votre bouche, vos yeux et vos oreilles en seraient souillés ?... » (p. 404)

Dans cet extrait du texte, le narrateur donne libre cours à sa colère contre l'hypocrisie de la société en ce qui concerne l'acte sexuel ou tout ce qui touche à la sexualité. Selon lui, le rapport sexuel est un acte naturel. Il ne comprend donc pas pourquoi la société fait de cette action génitale un sujet tabou dont il ne faut pas en dire mot, comme si le fait de ne pas en parler l'efface de la mémoire des gens. Ce qui l'énerve encore plus est le fait que le « sexe qui le fait le plus à usage de le taire le plus. » et ce sexe c'est le sexe féminin selon lui. L'emploi de l'exclamation montre qu'il s'agit d'une vive émotion de colère qui touche à la rage. Cette figure de style, à l'instar de l'interrogation, imprime dans l'écriture les propriétés de la communication orale. L'exclamation est le plus souvent suivit de l'apostrophe qui constitue l'objet d'analyse des lignes suivantes.

L'Apostrophe

Il y a apostrophe lorsque le narrateur se détourne brusquement de l'objet d'un discours pour s'adresser à un autre objet ou à quelqu'un, que celui-ci soit présent ou absent, animé ou inanimé, naturel ou surnaturel, réel ou abstrait ou pour tout simplement s'adresser à soi-même. À chaque fois que le narrateur interrompt le récit de Jacques ou son propre discours pour s'adresser au lecteur, il introduit une apostrophe comme l'illustre l'exemple suivant :

Le jour commençait à tomber. « Jacques, me dit-elle, enfin te voilà ! Sais-tu qu'il y a plus d'une mortelle heure que je t'attends ? ... » *Lecteur, vous êtes aussi trop pointilleux. D'accord, la mortelle heure est des dames de la ville et la grande heure, de dame Marguerite.* » (p. 389)

- Jacques : C'est que l'eau était basse, que le moulin allait lentement, que le meunier était ivre et que, quelque diligence que j'aie faite, je n'ai pu revenir plus tôt... (p. 389)

Comme on peut le constater dans cet exemple, le narrateur interrompt brusquement le cours son récit pour s'adresser à son lecteur qui a apparemment tiré son attention sur une expression qu'il venait d'utiliser, se détournant ainsi

de l'objet du récit. Ceci arrive très souvent dans la communication orale. Un autre exemple de l'apostrophe se trouve dans le passage suivant dans lequel le narrateur interrompt Jacques dans son récit de l'histoire de l'abbé Hudson, un religieux qui entretient des relations amoureuses avec les jeunes filles de sa ville, pour s'adresser au lecteur :

Hudson, impatienté de ces questions, et bien convaincu que Richard ne le prendrait pas pour un saint, lui dit brusquement : « Mon cher Richard, vous vous f... de moi, et vous avez raison. » *Mon cher lecteur, pardonnez-moi la propriété de cette expression ; et convenez qu'ici comme dans une infinité de bons contes, tels, par exemple, que celui de la conversation de Piron et de feu l'abbé Vatri, le mot honnête gêterait tout...* Nos quatre personnages se rejoignirent au château ; on dîna bien, on dîna gaiement, et sur le soir on se sépara avec promesse de se revoir... » (ppp.351-352)

L'apostrophe, dit Fontanier (1968, p. 323), est en général l'expression d'un sentiment d'excitation ou d'une vive émotion provoquée par « l'élan spontané d'une âme affectée. ». Sur ce point, il se rapproche de l'exclamation. Cependant, contrairement à celle-ci, il peut également être employé pour exprimer une émotion calme comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessus. Dans ce passage, le narrateur ne ressent ni la colère, ni la joie ; il ne fait que s'excuser auprès du narrateur.

Ces deux figures de style qui viennent d'être illustrées dans les paragraphes ci-dessus sont, dans la plupart des cas, introduites à la suite d'une interruption ; la figure de style dont il sera question dans les lignes ci-dessous.

L'Interruption

D'après Fontanier (1968, p. 324), cette figure de style consiste en ce que le narrateur, par le surgissement d'une émotion « trop vive », abandonne le cours d'une phrase qu'il a déjà commencée pour entamer une autre toute différente, et ne revient à la première « qu'après l'avoir entrecoupée d'expressions qui lui sont grammaticalement étrangères ». Selon cet auteur, l'interruption provoque le plus souvent une *suspension* ou une *parenthèse*. Le passage ci-dessous sert d'illustration :

Ainsi qu'à la naissance de notre divin Sauveur, les oracles du paganisme cessèrent ; à la mort de Gallet, les oracles de Bacbuc furent muets ; aussi plus de grands poèmes, plus de ces morceaux une éloquence sublime ; plus de ces productions marquées au coin de l'ivresse et du génie ; tout est raisonné, compassé, académique et plat. *Ô dive Bacbuc ! ô gourde sacrée ! ô divinité de Jacques ! Revenez au milieu de nous !... ...* (p. 410)

Toute la partie en italique constitue une parenthèse introduite au beau milieu d'un discours que le narrateur tenait au lecteur sur les prodiges de la « Bacbuc ou la gourde sacrée » (p. 408), et la raison pour laquelle il était impossible pour Jacques de reprendre le récit de ses amours, vu que sa gourde était vide. Selon le narrateur, tout grand oracle tire son inspiration de quelque chose : « À Delphes », dit-il, la Pythie, qui dans la Grèce antique était une prêtresse, trouvait son inspiration « assise à cul nu sur le trépied » (p. 407). Ainsi, Jacques, tout comme certains philosophes et grands artistes avant lui (Rabelais, la Fare, Chapelle, Chaulieu, La Fontaine, Molière, Panard, Gallet, Vadé), tire son inspiration de la Bacbuc, c'est-à-dire de l'alcool. Il va jusqu'à insinuer que « l'Esprit-Saint était descendu sur les apôtres dans une gourde » (p. 407) d'où cette parenthèse pour faire louange à la Bacbuc. À toute ces figures de style, s'ajoute une dernière dont les propriétés discursives font d'elle un

choix parfait pour tout écrivain qui cherche à simuler le discours oral dans un texte romanesque. Cette figure de style c'est le dialogisme.

Le dialogisme

Diderot privilégie beaucoup le dialogisme : ce procédé stylistique qui consiste à rapporter directement les discours des personnages tels qu'ils sont

censés être sortis de leur bouche (Fontanier, 1968, p. 326). Il est une caractéristique du style de Diderot, car il lui permet de mettre en avant ses idées sous forme de débats. Un interlocuteur avec qui s'entretenir est important pour Diderot voire même indispensable dans l'imitation de la communication naturelle ; une importance qu'il souligne dans *Ceci n'est pas un conte* (1773).

Dans *Jacques le fataliste et son maître*, chaque niveau diégétique est constitué de deux ou plusieurs personnages qui dialoguent : Jacques, son maître, l'hôtesse, le Marquis de Arcis sont tous des orateurs qui, à un moment donné, racontent des histoires qui sont sans cesse interrompues par ceux qui les écoutent, et souvent même interrompues par la voix du narrateur. Au niveau extra-diégétique, il y a le dialogue entre narrateur et lecteur. Leur conversation était déjà en cours avant le commencement de la narration :

« 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. » (p. 5)

Dans cet exemple, il y a un jeu de question et réponse entre le narrateur et son lecteur imaginaire. Cette partie est censée introduire le cadre spatio-temporel de l'histoire. Mais il est évident qu'elle fournit très peu d'informations au lecteur à ce sujet. Diderot, en commençant son roman de la sorte, ne cherchait pas vraiment à définir l'espace et le temps de l'histoire mais

plutôt à introduire ce ton de communication orale dès le début. L'importance de cette figure de style est qu'elle permet à l'auteur de se détacher de ce qui est dit et de diversifier les points de vue. Grâce à cette figure, l'auteur arrive non seulement à multiplier les voix, mais aussi à préserver dans leur intégralité les divergences et convergences idéologiques sur le sujet de discussion. Elle est le plus souvent utilisée pour mettre en scène deux personnages du récit. Toutefois, dans *Jacques le fataliste et son maître*, elle introduit, dans la narration, la conversation entre narrateur et son lecteur. Mais en vérité, il n'y a pas de véritable dialogue entre le narrateur et le lecteur puisque ces deux appartiennent à des univers différents ; l'un est fictif, création romanesque, et l'autre est réel. Mais cela n'empêche le narrateur de simuler une conversation réelle avec ce dernier telle que l'illustrent les exemples suivants :

Je vous entends encore, vous vous écriez : « Fi, le cynique ! Fi, l'impudent ! Fi, le sophiste ! ... » Courage, insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains, et dont je ne suis ici que le traducteur... (p. 187)

Et prononcez après cela sur l'allure des hommes ! Mais c'est l'histoire de Gousse avec sa femme qui est excellente... Je vous entends ; vous en avez assez, et votre avis serait que nous allussions rejoindre nos deux voyageurs. Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli... (p. 123)

Ou encore dans l'extrait ci-dessous :

Je vous entends, lecteur : vous me dites : « Et les amours de Jacques ? ... » Croyez-vous que je n'en sois pas aussi curieux que vous ? Avez-vous oublié que Jacques aimait à parler, et surtout à parler de lui ; manie générale des gens de son état ; manie qui les tire de leur abjection, qui les place dans la tribune, et qui les transforme tout à coup en personnages intéressants ? (p. 324)

Dans ces trois passages le lecteur ne prend pas directement la parole ; le narrateur imagine ses préoccupations, ses questions, ses attentes, ses soucis. Il se lance dans un jeu de devinette ou plutôt d'anticipation et prétend lire dans les pensées du lecteur. Cette illusion qu'il crée a pour objective de faire

passer *Jacques le fataliste et son maître* pour un roman interactif. La simulation du dialogue permet donc à Diderot de s'affranchir des restraints de la prose pour conférer à la narration le caractère léger mais actif du discours oral.

Toutes ces figures de style qui viennent d'être présentées sont, à l'orale, accompagnées de gestes ou de postures qui « expriment l'étonnement, la désolation, la moquerie, la complicité » (Suhamy, 1981, p. 91) de celui qui parle et donc renforce sa subjectivité. Dans *Jacques le fataliste et son maître*, Diderot s'en sert pour créer une atmosphère de vraisemblance à son histoire. Leur présence dans la narration pousse le lecteur, qui se croit le centre d'attention, à s'engager encore plus dans la lecture. L'importance de cette désinvolture dans le dire réside dans le fait qu'elle amorce l'effet du fictif et rend le lecteur plus réceptif des idées de l'auteur. En revanche, tous ces procédés stylistiques ainsi que les sujets de discussion qui forment les conversations entre le narrateur et le lecteur font que *Jacques le fataliste et son maître* ne ressemble plus à un texte romanesque mais plutôt à un essai. Cet effet constitue le deuxième effet de lecture, conséquence de la subjectivité du narrateur et dont les détails informent les analyses des paragraphes suivants.

Une narration dans l'essai

Essai et récit, un amalgame de deux genres : voici un autre effet de lecture que l'on ressent en lisant *Jacques le fataliste et son maître*. Le roman est considéré comme un texte dans lequel un narrateur raconte une histoire fictive alors que l'essai est un texte argumentatif dans lequel l'auteur défend un point de vue sur un sujet donné. Comme le souligne Panaïte (2006, p. 171), l'articulation du discours argumentatif dans le récit se fait à travers la « thématization » par laquelle « le roman conduit une réflexion sur le monde et

s'engage dans une critique interne de ses valeurs et de ses technique » (p. 172). De ce fait, *Jacques le fataliste et son maître* peut être considéré comme un essai-fictionnel (Ferré, 2013), c'est-à-dire un texte hybride dans lequel se retrouve entremêlés des éléments de l'essai et ceux du récit. En tant qu'un essai, *Jacques le fataliste et son maître* présente une thèse selon laquelle « tout ce qui nous

arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut » et elle est introduite dès le début du récit par l'énoncé « Jacques disait que son capitaine disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut » (p. 5)

D'après Jacques, l'homme n'a aucun pouvoir sur son destin, tout ce qui lui arrive dans la vie est écrit en avance sur un « grand rouleau qui contient vérité, qui ne contient que vérité, et qui contient toute vérité ». Toutefois, l'homme n'ayant pas le privilège de savoir ce qui est dit à son propos sur le grand « rouleau », il se laisse guider par le hasard. Ce qui explique pourquoi dès l'entrée en jeu, Jacques informe son maître que sa décision de rejoindre l'armée était un hasard. Une décision prise sous un coup d'impulsion. Tout commence lorsqu'il oublie de conduire les chevaux à l'abreuvoir parce qu'il avait trop bu. Son père, mécontent, le punit un peu durement pour cela. Le résultat est que Jacques, en colère, s' enrôle avec le premier régiment qui passe et tout ce qui s'ensuit sont les conséquences directes de cette décision qu'il a pris d'aller boire au cabaret. Alors selon Jacques, il fallait que cela soit écrit là-haut et que le hasard fasse que ça devienne une réalité.

Dans ce texte romanesque, Diderot développe deux arguments placés parallèlement l'un à côté de l'autre. Le premier argument suit le développement de la thèse selon laquelle l'homme ne peut rien contre son destin et l'autre

l'antithèse selon laquelle l'homme serait libre dans ses choix même s'il ne contrôle pas tout. La synthèse des deux est que l'homme écrit son destin à chaque fois qu'il prend une décision au dépend d'une autre. L'argumentation se fait à deux niveaux : au niveau structural où la structure du récit reflète le thème principal du fatalisme. Et au niveau du contenu propositionnel où

l'argumentation est essentiellement essayiste et traite différents thèmes dont le principale est le thème d'originalité.

Au niveau structural, la narration traduit, d'un côté la thèse de Jacques, et d'un autre côté l'antithèse du narrateur. Commençons par la thèse. D'après Jacques le destin de l'homme est prédéterminé et que même s'il voulait, il ne pourrait pas s'en défaire de ce qui est écrit à son propos sur le grand rouleau. Selon lui, quel qu'en soit « la somme des éléments » dont l'homme est composé, il n'est qu'un, et puisqu'une cause n'a qu'un effet à produire et l'homme évolue dans la direction qui lui a été tracée par les effets de cette cause pour aboutir à son destin. C'est ainsi que, répondant à son maître qui le suspectait d'être tombé amoureux de la toute première jeune paysanne qui lui sauva la vie, il dit :

Et quand je serais devenu amoureux d'elle, qu'est-ce qu'il y aurait à dire ? Est-ce qu'on est maître de devenir ou de ne pas devenir amoureux ? Et quand on l'est, est-on maître d'agir comme si on ne l'était pas ? Si cela eût été écrit là-haut, tout ce que vous vous disposez à me dire, je me le serais dit ; je me serais souffleté ; je me serais cogné la tête contre le mur ; je me serais arraché les cheveux : il n'en aurait été ni plus ni moins, et mon bienfaiteur eût été cocu... (p. 14)

Suivant cette philosophie, Jacques pense que l'homme n'est pas maître de ses actions et que le plus souvent il agit sans le vouloir. Selon lui, l'homme croit avoir son destin en main alors qu'en vérité c'est toujours le destin « qui nous mène » (p. 27.). En effet, l'enchaînement des événements prouvent qu'il a bien raison. Depuis son enrôlement dans l'armée, sa blessure par balle à la

jambe, son attaque par un groupe de voleurs qui le croyaient riche parce qu'il venait de faire preuve d'une œuvre de charité irraisonnable envers une dame qui avait cassé son pot d'huile, son entrée dans les soins des Desglands, jusqu'à sa mise en prison, la narration démontre que le fatalisme c'est un ensemble d'événements hasardeux contre lesquels l'homme ne peut rien.

Jacques, par malice et pour le besoin de prouver que ce qu'il dit est vrai, démontre à son maître, par la chute de ce dernier, que l'être humain passe la grande partie de sa vie à « vouloir sans faire... et à faire sans vouloir » (p. 484) et cela même si le maître dit qu'il sent « au-dedans » de lui-même qu'il est libre et qu'il pourrait, si ça lui prenait, de se précipiter de son cheval de son propre gré. Alors que fait Jacques pour montrer à son maître que personne ne prend une décision sans motif ? Et que si le maître se précipitait de son cheval, ça ne serait pas de son propre gré mais plutôt parce que lui, Jacques, l'aurait contraint, par ses paroles, de le faire, puisque personne ne se jette du dos de son cheval sans aucune raison. Alors, pour démontrer cela, il sabote les bretelles du cheval de son maître sans que ce dernier ne sache et voilà ce qui s'ensuit :

Ils descendent de cheval, Jacques le premier, et se présentant avec célérité à la botte de son maître, qui n'eut pas plus tôt posé le pied sur l'étrier que les courroies se détachent et que mon cavalier, renversé en arrière, allait s'étendre rudement par terre si son valet ne l'eût reçu entre ses bras [...]

Jacques : N'est-il pas évidemment démontré que nous agissons la plupart du temps sans vouloir ? Là, mettez la main sur la conscience : de tout ce que vous avez dit ou fait depuis une demi-heure, en avez-vous rien voulu ? N'avez-vous pas été ma marionnette, et n'auriez-vous pas continué d'être mon polichinelle pendant un mois, si je me l'étais proposé ?

Le maître : Quoi ! C'était un jeu ?

Jacques : Un jeu.

Le maître : Et tu t'attendais à la rupture des courroies ?

Jacques : Je l'avais préparée.

Le maître : Et ta réponse impertinente était préméditée ?

Jacques : Préméditée.

Le maître : Et c'était le fil d'archal que tu attachais au-dessus de ma tête pour me démener à ta fantaisie ?... (p. 514)

Le maître de Jacques a-t-il choisi de tomber volontairement de son cheval ? La réponse c'est « non ». S'il eût conscience que les courroies se détacheraient, il n'aurait pas mis les pieds sur l'étrier. Ici, Jacques agit comme le destin, à la différence que le destin ne revendique pas ouvertement les pièges qu'il tend aux hommes. La démonstration joue un rôle important dans cet ouvrage et Diderot montre qu'il en est conscient du caractère géométrique que cela donne à la narration lorsqu'il dit :

Je vous supplie, lecteur, de vous familiariser avec cette manière de dire empruntée de la géométrie, parce que je la trouve précise et que je m'en servirai souvent... (p. 48)

La démonstration occupe une place centrale dans la philosophie de Diderot. « Une seule démonstration », dit-il, vaut mieux que « cinquante faits » (*Pensées philosophiques*, 1746). Une idéologie qui informe son style d'écriture. Cependant, cette même démonstration sert d'argument pour le développement de l'antithèse proposée par le narrateur. Tout au long du roman, aussi bien à travers ses propos, dans les actions des personnages que dans la façon dont l'histoire est racontée, le narrateur démontre que, contrairement à ce que pense Jacques, l'homme est maître de son histoire de la même façon que lui, auteur dans le monde fictif de l'histoire qu'il raconte, et peut en faire ce qu'il veut. Cette liberté de choix est exprimée explicitement dans les propos suivants :

- a) Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? (p. 8)
- b) Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer ! Je donnerais de l'importance à cette femme ; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin ; j'ameuterais les paysans de ce village ; je me

préparerais des combats et des amours ; car enfin cette paysanne était belle sous le linge... (p. 11)

- c) Lecteur, qui m'empêcherait de jeter ici le cocher, les chevaux, la voiture, les maîtres et les valets dans une fondrière ? Si la fondrière vous fait peur, qui m'empêcherait de les amener sains et saufs dans la ville où j'accrocherais leur voiture à une autre, dans laquelle je renfermerais d'autres jeunes gens ivres ? Il y aurait des mots offensants de dits, une querelle, des épées tirées, une bagarre dans toutes les règles. Qui m'empêcherait, si vous n'aimez pas les bagarres, de substituer à ces jeunes gens Mlle Agathe, avec une de ses tantes. (p. 464)

Dans ces trois exemples, le narrateur-auteur, montre qu'il n'est pas obligé de se tenir à la tradition, il est maître de son histoire et il refuse de se laisser piéger par l'exigence et les attentes du narrataire. Il narre selon sa façon à lui, il dit ce qui lui vient à l'esprit quand ça lui vient à l'esprit. Il étale devant son lecteur les différentes tournures que peut prendre l'histoire. Il abandonne donc son rôle de narrateur neutre pour adopter celui d'un essayiste pour défendre sa position. Se servant du récit comme illustration, il se veut à la fois médiateur entre l'univers objectif du récit et sa propre subjectivité, son idéologie sur la vie, sur le style, sur le roman etc. ; médiateur entre les événements diégétiques et ses commentaires, juste pour démontrer à quel point il a le contrôle de son histoire. Il bouleverse volontairement le récit pour prouver ce point.

Le narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître* est un rhéteur qui se garde bien de conjecturer. Dans ses discours, il adopte des points de vue fixes sans pour autant imposer sa vision du monde. Il fait appel au bon sens de son auditeur. C'est un savant qui feint l'ignorance ; à maintes reprises, il prétend ignorer les détails essentiels de certains événements, dans le but d'entraîner le lecteur dans la devinette comme dans les propos suivants :

- a) *Je ne sais s'il commença par rabaisser les jupons ou par dégager le pied ; mais à juger de l'état de cette femme par ses cris, elle s'était grièvement blessée.* (p. 10)
- b) Nos deux voyageurs n'étaient point suivis : *j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ.* Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller... (p. 26)

Cette limitation dans la divulgation d'information de la part du narrateur est informée par la thématique du texte : la perpétuelle incertitude dans laquelle l'être humain se trouve. Le destin ne révèle jamais à l'homme ce qui l'attend dans l'avenir. Raison pour laquelle la conscientisation de la réalité humaine dans l'esprit du lecteur se fait progressivement au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture. Le narrateur, tout comme le destin, mène le lecteur à la découverte d'une vérité qu'il n'a jamais anticipée. Selon le narrateur, quelle que soit la clarté de l'avenir, certaines choses peuvent l'influencer soit positivement ou négativement :

...le destin, pour Jacques, était tout ce qui le touchait ou l'approchait, son cheval, son maître, un moine, un chien, une femme, un mulet, une corneille... (p. 57).

Ces propos suggèrent que certains facteurs influencent le cours de notre destin, et que le destin se trouve dans notre entourage immédiat, c'est-à-dire notre milieu de vie, les gens qui nous entourent, etc. Le lecteur qui s'entendait à une claire résolution des récits de l'aventure de Jacques et son maître et aussi des amours de Jacques, se rendra compte à la fin du récit que les choses ne se terminent pas toujours comme nous les avons imaginées.

La synthèse de la thèse et de l'antithèse est une position foncièrement paradoxale. L'imprévisibilité des événements démontrent que, que l'on le veuille ou pas, le destin de tout homme est en grande partie contrôlé par le hasard. Toutefois, les propos et la façon de narrer du narrateur traduisent une

certaine liberté de choix. Ce paradoxe est nécessaire dans le développement d'un autre thème principal : celui du déterminisme. Ce thème trouve son essence dans les traits de Jacques qui, bien que fataliste dans la pensée, est déterministe en actions. Jacques est convaincu que tout ce qui nous arrive est prédéterminé. Cependant, cette idéologie ne l'empêche pas de prendre certaines décisions

qu'il estime appropriées dans certaines situations données. Un exemple de son déterminisme se laisse voir lorsqu'au lieu d'encaisser l'humiliation dont ils sont l'objet, son maître et lui, de la part des Brigands, il décide de les affronter malgré le fait que son maître tentait de le dissuader :

Jacques s'échappe des mains de son maître, entre dans la chambre de ces coupe-jarrets, un pistolet armé dans chaque main. « Vite, qu'on se couche, leur dit-il, le premier qui remue je lui brûle la cervelle... » Jacques avait l'air et le ton si vrais, que ces coquins, qui prisaient autant la vie que d'honnêtes gens, se lèvent de table sans souffler mot, se déshabillent et se couchent. Son maître, incertain sur la manière dont cette aventure finirait, l'attendait en tremblant... (p.18)

Après s'être emporté, Jacques ne laisse pas les choses au destin, sachant très bien ce qui pourrait être les répercussions de son action. Il ramasse les vêtements des brigands pour qu'ils « ne fussent pas tentés de se relever » et il les enferme à clef dans leur chambre. Ensuite, il rentre dans sa chambre, suivi de son maître qui tremblait de peur, et ferme la porte à double clef. Après quoi, il saisit un revolver et pousse leurs lits contre la porte pour la barricader au cas où les brigands décident de venir les attaquer. Jacques ne s'arrête pas là. Le lendemain, Jacques quitte l'auberge sans rendre la clef de la porte des brigands qui y sont restés enfermés pendant toute la nuit. Lorsque son maître, surpris des actions de son valet, lui demande pourquoi prendre autant de précautions, Jacques lui répond : « C'est qu'il faudra enfoncer deux portes ; celle de nos voisins pour les tirer de leur prison, la nôtre pour leur délivrer leurs vêtements ;

et que cela nous donnera du temps. » (p. 22) Malgré sa philosophie, Jacques est un homme prudent qui ne fait rien qu'il ne croit nécessaire. Car la prudence, dit-il :

est une supposition, dans laquelle l'expérience nous autorise à regarder les circonstances où nous nous trouvons comme cause de certains effets à espérer ou à craindre pour l'avenir... (p. 24).

Cependant, Jacques n'aime pas l'idée de la prudence car il aime agir de façon spontanée, prêt à assumer tout ce qui se passe après. Il se réjouit pour les bonnes choses, ne s'inflige de rien, du moins pas pour longtemps, allant selon sa philosophie : « tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut ». Et donc il n'y a rien qui puisse lui arriver ici-bas qui ne soit écrit là-haut. Mais entretemps, il essaye de prendre de bonnes décisions même si ça ne lui plaît pas d'être prudent.

Mais malgré toute la prudence du monde, le destin demeure imprévisible ; des fois, il accorde à l'être humain ses désirs les plus profonds, et des fois aussi c'est le cas contraire. Et l'être humain, à défaut de ne pas savoir ce que lui réserve le destin, suit sa fantaisie « qu'on appelle la raison » ; or la raison est « une dangereuse fantaisie » qui tantôt tourne mal tantôt tourne bien, vue que certains événements inattendus peuvent, à tout moment, venir basculer le cours du destin. Cet argument est illustré dans le récit par les différents obstacles que les deux chevaliers, Jacques et son maître rencontrent sur leur chemin et qui interrompent Jacques dans son récit. Et ces obstacles sont simulés dans la narration à travers les nombreuses questions que pose le lecteur ; questions qui, la plupart du temps, détournent l'attention du narrateur du récit principal.

Le récit dans *Jacques le fataliste et son maître* remplit une fonction documentaire, c'est-à-dire qu'il sert de support aux passages essayistes. La relation entre essai et récit, dit Ferré (2013), s'explique en termes de discontinuité et d'interaction « lesquelles s'affirment à partir d'un effet de continuité dans le récit » (Gallerani, 2016). Dans ce texte romanesque, tandis que les marques de la subjectivité présentes dans les passages essayistes affichent la discontinuité entre les segments narratifs et segments discursifs, le contenu des commentaires et les réflexions du narrateur attestent d'une continuité avec les thèmes principaux du récit.

La structure de la narration est donc en elle-même un argument qui sert de support à la thèse et l'antithèse. La fin du récit répond à la question rhétorique initiale : « Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (p. 5). Cette fin montre, d'une part, qu'en effet l'homme n'a vraiment aucune idée de sa destination finale même s'il croit le savoir. Jacques tout comme Ésope (p. 88) qui croyait aller au bain, se retrouve en prison. D'autre part, elle montre la liberté et la toute-puissance du romancier, qui en tant que créateur de son histoire et des personnages qui y sont présents, peut en faire ce qu'il désire. Il ne se voit pas obligé de suivre les conventions de l'esthétique romanesque ni de satisfaire les attentes du public. L'homme aussi, tout comme le romancier est l'architecte de sa vie et ça lui revient de la prendre en main et de la bâtir.

Au niveau du contenu propositionnel, les passages essayistes adressent des thèmes qui varient d'un discours à l'autre. Mais les réflexions du narrateur portent le plus souvent sur le thème d'originalité. Diderot admire l'originalité, non seulement dans le caractère des gens mais aussi dans l'écriture. L'originalité dans une personne se définit par l'honnêteté et la simplicité de ses

actions. Deux qualités qui caractérisent deux personnages du récit : Jacques et aussi Gousse. Ce dernier, le narrateur considère comme « un original sans principes. » (p. 121) parce qu'il est d'une exceptionnelle franchise, aussi bien dans ses bonnes actions et dans ses mauvaises actions. Pour Diderot, l'originalité est un trait rare et ceux qui en font preuve sont, la plupart du temps,

les plus faciles à approcher, ils vivent au jour le jour, se satisfaisant du peu qu'ils ont tout comme Gousse dans l'exemple suivant:

Si vous rencontrez jamais cet original, il n'est pas nécessaire de le connaître pour l'aborder. Entraînez-le dans un cabaret, dites-lui votre affaire, proposez-lui de vous suivre à vingt lieues, il vous suivra ; après l'avoir employé, renvoyez-le sans un sou ; il s'en retournera satisfait... (p. 119)

L'originalité est pour lui tout ce qu'il y a de naturel. Les hommes, dit-il, naissent originaux et le resteront « si l'éducation d'abord, ensuite le grand usage du monde, ne les usaient... » (p. 352). L'original c'est un Jacques, un Gousse, un neveu de Rameau. Trois personnages qui ne se soucient pas de ce que l'avenir a en réserve pour eux, mais aussi trois personnages qui font preuve de bonté, d'humanité, d'humilité et d'honnêteté. De même, l'originalité dans l'écriture se définit par ce qui est vrai. Un ouvrage original est donc celui qui reflète la vraie nature de l'auteur, car la nature, n'étant pas conforme, il serait inacceptable d'exiger l'uniformité dans l'expression des idées et des émotions.

Et cette opinion, Diderot l'exprime dans l'exemple suivant :

La nature est si variée, surtout dans les instincts et les caractères, qu'il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience et l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature... (p. 117)

En d'autres termes, le style de chaque écrivain est une projection de sa personnalité et de sa vision du monde, de son originalité, sa nature propre.

Cette originalité toutefois, ne vient pas facilement à tout un chacun, il faut aussi

du talent sans lequel il faut s'abstenir d'écrire. Selon Diderot, être original, c'est être plat or le peuple n'aime pas la platitude. Il est habitué aux contes d'amours dont les fins sont connues d'avances. Et donc, un écrivain qui essaie de plaire au peuple finit par tomber dans le plagiat car il lui faudra abandonner le vrai au dépend du beau. Le narrateur insiste sur le fait que son récit n'est pas un conte, mais plutôt une histoire vraie qu'il tient d'une source crédible. Pour cette raison, son rôle en tant qu'historien est de rapporter ce qui s'est réellement passé. Il ne pourrait donc supposer à « ses personnages des discours qu'ils n'ont pas tenus » ou « des actions qu'ils n'ont pas faites » (p. 448). Il arrête le récit des aventures de Jacques et son maître lorsque Jacques est jeté en prison pour une faute que son maître avait commise, laissant le lecteur sans une résolution. Il prétend ne pas connaître la fin. Son refus de donner au lecteur une fin qui puisse apaiser sa curiosité est informé par son désir de créer dans l'esprit de ce dernier une image du réel. Aussi, il montre au lecteur à quel point il est prisonnier de l'illusion romanesque, vu que l'on « ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit vrai » (p. 518) au dépend de ce qui est actuellement vrai.

Conclusion

Jacques le fataliste et son maître est en fin de compte un roman satirique qui met en ridicule certains mœurs de la société. L'esthétique de cet ouvrage repose en grande partie sur le ton décontracté et humoristique sur lequel la narration est faite et qui facilite la compréhension du texte. Cet effet d'oralité met le lecteur au cœur de l'action. Il a l'impression de suivre, ensemble avec le narrateur, Jacques et son maître dans leur trajet pour retrouver le fils de ce dernier. Avec cette façon d'écrire, Diderot emmène le lecteur à s'interroger sur les conventions traditionnelles du genre romanesque et ses propres goûts en

matière d'esthétique. Il cherche également à démontrer, sans le moindre doute, que l'écrivain détient une autorité arbitraire sur sa création et donc sur son lecteur qu'il mène par le bout du nez. Il se moque de la convention esthétique déjà établie, il redéfinit la notion d'esthétique romanesque selon le modèle de la nature.

Le style de Diderot est un style qui prêche la liberté individuelle et celle-ci, il la donne à son narrateur. Le narrateur, loin d'être pris au piège par les conventions traditionnelles mises en place et maintenues au cours des années en ce qui devrait être la façon de raconter une histoire, exprime à quel point il est libre dans sa fonction de narrateur. Lui, tout comme les personnages de l'histoire, a le droit de se faire entendre et ceci il le fait à travers des discours qui s'investissent directement dans la trame narrative.

Les analyses menées dans le premier chapitre montrent qu'il est possible d'isoler et d'analyser ces discours du narrateur dans la narration. Elles montrent également que la subjectivité du narrateur hétéro-diégétique tel que le narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître*, se manifeste dans un texte narratif à travers certains discours personnels qui se démarquent clairement du récit pur sur le plan de leur énonciation. Le *récit* est défini comme est type de discours qui relève de l'énonciation historique, c'est-à-dire que dans le récit il y a emploi du pronom « il » et les verbes sont au passé simple. Ces deux éléments font que dans le récit on a l'impression que personne ne parle et que les événements défilent sous nos yeux, sans être proférés par personne. Ce qui n'est pas le cas pour le discours dont l'énonciation est caractérisée par la forte présence du locuteur. Ces discours dont l'énonciation ne relève pas de l'énonciation historique sont mis en relief grâce à certains indices dont les

propriétés discursives forment une sorte de frontière qui les sépare des énoncés narratifs.

Nous avons pu observer qu'en ce qui concerne de la subjectivité du narrateur dans *Jacques le fataliste et son maître*, celle-ci s'exprime de deux façons: il y a d'une part la subjectivité déictique du narrateur hétéro-diégétique qui se manifeste par le biais d'éléments linguistiques tels que les pronoms personnels (je/tu, nous/vous », certains temps des verbes (présent de l'indicatif et conditionnel présent), certaines figures de style (la comparaison et la métaphore), et les noms de qualité présents dans la narration. Tous ces éléments qui sont faciles à repérer et qui impriment le narrateur dans son énoncé (Benveniste, 1966, 1974 ; Kerbrat-Orecchioni, 2009). Et d'autre part la subjectivité dans « les phrases sans paroles ». Cette subjectivité s'exprime dans le point de vue du narrateur hétéro-diégétique, à travers ce que Rabatel (1998) appelle les « perceptions représentées » et aussi dans la « composante axiologique » c'est-à-dire à travers certains jugements de valeur tenus par le narrateur.

Tous ces éléments sont des moyens par lesquels le narrateur, dans *Jacques le fataliste et son maître*, exprime sa subjectivité. Mais nous constatons cependant que la présence de ces éléments, bien qu'ils expriment la subjectivité du narrateur, ne sont pas toujours perturbateurs de la trame narrative et pour cela, ils peuvent passer inaperçus par le lecteur. Nos analyses ont révélé que les énoncés purement subjectifs ont un effet particulier sur l'univers diégétique de l'histoire. Leur présence dans un récit à narrateur hétéro-diégétique bouleverse non seulement l'univers diégétique de l'histoire, mais transporte également le

lecteur du monde fictionnel de l'histoire vers le monde des idées dans lequel le narrateur se lance dans des réflexions critiques et philosophiques.

Cette façon de narrer qui est caractéristique du style de Diderot permet de donner à la narration un air naturel et ce naturel est rendu possible grâce à la présence massive, dans la narration, de certaines figures de style introduites dans la narration grâce aux commentaires du narrateur, ce sont : l'interrogation, l'exclamation, l'apostrophe, l'interruption et surtout le dialogisme. La fixation sur cette forme, dans *Jacques le fataliste et son maître*, est informée par le désir qu'a Diderot de donner à son écrit un caractère de communication naturelle et de créer l'impression d'oralité et de vérité dans l'esprit du lecteur, vu que le dialogue met « sous la forme la plus vraie, les rapports humains. » Bénac (1962, p. XIV). Il est à noter que le dialogue dans *Jacques le fataliste et son maître* ne se limite pas seulement qu'à la mise en scène directe des entretiens entre personnages diégétiques, il s'étend également aux personnages extra-diégétiques : le narrateur et son lecteur imaginaire, qui commentent les actions du récit comme deux spectateurs face à une pièce théâtrale. Le dialogisme, ensemble avec les autres figures de style permettent à l'auteur de reproduire la conversation orale dans l'écriture romanesque. Une technique qui donne l'impression que le lecteur est en entretien direct avec le narrateur.

Diderot, selon la critique littéraire, était un homme d'esprit, un philosophe dont la curiosité poussait souvent le raisonnement dans des directions extrêmement opposées les unes des autres. Son style d'écriture est donc un reflet de son besoin de suivre chaque idée jusqu'au bout. Avec le dialogisme au centre de sa philosophie sur la création romanesque, Diderot arrive à diversifier les points de vue sur un sujet donné. Cela lui permet de

considérer les différentes hypothèses qui se présentent à lui, de les évaluer et d'arriver à une synthèse.

Dans *Jacques le fataliste et son maître*, au sein de toute cette diversité de voix, la voix du narrateur demeure la voix du juge. C'est cette voix qui met la distinction entre ce qui est fictif et ce qui est réel, ce qui doit être considéré comme vérité et ce qui doit être vu comme fable. La voix responsable de toutes les critiques sociales, littéraires et morales, c'est la voix de l'auteur-narrateur. Pour conclure, le narrateur n'a donc pas tort d'insister sur l'authenticité de ses paroles et dire que celui qui prendrait ce qu'il écrit pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour un conte. Et cela parce qu'il se sert du conte pour démontrer une vérité que l'être humain a tendance à oublier : l'Homme est l'architecte de son histoire, il faut donc qu'il la prenne en main. Le lecteur, qu'il soit imaginaire ou réel, peut lui aussi attester de cette vérité dans le message véhiculé dans *Jacques le fataliste et son maître*.

Ce travail ci-présent n'est qu'un ajout aux études déjà effectuées sur *Jacques le fataliste et son maître*. Ce roman de Diderot est comme une boîte à secret où chaque relecture révèle un aspect nouveau qui mérite d'être analysé. Et donc, il y a encore beaucoup de recherches à faire sur ce roman comme par exemple la représentation de la religion et des religieux dans ce texte romanesque. Et aussi, si la théorie de l'énonciation et du point de vue ont facilité une étude sur la subjectivité du narrateur hétéro-diégétique, qu'est ce qui empêcherait qu'on s'en sert pour mener une étude sur le degré de subjectivité ou d'objectivité du narrateur homo-diégétique du récit autobiographique ?

RÉFÉRENCES

Anscombe, J-C., & Ducrot, O. (1976). L'Argumentation dans la langue. *Langages* 42, p. 18.

Aristote (1932). *Poétique*. Paris : Belles Lettres.

Bally, C. (1912). Le style indirect libre en française moderne. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV, p. 549-606

Banfield, A. (1982). *Unspeakable Sentences: Narration and representation in the language of fiction*. Boston-London : Routledge & Kegan Paul.

Barthes, R. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris: Seuil.

Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C.,; Hamon PH. (1977). *Poétique du récit*. Paris : Seuil.

Bénac, H. (1962). *Diderot, Œuvres romanesques : Texte établi, avec présentation et notes*. Paris : Garnier Frères.

Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard.

Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard.

De Vos, W. (1993). Le Cheval comme métaphore de la narration dans Jacques le fataliste. *Diderot Studies* 25, pp. 41-48. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40372717>

Diderot, D. (1976) *Jacques le fataliste*. Montréal-Québec : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot-jacques.pdf>

Diderot, D. (1746). *Pensées Philosophiques*. Bibliothèque Digitale. Retrieved from Oeuvres | de Diderot, Denis | download (book.africa)

Diderot, D. (1751). *Pensées sur l'interprétation de la nature*.

Bibliothèque digitale. Retrieved from Oeuvres | de Diderot, Denis
| download (b-ok.africa)

Didier, B. (1978). Contribution a une poétique du leurre : « lecteur » et
narrataires dans *Jacques le Fataliste*. *Littérature*, 31, pp. 3-21.

Retrieved from https://www.persee.fr/doc/litt_0047-48001978_num_3131161

Dubois, J., ; Sumpf, J. (1969). Problèmes d'analyse du discours.
*Langages*13, pp. 3-7.

Dubois, J. (1969) : « Énoncé et énonciation », *Langages* 13, p. 100-110.

Ducrot, O. (1984). *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit.

Duflo, C. (2012). "*Jacques le fataliste*", l'antiroman dont vous êtes le héros.
Diderot Studies, 32, pp. 251-264. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24886246>

Ferré, v. (2013). *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*. Paris : Honoré Champion.

Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.

Frantz, P. (2004). Dialogue et conversation selon Diderot. *Études littéraires* 31-32, pp. 36-45. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2004-2-page-36.htm>

Genette, G. (1969). *Figure II*. Paris : Seuil.

Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Seuil.

Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.

Guespin, L. (1971). Problématique des travaux sur le discours politique.
Langages 23, p. 3-24.

Guenspin, L. (1976). « Introduction » et « Les Embrayeurs en discours ». *Langages* 41, pp. 47-78.

Green, j. (1936). *Minuit*. Paris : Les Petits-Fils Léonard DANIEL.

Herman, J. (2013). L'intérêt romanesque et les aventures poétiques de *Jacques le fataliste*. *Etudes littéraires*, volume 49, numéro 1. Retrieved from <https://id.erudit.org/iderudit/1018795ar>

Highnam, D. (1984). *Jacques le fataliste : Narrative Structure and New Physics. Man, and Nature*, vol.2, pp. 15–26.

Kayser, W. (1977). *Qui raconte le roman ?* Paris: Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2002). *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Retrieved from [https://www.academia.edu/37646398/L'énonciation_Catherine_kerbrat_orecchioni_pdf](https://www.academia.edu/37646398/L%C3%A9nonciation_Catherine_kerbrat_orecchioni_pdf).

Kuentz, P. (1969). Tendances actuelles de la stylistique anglo-américaine. *Langue française* 3, pp. 85-89. Retrieved from https://www.persee.fr/issue/lfr_0023-8368_1969_num_3_1

Lecointre, S., & Le Galliot, J. (1971). Pour une lecture de « *Jacques le fataliste* ». *Littérature* 4, pp. 22-30. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41704252>

Lintvelt, J. (1989). *Essai de typologie narrative. Le « Point de vue » : théorie et analyse*. Paris : Librairie de José Corti.

Maingueneau, D. (1990) *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas.

Maingueneau, D. (1997) *Exercices de linguistiques pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin.

Mésavage, R. (1986). Dialogue and Illusion in "*Jacques le fataliste*". *Diderot Studies*, 22, 79-87. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40372607>

Mortier, R. (1972). L'unité secrète de "*Jacques le fataliste*". *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 50, pp. 484-486. Retrieved from [https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1972_num_50_2_2913_t1_0484_0000_2_s)

0818_1972_num_50_2_2913_t1_0484_0000_2 s

Panaïté, O. (2006). Fiction au conditionnel. L'essai romanesque de Jean Echenoz. *Études littéraires*, 37(2), 171-182. Retrieved from <https://doi.org/10.7202/013678ar>.

Rabatel, A. (1998). *La construction textuelle du point de vue*. Switzerland : Delachaux et Niestlé.

Raynié, F. (2013). Frontière entre récit et hors récit dans les œuvres narratives de Lope de Vega. Retrieved from <https://journals.openedition.org/framespa/2494>

Reuter, Y. (2000). *L'analyse du récit*. Paris : Nathan.

Rousseau, J-J. (1968). *Les confessions*. Paris : Garnier-Flammarion.

Ruiz, L. (2013). *Diderot : Le roman comme expérience*. *Littérature*, 171, 13-24. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24397368>

Ruwet, N. (1967). *Introduction à la grammaire génératrice*. Paris : Pion.

Ruwet, N. (1967). *Introduction à la grammaire génératrice*. Paris : Pion.

Sperber, D. (1975). Rudiments de rhétorique cognitive, *Poétique* 23, p. 389-415

Starobinski, J. (1995). Diderot et l'art de la démonstration. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°18-19, pp. 171- 190. Retrieved from [Diderot et l'art de la démonstration - Persée \(persee.fr\)](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1995_num_43_1_171_1)

Suhamy, H. (2013). *Les figures de style*. Que sais-je ? Paris : Presses universitaires de France.

Thierry, B. (2013). Jacques et son maître ou les extravagances du récit. *Littérature*, No. 171, *Diderot et le roman* pp. 54-67. Retrieved from Jacques et son maître ou les extravagances du récit on JSTOR

Weisz, P. (1973). 'L'Envers de la réalité' : Incarnations du roman. Pacy-sur-Eure, *Mallier*, pp. 59-89.

Weisz, P. (1978). Le Réel et son double : La création romanesque dans "*Jacques le fataliste*". *Diderot Studies*, 19, 175-187. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40372500>

