

## Communication et mise en scène du discours

Lineda BAMBRIK  
Maître de Conférences  
Université d'Oran, Algérie

**Résumé en français :** L'objectif de cette étude est de voir comment ce corpus par sa stratégie discursive peut être appréhendé comme prétexte pour une manipulation linguistique et littéraire et comment les éléments constitutifs de la communication se voient perturbés et détournés de leurs fonctions et de leur acception traditionnelle, il y a une mise en décalage de la structure du discours, écriture de la confusion, errance et fragmentation visant à subvertir les dimensions discursives. Diderot comme Cervantès de par le fonctionnement énonciatif atypique de leurs récits crée des situations de communication et des systèmes langagiers qui font référence au postmodernisme.

**Mots-clés :** discours, dialogue, monologue, échange, mise en scène, énonciation, communication, écrit, oral.

**Abstract :** The objective of this study is to see how this corpus by its discursive strategy can be reading for a linguistic and literary manipulation and how the constituent elements of the communication see each other perturbed and diverted of their function, and from their traditional acceptance, there is a putting in gap of the structure of the speech, the writing of the confusion, the wandering and the fragmentation to subvert the discursive dimensions.

**Keywords :** discourse, discursive strategy, structure of the speech, confusion, communication, Diderot, Cervantès.

**المخلص:** إن الهدف من هذه الدراسة هو معرفة وتحليل عناصر الاستراتيجيات الخطابية المتبعة والمكونة للنص الأدبي والتي بإمكانها إعطاء صيغة مسرحية وتحويل دور عناصر العملية الإتصالية بحيث يصبح الكاتب قارئ وناقد لنصه، وذلك من خلال تقمصه لدور القارئ. الدراسة تتناول نصين ينتميان إلى عصرين وثقافتين مختلفتين لديدرو وسرفنتيس.

**المفاتيح:** العملية الإتصالية، الحوار، الاستراتيجيات الخطابية، المتلقي القارئ، الكاتب، ما بعد الحداثة.

Le présent travail rapproche deux textes considérés comme jalons importants de l'histoire littéraire universelle à savoir *Don Quichotte* de Cervantès, œuvre qui lui a assuré l'essentiel de sa gloire se présentant en deux tomes publiés à dix ans d'intervalle en 1605 et 1615 ainsi que *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot publié de 1778 à 1780.

Les deux textes adoptent d'emblée une forme dialoguée, l'abondance des dialogues débouche sur une vaste péroraison et sont perçus comme un effort, une exigence de l'auteur, de donner à imaginer visuellement les dialogues. *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot et *Don Quichotte* de Cervantès, sont deux récits fondés sur un double dialogue entre les personnages d'un côté, le lecteur et le narrateur de l'autre, il est donc question de deux couples de narration. La structure des deux romans est faite d'un entrecroisement entre les propos du narrateur et le dialogue des deux personnages principaux. Le récit fait alterner, par des jeux d'imbrications, deux dialogues, deux intrigues. Une vraie polyphonie marque ainsi le ton des deux textes, passant du dialogue au monologue réflexif.

### 1. La mise en scène de l'énonciation

Le dialogue, en tant que forme textuelle, n'est que la manifestation la plus spectaculaire et la plus évidente d'un mécanisme énonciatif complexe.

C.Kerbrat- Orécioni<sup>1</sup> précise que, pour qu'on puisse véritablement parler de dialogue, il faut non seulement que se trouvent en présence deux personnes au moins qui parlent à tour de rôle, et qui témoignent par leur comportement non verbal de leur « engagement » dans la conversation, mais aussi que leurs énoncés respectifs soient *mutuellement déterminés*.

Une conversation est un texte produit collectivement, dont les divers fils doivent d'une certaine façon se nouer. Une séquence dialogale comme le souligne Jean Miche Adam<sup>2</sup>, est par définition polygérée. La forme du dialogue dominant tire *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot vers le théâtre ; une suite hiérarchisée de séquences appelées échanges.

Cet échange s'effectue dans les deux textes, d'une part entre les personnages, d'autre part, à un niveau plus complexe entre le narrateur et le lecteur modèle pour reprendre l'expression d'Umberto Eco.

« *Le dialogue est le lieu d'un conflit du sens et d'une rivalité de pouvoir* », souligne Roman Jakobson<sup>3</sup>.

À partir de ces indications nous allons essayer d'analyser la part dialoguée qui prime dans notre corpus, afin de cerner l'importance du dialogue dans les deux textes et quel est son rôle dans la construction narrative par rapport à la théâtralité, car les dialogues constituent la partie prépondérante de l'intrigue.

Le schéma de la communication proposé par Roman Jakobson<sup>4</sup>, nous permettra d'emblée d'asseoir les différents paramètres dialogiques présents dans les deux textes.

<sup>1</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation :de la subjectivité dans le langage*. Paris : Édition Armand Colin. 2002. P60.

<sup>2</sup> ADAM, Jean-Miche , *Les textes types et prototypes*. Paris : Éditions Nathan /HER 2001 .P 145.

<sup>3</sup> BAYLON, Christian et FABRE, Paul. *Initiation à la linguistique*. . Paris : Éditions Nathan. 1990. P32.

<sup>4</sup> BAYLON, Christian et FABRE, Paul, *Initiation à la linguistique*. Op.,cit. P31.



Partir de ce schéma de la communication afin de déterminer les échanges ; nous constatons une relations virtuelle établie entre le narrateur et le lecteur, le narrateur converse d'une manière explicite avec son lecteur, d'une part le lecteur empirique, d'autre part, le lecteur modèle, un rapport de force se construit dans notre corpus. Dispaux<sup>1</sup> souligne que : « *En s'engageant à dialoguer, on témoigne de l'intention d'obtenir un accord, même partiel, si cette volonté est absente, la relation dialectique, s'épuise dans le jeu -spectacle du dialogue éristique* ».

Dans *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, le texte commence par une série de questions et de réponses vives dont les interlocuteurs sont des inconnus, et portant sur les faits et gestes de deux autres inconnus, bientôt présentés comme le maître et Jacques, en train de converser. Ce suspens sera levé quelques paragraphes plus loin, où l'on comprendra que le questionneur est le lecteur, et le répondeur le narrateur de l'histoire. La conversation du maître et de Jacques comme un dialogue de théâtre, avec des répliques précédées du nom du locuteur :

« *Le maître. \_ C'est un grand mot que cela.*

*Jacques. \_ Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.*

*Le maître. \_ Et il avait raison.» P43.*

Quoique l'œuvre *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot s'ouvre par un paragraphe introductif où dialoguent narrateur et destinataire, commençons par la conversation la plus simple en apparence, celle qu'échangent Jacques et son maître protagonistes qui s'imposent par le titre même de l'œuvre :

« *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* » p43.

Il y est question du destin, illustré par l'enrôlement de Jacques, sa blessure, et ses amours, dont l'histoire est interrompue par la nuit et les incidents de la route. Ces amours deviennent le principal sujet de curiosité de maître (et donc du lecteur), mais leur connaissance sans cesse différée en fait peut-être un faux sujet.

Infatigable questionneur, le valet est aussi « *Le plus effréné bavard qui ait encore existé* » (p168). À l'auberge, il entre en rivalité avec l'hôtesse dont « la passion dominante » Est « *Le plaisir délicieux de pérorer* » (P117). Jacques doit se taire pour que le récit de l'hôtesse commence, et il profite d'une interruption pour expliquer « *c'est à ce maudit bâillon, que je dois la rage de parler* » (p168). « *Que deviendrai-je quand je n'aurai plus rien à dire ?* » (p170) ; d'un bout à l'autre du texte, c'est une intarissable cascade de bavards, depuis le chirurgien à cheval

<sup>1</sup> DISPAUX, Gilbert. La logique et le quotidien : une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation. Paris : Éditions de Minuit. 1984. P36.

(P44) jusqu'au chevalier, ivre et hâbleur, vantant ses prouesses érotiques. Or ce désir du récit est sans cesse contré par des interruptions qui brisent l'hypnose narrative. En même temps, comme pour compenser la frustration du lecteur, se met en place une étonnante machine à raconter, axée sur la polyphonie narrative et la multiplication des histoires enchâssées. En effet, si l'on considère le voyage comme l'axe central, le récit enchâssant, on constate que le récit de ce voyage est sans cesse perturbé, d'un côté par le discours de l'auteur, de l'autre, par les récits enchâssés. C'est un roman- conversation qui réorganise les rapports entre l'auteur- régisseur et les personnages – narrateurs.

Cet art de la conversation était hérité du siècle classique, où Marc Fumaroli<sup>1</sup> l'a défini comme étant une des « institutions » fondamentales de la société et de la culture. La conversation a gagné en liberté au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle s'est étendue à une catégorie sociale plus vaste. L'art de la conversation et de la discussion n'est pas l'apanage de l'aristocratie, même si le loisir le favorise incontestablement.

L'art de la conversation, c'est l'art de la repartie, c'est aussi l'art de conter des anecdotes.

« Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté » (P218).

La structure fondamentale, et très libre de *Jacques le Fataliste et son maître*, c'est un voyage pendant lequel le maître et son valet ne cessent de bavarder, sur quoi se greffent des anecdotes dans lesquelles d'autres personnages parlent aussi d'abondance.

L'hôtesse du Grand Cerf a une « passion dominante celle de parler », elle « goûte le plaisir délicieux de pérorer » encore faut-il qu'elle obtienne le silence de Jacques d'où le conflit entre bavard (P143). *Jacques le Fataliste et son maître* est un texte tout brouissant de paroles, d'autant qu'il est encadré par ces propos que sont supposés échanger le narrateur et son lecteur.

Diderot semble faire alterner des récits en première personne où le narrateur (Jacques, le maître) raconte selon son point de vue, et des récits en troisième personne où nous sont présentés, de l'extérieur, des comportements impénétrables. En fait cette distinction, inapplicable au récit de l'hôtesse, ne caractérise qu'en partie un roman dominé par l'activité prépondérante de l'auteur, archi-narrateur qui joue perfidement avec l'omniscience. Il s'abstient d'éclairer des personnages énigmatiques (Gousse, Richard) ou d'éclaircir de sombres histoires ( la mort du capitaine, les derniers sacrements).

On peut donc distinguer trois niveaux de paroles :

- Entre le narrateur et son lecteur
- Entre Jacques et son maître et, à l'intérieur même des anecdotes racontées, entre les personnages.

Le sujet de la conversation est annoncé clairement mais sous une forme interrogative : « Le moment d'apprendre ces amours est-il venu ? » (P36). À peine énoncé, il va être interrompu par la somnolence du maître, par la rencontre du docteur et de sa femme.

Cependant l'histoire semble progresser et voilà racontant comment blessé au genou à la bataille de Fontenoy, il a été hébergé par une paysanne compatissante. Le lecteur peut d'abord se demander si c'est de cette paysanne que Jacques va tomber amoureux.

Le récit de voyage interfère : arrêt dans l'auberge sinistre où des bandits ont déjà pris l'essentiel des vivres.

La conversation reprend, mais il n'est plus question des amours : l'urgence de la situation impose un autre dialogue, c'est seulement lorsque la menace que constituait ces

<sup>1</sup> FUMAROLI, Marc. *L'Art de la conversation*. Sous la direction de Marc Fumaroli, *Anthologie de Jacqueline Hellegouarc'h*. Paris : éditions Garnier. 1998.

brigands est dissipée que le maître redemande : « *L'histoire de tes amours ?* » (P47), et que se poursuit le récit de la blessure au genou, avec l'arrivée des trois chirurgiens : « *Cependant il arriva un chirurgien, puis un second, puis un troisième* » (P58). Le récit de Jacques est à nouveau interrompu par la chute de cheval du maître le ramène au thème supposé central : « *l'histoire de tes amours qui sont devenues miennes par mes chagrins passés* » (P52). Jacques relate ensuite la conversation du paysan et de sa femme entendue derrière la cloison. Deux conversations vont alors alterner : celle du paysan et de sa femme, puis le commentaire qu'en fait Jacques et son maître qui dérive vers des propos plus généraux sur un orage et l'arrivée à un château allégorique : « *Ils furent accueillis par un orage qui les contraignit de s'acheminer...Où ? \_ Où ? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode (...) Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers...oui, Pourquoi pas ? Vers un château immense au frontispice duquel on lisait : « Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde » (P 67).*

Le maître toujours demandeur, réclame « *L'histoire de tes amours ?* » (P58) ; mais Jacques s'apercevant qu'il a oublié la montre et la bourse à l'étape précédente, rebrousse chemin.

Le dialogue devient impossible, puisque les deux protagonistes sont séparés et le narrateur fait mine d'être embarrassé : « *Voilà le maître et le valet séparés, et je ne sais lequel des deux m'attacher de préférences* » (P59). Jacques est de retour auprès de son maître qui s'est laissé voler le cheval de Jacques, la conversation reprend et risque de dériver vers les amours du maître, suit alors le récit par Jacques de l'opération chirurgicale qui englobe un dialogue de Jacques et du chirurgien, puis « *la conversation du chirurgien de l'hôte et de l'hôtesse* » (P71). Dès les premières pages donc, sont indiqués ces divers niveaux de la parole de Jacques et de son maître, conversations qu'ils relatent, puis conversations avec d'autres personnages qui peuvent à leur tour raconter des histoires de personnages dont ils vont relater les paroles.

Après avoir successivement interpellé le lecteur, reproduit une sorte de scène de théâtre et raconté des actions pendant un paragraphe, le même « parleur » s'adresse de nouveau au lecteur pour lui démontrer sa souveraineté sur le récit. Puis se succèdent très rapidement la narration extra diégétique, le dialogue narrateur-lecteur, de nouveau la narration extra diégétique et enfin une nouvelle amorce de dialogue entre le maître et Jacques. Nous sommes donc, en face d'une extrême mobilité de l'instance racontante. Par ailleurs, la relation entre le maître et Jacques varie constamment du geste à la parole, et de la rivalité à la complicité.

En arrière-plan philosophique se pose le problème de la destinée, présentée comme implacable, mais absurde. Les modes du récit sont plus variables et agiles. Ce texte est une mise en cause du récit « objectif ».

Dans le cas du narrateur dans les deux textes ; la conversation \_dialogue avec le narrataire est contraire à la position classique comme celle de la Bruyère<sup>1</sup> :

« *L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres : celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit, l'est de vous parfaitement* ».

Diderot veut selon Blanchot<sup>2</sup> faire de l'expression littéraire une expérience, il croit que le monologue intérieur, devenu un commentaire lyrique fera atteindre le point de présence unique ou s'ouvrant à lui, en une simultanéité absolue, l'infini du passé et l'infini de l'avenir.

« *Quelle impatience, grands dieux ! doit être la tienne, lecteur illustre...ou obscur, de lire cette préface, où tu penses trouver une exécution cruelle et vengeresse....En vérité, je ne te ferai pas ce plaisir* » (*Don Quichotte TII p7*).

<sup>1</sup> BRUYERE, Jean, Caractères. Paris : Éditions NRF Gallimard. 1951 . P155.

<sup>2</sup> BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris :Éditions Gallimard. 1959.P270.

Le narrateur exprime dans cet extrait son refus de faire plaisir au lecteur et de casser ses attentes, provoquer des ruptures de sens. Ce passage de discours peut être appréhendé comme un monologue, un échange intérieur entre l'auteur- narrateur et l'auteur- lecteur. Comme le souligne, E. Benveniste<sup>1</sup> : « *Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur entre un moi locuteur et un moi écouteur* », en effet dans le texte de Cervantès cette pratique du monologue est omniprésente : « *Ils s'y prirent d'une façon si parfaite et si adroite que ces aventures sont les meilleures de toutes celles que contient cette longue histoire* » (*Don Quichotte TII P144*).

Le monologue narratif théâtral est un des grands genres du récit ; pour considérer une pièce de théâtre comme un récit, il faut donc passer du niveau des dialogues des acteurs-personnages de la représentation théâtrale à celui de la pièce comme texte global communiqué par un auteur \_ narrateur à un public\_ lecteur . Les deux sont constitués de répliques\_ interventions.

Le monologue se traduit dans les deux textes par l'évocation d'éléments biographique, en effet dans le texte de Cervantès la prise de parole du narrateur –conteur laisse entrevoir la vie de l'auteur :

« *Ce dont je n'ai pu pourtant m'empêcher de souffrir, c'est qu'il me traite de vieux et de manchot...Et comme si j'avais perdu mon bras dans une taverne, et non dans la plus glorieuse circonstance* » (*Don Quichotte TII P7*).

L'auteur introduit pour ses lecteurs empiriques, un élément biographique dans son récit, concernant un détail de son physique et ses œuvres : « *J'oubliais de te dire d'attendre le Persiles , que je suis en train d'achever, et la seconde partie de Galathée* » (*Don Quichotte TII P10*) .

« *Ami lecteur* » (*Don Quichotte TII P8*), le *lecteur* empirique est interpellé, sollicité par le narrateur afin de dénoncer le plagiaire, il est intermédiaire entre ce dernier et le vrai créateur de cette histoire.

Au côté du monologue en relève une autre forme de dialogue sinon de discours théâtral ; ce qu'on appelle dans le jargon théâtral *l'aparté*, cette pratique est définie dans le dictionnaire comme étant le discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même et conséquemment au public « *Tout le monde se tut, ceux de Tyr et de Troie...Je veux dire que les assistants étaient suspendus aux lèvres de l'explicateur* » (*Don Quichotte TII P188*) .

Il se distingue du monologue par sa brièveté, son intégration au reste du dialogue. L'*aparté* semble échapper au personnage et être entendu « par hasard » par le public, c'est une forme de monologue :

« *À entendre ce discours de Don Quichotte, qui ne l'eut pris pour une personne du plus parfait bon sens ? C'est que, en effet, il ne radotait que lorsqu'il était question de la chevalerie ; sur tous les autres sujets il faisait preuve d'une intelligence claire et libre : de sorte qu'à chaque instant ses actions démentaient ses discours et ses discours ses actions* » (*Don Quichotte TII P297*), mais il devient au théâtre un dialogue direct avec le public.

Le dialogue repose sur l'échange constant des points de vue et l'entrechoc des contextes, il développe le jeu de l'intersubjectivité.

Au contraire l'*aparté* réduit le contexte sémantique à celui d'un seul personnage, il signale « la vraie » intention ou opinion du caractère, si bien que le spectateur sait à quoi s'en tenir et qu'il

<sup>1</sup>BENVENISTE, Émile. *Problème de linguistique générale* Paris : Éditions du Seuil. 1975. P185.

juge la situation en connaissance de cause. Dans l'aparté, en effet, le monologuant ne ment jamais puisque « normalement on ne se trompe pas volontairement soi-même ».

Ces moments de vérité intérieure sont aussi des temps morts dans le déroulement dramatique pendant lesquels le spectateur formule son jugement : « *Il y a ici une lacune déplorable dans la conversation de Jacques et de son maître ... Et les descendants de Jacques ou de son maître, propriétaire du manuscrit, en riront beaucoup* » (*Jacques le Fataliste et son maître* p292).

La typologie de l'aparté est autoréflexivité, connivence avec le public, prise de conscience, décision, adresse directe au public.

On remarque, dans le texte de Diderot et de Cervantès, ce procédé théâtral qu'est la parabase, en effet, cette technique qui consiste pour l'auteur à s'adresser directement au public – lecteur souvent par le biais du coryphée, du cœur ou du messenger.

Cette intervention met le dramaturge en mesure d'intervenir personnellement dans la fiction qu'il crée pour annoncer ou commenter les événements, l'action est ainsi interrompue pour faire place à des considérations qui prennent la forme d'une réflexion sur l'histoire en cours : « *Son maître, il a des yeux comme vous et moi ; mais on ne sait la plupart d temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il se laisse exister, c'est sa fonction habituelle (...). C'étaient les trois grandes ressources de sa vie, qui se passait à prendre du tabac, à regarder l'heure qu'il était, à questionner Jacques, et cela dans toutes les combinaisons* » (P70)..

« *Et puis, lecteur, toujours des contes d'amours ..... Se sont beaucoup de contes d'amours. Il est vrai d'un autre côté que puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût.* » (*Jacques le Fataliste et son maître* p238)

La parabase parvient dans notre corpus à briser totalement l'illusion habituelle de la fiction. Le procédé est systématique dans *Jacques le Fataliste et son maître* où Diderot suspend régulièrement son récit pour adresser au lecteur des réflexions, l'accumulation des digressions occultera d'ailleurs au lecteur les détails de l'histoire des amours de Jacques.

## 2. La mise en scène du discours :

La mise en scène apparaît comme un discours global par l'action et l'interaction des systèmes scéniques, discours où le texte n'est qu'une composante de la représentation. D'un simple point de vue quantitatif, on s'aperçoit aisément à la lecture du texte de Cervantès et de Diderot que le dialogue occupe la plus grande partie du texte. Le dialogue est dans le roman le lieu où le sens cesse d'être certain et définitif.

« *Après quelques moments de silence ou de toux de la part de Jacques, disent les uns, ou après avoir encore ri, disent les autres, le maître s'adressant à Jacques, lui dit : « Et l'histoire de tes amours ? » Jacques hocha de la tête et ne répondit pas* » (p284).

On se propose d'étudier comment le lecteur se construit une représentation des personnages à partir du style des paroles et pensée qui leur sont attribuées.

Il se dégage quatre grands ensembles, au sein de la polyphonie, organisés selon un continuum dialectique en fonction de leur rapport au groupe et à la norme. Le premier des quatre est constitué par le chœur de la parole cohésive. Il est caractérisé par la prédominance de la fonction phatique et de préconstruit : proverbes, lieux communs, redites, clichés, stéréotypes ... « *On pourrait objecter contre l'exactitude de celle-ci que l'auteur est arabe et que tous les gens de cette race sont naturellement menteurs* » (*Don Quichotte* TI P71).

## II- a- L'énonciation proverbiale

Selon Maingueneau<sup>1</sup>, le proverbe, micro genre de discours, implique une distinction entre énonciation et asserteur, dire un proverbe c'est accomplir un acte de discours singulier, poser une assertion qu'on donne pour validée par une entité aux contours indéfinis. On présente son dire comme l'écho d'un nombre ultime d'énonciations antérieures.

« Les proverbes sont des courtes maximes, tirées de l'expression et de l'observation de nos anciens sages de l'Antiquité » ( *Don Quichotte* TII P472).

Selon Kathleen Gyssels<sup>2</sup>« L'emploi fréquent des proverbes et plus généralement d'énoncés gnominiques, nous oblige à prendre en compte un de ses fondements : l'oralité. En effet, qui dit proverbe, dit insertion d'un discours qui a trouvé sa genèse dans une pratique orale de verbe, avant qu'il n'ait trouvé son annotation sous forme écrite. »

Le proverbe est un acte de parole qui cautionne la sagesse d'un peuple, qui du fait même qu'un sujet parlant se l'attribue, vient rappeler une évidence, à savoir que tout individuelle qu'une parole puisse être, elle est néanmoins traversée par d'autres paroles, paroles antérieures, paroles entendues, paroles retenues.

De tous les genres d'oralités, le proverbe est celui qui soit le plus au service de ce que Glissant appelle « la Poétique forcée » .

La parole de la ruse s'encorde dans ces phrases lapidaires, dans ses formules qui, bien qu'archiconnues et approuvées de tous, appellent l'explication et la réflexion.

*La première fonction assignée à la proverbialité est démarcatrice : elle marque une pause dans le récit, elle ralentit le tempo romanesque pour faire un (premier) bilan, pour alterner le récit des faits, la narration des événements par des réflexions méditatives, le proverbe réfléchit sur la vie et la réfléchit ».*

Le proverbe dans le récit de Cervantès sert à perforer l'écrit par l'oral :

Jacques le fataliste et son maître	Don Quichotte
Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit à haut...P45	Dis-moi qui tu hantes, et je te dirai qui tu es. Comme on fait son lit on se couche. TII P7
Chaque balle qui partait du fusil avait son billet... 45	L'homme n'est pas maître de ses premiers mouvements....P162
Si la mer bouillait, il y aurait, comme on dit, bien des poissons de cuits. ...P53.	Le sort change : de qu'on perd aujourd'hui on le regagne demain. Celui qui s'humilie Dieu relève.
La prudence ne nous assure point un bon succès, mais elle nous console et nous excuse d'un mauvais...P55	Quand une porte se ferme, une autre s'ouvre .....P164
Il vaut mieux déceler une faiblesse que se laisser soupçonner d'un vice ....P96	Une fois le pain mangé on fausse la compagnie.....TII P54
Ne prescrivez à vos regrets d'autre terme que lui que le temps y mettra... P97	On ne vaut que ce qu'on a et on n'a que ce que l'on vaut. Il n'y a que deux familles au monde favor et le pas avoir....TII P148.
Les devoirs de la sépulture ne sont pas les derniers devoirs des amis...P97	L'homme ne saurait séparer ce que Dieu a réuni..
Le bien amène le mal, le mal amène le bien....P133	Qui s'attache à un bon arbre, jouit d'un bon ombrage....TII P301.
La nécessité n'a point de loi...P294	

<sup>1</sup>MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation en linguistique française*. Paris : Éditions Hachette Livre. 1999. P149.

<sup>2</sup> GYSSELS, Kathleen. Thèse : *Filles de solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les ( auto)biographies fictives de Simone et André Schwarz- Bart*. Éditions L'harmattan . 1996.

Il vise à la maintenance de l'ordre conversationnel et social. Le chœur cohésif inscrit la doxa dans le cycle romanesque. Échos ironiques, mutisme et parole intérieures ; répliques machinales.

Barthes<sup>1</sup> souligne que la mise en scène de la parole est aussi une mise en scène du pouvoir dans la parole, toute analyse du dialogue demande une grande attention aux rôles assumés par chacun dans l'échange.

## II- b- Discours et les axes relationnels

Dans son ouvrage Francis Berthelot<sup>2</sup> explique que le terme de dialogue désignant indifféremment un échange verbal entre des interlocuteurs est définis par trois axes pour caractériser la relation entre locuteurs :

- *axe horizontale* : rapport de distance ou de familiarité qui les relie
- *axe vertical* : la différence hiérarchique ou à l'égalité qui existe entre eux.
- *Axe affectif* : reflète les sentiments positifs ou négatifs qui les unissent.

### 1 – l'axe horizontal :

1-1 La distance : différents facteurs ; degré de connaissance mutuelle, classe sociale, leur âge. La distance apparaît ainsi comme un élément de tension ; ils tendent à se rapprocher, sauf si quelque chose les en empêche. Mensonge par omission dans un cas, par substitution dans l'autre, ces mensonges sont de l'ordre de la politesse ; *un mensonge est adressé à l'interlocuteur, un autre au lecteur. Ce qui vaut à celui-ci le plaisir d'assister à un conflit tout en non-dits « Je suis convaincu que c'est un imbécile (...) je n'hésite pas à lui faire croire des choses qui n'ont ni queue ni tête, comme cette histoire de la réponse à la lettre et cette chose qui est arrivée il y a six ou huit jours, et qui n'est pas encore dans le roman » (Don Quichotte T2, P239).*

1-2 La familiarité : est le mode relationnel qui permet le mieux aux personnages d'exprimer le fond de leur âme. La familiarité est encore plus frappante quand les deux personnages n'appartiennent pas à la même classe sociale, car il constitue en quelque sorte une compensation de la barrière hiérarchique, cette barrière est maintenue et non pas rompue dans les deux textes mais de temps à autre on aperçoit de l'affection entre le maître et le valet dans les deux textes :

« *Il ne prenait pas une prise de tabac, il ne regardait pas une fois l'heure qu'il était, qu'il ne dit en soupirant : « Qu'est devenu mon pauvre Jacques ?.. » (Jacques le Fataliste et son maître p360).*

### 2- l'axe vertical :

2-1- la hiérarchie : le rapport hiérarchique, qui place un personnage en position de supériorité par rapport à un autre est, dans la majorité des cas, une conséquence de leur position sociale respective ; le duo le plus caractéristique, comme est le cas dans notre corpus est celui du maître et du valet « *Jacques suivait son maître comme vous le vôtre ; son maître suivait le sien comme Jacques le suivait . Mais qui était le maître du maître de Jacques ? » (Jacques le fataliste et son maître p95), duo issu d'une longue tradition dont le théâtre. Ainsi maître et valet, riche et pauvre établissent dans l'univers romanesque une série d'axes verticaux ou l'inégalité devient structurante. Cette inégalité engendre soit des fonctionnements complémentaires comme est*

<sup>1</sup> BERTHELOT, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris :Éditions Nathan. 2001 . P22.

<sup>2</sup>Op.,cit. P21.

le cas de Don Quichotte et Sancho « *Les extravagances du maître sans la bêtise du valet ne vaudraient pas un liard* » (*Don Quichotte* T2, p22), soit au contraire différentes sortes de conflits le cas de Jacques et son maître : « *le Maître\_ Et de quoi veux-tu que je convienne, chien, coquin, infâme, sinon que tu es le plus méchant de tous les valets et que je suis le plus malheureux de tous les maître* » (P352). La hiérarchie entre deux personnages, peut s'établir sur des critères autres que sociaux, exemple la connaissance \_ thème littéraire\_ qui constitue le ressort majeur des romans à caractère initiatique que nous retrouvons dans notre corpus car il est question dans les deux textes de conversation centrée autour de la connaissance de la vie en général.

Il y a ce qu'on peut appeler une transmission mutuelle de savoirs, comme il est question dans le texte de Cervantès au chapitre XLII lorsque Sancho prend la fonction de gouverneur, Don Quichotte lui donne des conseils :

« *Premièrement, O mon fils ! Tu dois craindre Dieu ; parce que c'est dans cette crainte que réside la sagesse : et, si tu es sage tu ne pourras jamais te tromper. Secondement, il faut bien examiner ce que tu es et essayer de te connaître toi-même, ce que de toute les connaissances constitue la plus difficile* » P 293.

2-2 Inter conversion :

- Égalité \_ inégalité
- Inégalité \_ égalité

Tôt ou tard, celui qui s'élève (s'abaisse) dans la société devient égal de ceux qui lui étaient supérieurs (inférieurs) ex : le maître questionne, l'employé répond, le maître se permet l'ironie, l'employé garde un ton modeste.

*Renversement* : le déplacement le plus spectaculaire sur l'axe vertical, cependant consiste à permuter les positions de deux personnages l'un commençant par dominer l'autre, pour se voir ensuite dominé par lui. « *Où nous le laisserons pour l'instant parce que nous voilà requis par le grand Sancho, qui va faire ses débuts dans son fameux gouvernement* » (*Don Quichotte* T2, P310).

Le cas est nettement perceptible dans le texte de Cervantès, dans la mesure où le valet Sancho Panza est au départ un personnage inculte, sans aucune instruction et qui évolue au côté de Don Quichotte, si bien que son épouse ne le reconnaît plus, et s'étonne de son éloquence « *Ecoute, Sancho, depuis que tu t'es fait membre de chevalier errant, tu parles d'une façon si entortillée qu'il est impossible de te comprendre* » (*Don Quichotte* T2, P40). À côté de son évolution linguistique et rhétorique Sancho devient gouverneur d'une île comme le lui avait promis Don Quichotte et de son statut de simple valet il prend de l'élan et devient gouverneur comme par enchantement : « *Laissons là Don Quichotte, et revenons à Sancho qui nous réclame : Ainsi le veut la composition de ce récit* » (*Don Quichotte* T2 p 337).

Comme l'indique le narrateur de ce récit, il y a un renversement de situation. Au départ, c'est le maître Don Quichotte qui retient toute notre attention, il est le centre du récit mais au fur et à mesure que progresse le récit un autre personnage attire notre attention le valet Sancho Panza qui n'hésite pas à suivre son maître de son délire, afin de s'enrichir intellectuellement et financièrement. Objectif qu'il atteindra dans la deuxième partie l'histoire où il est perçu comme la création de Don Quichotte qui le façonna à son image tout au long de leur voyage :

« *Le traducteur, parvenu à ce cinquième chapitre, déclare, qu'il le considère comme apocryphe parce que Sancho y parle dans un autre style que celui qu'on peut attendre de sa petite intelligence et qu'il dit des choses beaucoup plus subtiles* » (TII P38), c'est la partie saine de Don Quichotte son complément, tous deux font la paire .

### 3- l'axe affectif : les rapports de base

On sait que la progression dramatique d'un roman s'effectue par une succession de conflits où interviennent les objectifs des différents personnages, il y a des échanges : l'accord, l'enseignement, la requête et le désaccord. Les quatre rapports principaux à partir desquels le dialogue donné peut correspondre au développement d'un seul de ces rapports, ou les combiner sous forme de séquences qui vont se succéder et ou se superposer. Les quatre rapports sont présents dans le texte de Cervantès et de Diderot.

*L'accord :*

« Jacques\_ *Vous avez un furieux goût pour les contes !*

*Le Maître\_ Il est vrai ; ils m'instruisent et m'amuse. Un bon conteur  
Est un homme rare.*

*Jacques\_ Et voilà tout juste pourquoi je n'aime pas les contes, à moins  
que je ne les fasse.*

*Le Maître\_ Tu aimes mieux parler mal que te taire.*

*Jacques\_ Il est vrai.*

*Le Maître\_ Et moi ,j'aime mieux entendre mal parler que de ne rien  
dire*

*Jacques\_ Cela nous met tous deux fort à notre aise » (Jacques le Fataliste et son maître p 215).*

Donc il est question dans ce passage\_ dialogue entre Jacques et son maître, d'une relation qui traduit :

- a- *la communion* : c'est le niveau zéro du conflit.
- b- *le bavardage* : c'est l'ennui, avant tout, qui est la base d'un bavardage, pour les personnages de Diderot, son rôle est celui d'un passe-temps, qui renforce les liens sans rien impliquer d'essentiel , son intérêt est de révéler les relations à l'intérieur d'un champ social donné : « *Trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage, comme c'est l'usage de ceux qui marchent, et quelquefois de ceux qui sont assis* » (p57).
- c- *L'objectif commun* : les deux personnages rapprochés par un but à atteindre élaborent une stratégie, cette élaboration étant par essence verbale, le dialogue s'en fait en général le reflet : propositions, objections et contre- propositions s'y succèdent à des rythmes variables. Chez Diderot cela correspond à un type particulier d'objectif commun, que l'on peut appeler la recherche de la vérité, on le retrouve dans nombre de romans à caractère philosophique :

« *Le Maître :Et qu'est-ce que c'est qu'un homme heureux ou malheureux ?*

*Jacques : Pour celui-ci, il est aisé. Un homme heureux est celui dont le bonheur est écrit là-haut, et par conséquent celui dont le malheur est écrit là-haut est un homme malheureux.*

*Le Maître : Et qui est-ce qui a écrit là-haut le bonheur et le malheur ?*

*Jacques : Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit ?*

*Le Maître : Je crois que oui.*

*Jacques : Moi, je crois que non. » (P56)*

À partir d'un débat sur la solution à un problème donné, le discours des personnages dérive vers un plan plus général, où la réflexion de l'auteur peut s'inscrire sous forme dialectique, à ce degré d'abstraction, le roman rejoint alors le dialogue en tant que genre littéraire. Dans notre corpus, il se présente sous forme de dialogue théâtral ex : l'indication du

nom du locuteur avant le texte prononcé. Ce sont deux personnages proches cherchant à faire coïncider leurs visions respectives du monde. *La situation où un personnage vient en aide à un autre est un cas fréquent de l'objectif commun, le soutien qu'un personnage apporte à un autre peut aussi définir le rapport qui les unit tout au long de leur histoire. Le rapport d'aide devient alors le trait constant d'un portrait de couple, et une ligne de force du roman.*

#### 4- L'enseignement :

L'information qu'un personnage A fournit à un personnage B au cours d'un dialogue, joue donc dans le roman un double rôle :

4-1-Au niveau *extradiégétique* : elle a sur le lecteur un effet direct dans la mesure où elle l'instruit lui-même :

- « *Ce nom d'albogue est arabe comme tous ceux qui dans notre langue espagnole commencent par Al tel que (almohazar, almorzar, alhambra, alhucema, almacén, alcancta).*
- *Nous n'en avons que trois d'arabes qui finissent en i, à savoir: borcegui, zaquizami, et maraved. Pour alheli et alfaqui, l'origine arabe est doublement visible ; par l'i final et l'al du début. » (Don Quichotte T2 p471.).*

4-2-Au niveau *intradiegétique* : elle fait progresser l'intrigue par les réactions que sa transmission entraîne.

#### 5- Rôle vis-à-vis du lecteur :

5-1-*Le désaccord* : le conflit d'idées : le cas où deux personnages s'opposent sur une question théorique est sans doute le plus spécifiquement littéraire, puisque l'enjeu de leur désaccord relève du verbal, comme est le cas dans *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot et *Don Quichotte* de Cervantès, *le dialogue devient alors à la fois terrain et objet d'affrontement, et rejoint de ce fait le dialogue en tant que genre* : « *Jacques : Ah ! si je savais dire comme je sais penser ! Mais il était écrit là-haut que j'aurais les choses dans ma tête et que les mots ne me viendraient pas.*

*Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idées, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée. Son maître lui demanda s'il avait déjà accouché » (Jacques le Fataliste et son maître p61).*

Dans ce cas la parole du narrateur va dépendre tout d'abord du rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte, en particulier du fait qu'il en soit ou non un personnage. Dans les deux textes, il est question d'un narrateur homodiégétique, le narrateur est un des personnages de l'histoire.

Si les yeux sont le miroir de l'âme, la parole est celui de l'être, sous tous ses aspects : être social, être physique, *être mental* : *la dégradation de l'état mental de Don Quichotte se traduit dans le dialogue par deux types de décalages : d'ordre interne quand le discours du personnage accumule incohérences et contradictions* : « *La raison de la déraison que vous faites à ma raison affaiblit tellement ma raison , que ce n'est pas sans raison que je me plains de votre beauté ou encore : les hauts cieux qui de votre divinité divinement avec étoiles vous fortifient vous font mériter le mérite que mérite votre grandeur. De telles phrases avaient fait perdre la tête à notre pauvre gentilhomme » ( TI P16) .*

5-2-*D'ordre externe* quand il n'est plus en adéquation avec la réalité qui l'entoure. Dans les états mentaux perturbés, donc, de même que dans les états d'âme extrêmes, le personnage initial

reste présent « *A entendre ce discours de Don Quichotte qui ne l'eut pris pour une personne du plus parfait bon sens ? C'est que, en effet, il ne radotait que lorsqu'il était question de la chevalerie ; sur tous les autres sujets il faisait preuve d'une intelligence claire et libre de sorte qu'à chaque instant ses actions démentaient ses actions et ses discours ses actions* » ( *Don Quichotte T2* , P297), mais il n'apparaît plus qu'à la manière d'un reflet dans un miroir déformait, certains de ses traits étant amplifiés, d'autres amoindris, du fait qu'une partie, voire la totalité, de sa structure logique s'est effondrée.

## 6- La fonction explicative :

La relation qui existe entre le narrateur et le lecteur est à part entière, il y a un dialogue constant par différents procédés entre ces interlocuteurs, néanmoins dans le texte Diderot nous avons remarqué que la prise de parole du narrateur ou bien l'interpellation du lecteur était à des fins explicatives, qui forgeait cette relation entre maître (narrateur) et disciple (lecteur) :

« *Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont-il s'agit ici : Jacques, son maître et l'hôtesse, faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus ; il vaut mieux tard que jamais. Le maître, à gauche, en bonnet de nuit, en robe de chambre (...) l'hôtesse sur le fond, en face de la porte (...) Jacques, sans chapeau, à droite (...)* » (P149).

L'auteur- narrateur s'introduit dans le récit pour fournir plus de détails dans le but de faire mieux comprendre l'histoire au lecteur, ou bien afin de la compléter par des informations. Mais cette intention perturbe le lecteur puisqu'elle crée un déséquilibre narratif. L'objectif est de faire perdre le fil pour forger cette écriture du discontinu : « *Je ne sais de qui sont ces réflexions de Jacques, de son maître ou de moi, il est certain qu'elles sont de l'un des trois, et qu'elles furent précédées et suivies de beaucoup d'autres qui nous auraient menés Jacques, son maître et moi jusqu'au souper, jusqu'après le souper* » (p167).

Si on venait à analyser par le biais de cette étude qui vise les éléments relationnels entre les deux personnages de Diderot, on constate que d'emblée le titre le dit assez : la relation entre Jacques et son maître gouverne toute la trajectoire du roman :

L'épreuve qui s'engage entre maître et serviteur comporte deux enjeux : la quête du pouvoir, la communication d'un savoir et passe par trois étapes : 1° « *un maître est un maître* », 2° « *la chose* » l'emporte sur « *le titre* », 3° « *Jacques mène son maître* ». L'équilibre initial correspond à l'ordre traditionnel, à cette hiérarchie qui fait du domestique un objet circulant de maître en maître. Spontanément le maître exerce des prérogatives devenues des réflexes : il bat « son Jacques » ou essaie de le battre (p45,p 65,p 301) « *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* » (p45); ses désirs se veulent des ordres, tant pour la conduite du voyage (p114, 185, 267, 268) que pour l'usage de la parole (p114 185) ; « *Jacques, vous êtes un insolent, vous abusez de ma bonté. Si j'ai fait la sottise de vous tirer de votre place, je saurai bien vous y remettre. Jacques* » (p226), et il entend bien remettre « à sa place » ce serviteur incommode (p208) : « *Tais-toi nigaud* ».

« *Le maître : Vous ne savez ce que c'est que le nom d'ami donné par un supérieur à un subalterne.*

*Jacques : Quand on sait que tous vos ordres ne sont que des clous soufflet, s'ils n'ont été ratifiés pas Jacques ; après avoir si bien accolé votre nom au mien, que l'un ne va jamais sans l'autre, et que tout le monde dit Jacques et son maître, tout à coup il vous plaira de les séparer ! Non, monsieur, cela ne sera pas. Il est écrit là-haut que tant que Jacques vivra, que tant que son maître vivra, et même après qu'ils seront morts tous deux, on dira Jacques et son maître* » (p227).

Cependant cet ordre d'apparence immuable est miné par plus d'une faille :

D'abord l'inconfort du voyage instaure une certaine égalité (P97, souper/ Déjeuner p119) : « *Le maître de Jacques descend, ordonne le déjeuner, achète un cheval, remonte et trouve son Jacques habillé. Ils ont déjeuné et les voilà partis* » que favorise une complicité de « dix ans à vivre de pair à compagnon » (p226). Surtout l'ennui du maître et le génie du discours propre à Jacques en ont fait un couple indissoluble : « *Jacques et son maître ne sont bon qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho* » (P110), dans la discussion comme dans le récit, Jacques, fut-il auditeur, reste en position de supériorité. Comme l'esclave de la dialectique hégélienne, Jacques, soldat et vainqueur des brigands, a surmonté la peur de la mort qui tenaille son maître (p60). Et par l'énergie de son rapport avec le réel (travail et savoir), Jacques domine sa condition de serviteur : « *Un Jacques est un homme comme un autre (...) quelquefois mieux qu'un autre* » (p226), tandis que l'oisiveté et jouissance ont fait du maître un automate fatigué, esclave de besoins qu'il ne peut, à lui seul, satisfaire (s'habiller, se nourrir). Dès le début, Jacques discute les ordres ou refuse d'obtempérer, et après la scène de l'auberge, les accès d'autoritarisme du maître ne sont plus que velléités dérisoires (p309).

« *L'hôtesse à Jacques : Allons, monsieur Jacques, parlez, votre maître vous l'ordonne ; après tout un maître est un maître. Messieurs, voulez-vous m'accepter pour arbitre ?*

*Prenant le ton et le grave maintien d'un magistrat, dit :*

*Oui la déclaration de M. Jacques, et d'après des faits tendant à prouver que son maître est un bon, un très bon, un trop bon maître, et que Jacques n'est point mauvais serviteur, quoiqu'un peu sujet à confondre la possession absolue et inamovible avec la concession passagère et gratuite, j'annule l'égalité qui s'est établie entre eux par laps de temps et la recrée sur-le-champ.* » (p228 -229).

En somme, le jugement de l'hôtesse ne vient que sanctionner une relation qui existait déjà, mais que Jacques entend sceller à jamais par un pseudo- contrat entre deux individus inégaux : le vrai maître est celui qui, par ses actes et sa parole, est indispensable à l'autre « *je vous suis essentiel* » (p200). Ainsi Jacques mène son maître.

Le dialogue de Jacques avec son maître n'est d'autre qu'un affrontement conceptuel entre deux idéologies antagonistes, deux positions conceptuellement cohérentes. D'un côté, un esprit conformiste s'accroche au code moral traditionnel et à ses fondements spiritualistes :

« *Le Maître : Crois-tu à la vie à venir ?*

*Jacques : Je n'y crois ni décrois, je n'y pense pas.*

*Le Maître : Pour moi, je me regarde comme en chrysalide, et j'aime à me persuader que le papillon, ou mon âme, venant un jour à percer sa coque, s'envolera à la justice divine.* » (p256).

Le maître croit à l'immortalité de l'âme, à l'existence du diable (p295), à la toute-puissance du Dieu rémunérateur et vengeur : « *Le Maître : tu es inspiré : est-ce de Dieu, est-ce du diable ? Je l'ignore. Jacques, mon cher ami, je crains que vous n'ayez le diable au corps.*

*Jacques : Et pourquoi le diable.*

*Le Maître : Je vois que vous n'avez pas lu dom la Taste'. Il dit que Dieu et le diable font également des miracles.*

*Jacques : Et comment distingue-t-il les miracles de Dieu des miracles du diable ?*

*Le Maître : Par la doctrine. Si la doctrine est bonne, les miracles sont de Dieu ; si elle est mauvaise, les miracles sont du diable.*

*Ici Jacques se mit à siffler, puis il ajouta : et qui est-ce qui m'apprendre à moi, pauvre ignorant, si la doctrine du faiseur de miracles est bonne ou mauvaise ? Allons, monsieur, remontons sur nos bêtes. Que vous importe que ce soit de par Dieu de par Belzébuth .* » (p337).

<sup>1</sup> Dom Louis Bernard de la Taste (1682- 1754), ancien prieur bénédictin, évêque de Bethléem, est l'auteur de *Lettres théologiques aux écrivains défenseurs des convulsions et autres prétendus miracles du temps*, publiées entre 1733 et 1740 ; Il soutenait, particulier à propos de l'affaire des convulsionnaires de Saint-Médard, que Dieu et le Diable font également des miracles. Il fut réfuté par l'orthodoxie religieuse.

De l'autre un philosophe : « *C'est que vous ne savez pas, notre hôtesse, que Jacques que voilà est une espèce de philosophe, et qu'il fait un cas infini de ces petits imbéciles qui se déshonorent eux-mêmes et la cause qu'ils défendent si mal. Il dit que son capitaine les appelait le contrepoison des Huet, des Nicole, des Bossuet* » (p179), un contestataire hardi récuse l'opposition du Bien et du Mal, du vice et de la vertu, de la raison et de la folie : « *Le maître : Pourrais-tu me dire ce que c'est qu'un fou, ce que c'est qu'un sage ?* » (P55, 196) et proclame son indifférence d'agnostique sur la question de Dieu et sur celle de l'au-delà. On peut considérer que Jacques, interrogation sur le sens de la réalité, fait jouer ensemble trois types de discours : un discours sceptique, un discours sur-déterministe et un discours humaniste.

### **Bibliographie :**

- ADAM (Jean-Michel) , PETITJEAN (André), *Le texte descriptif*. Éd. Armand Colin . Paris, 2005.
- BAL ( Mieke), *Narratologie , les instances du récit*. Ed Klincksieck. 1977.
- BAYLON (Christian), FABRE (Paul), *Initiation à la linguistique*. Éd. Nathan. Paris 1990.
- BENVENISTE (Émile), *Problème de linguistique générale*. Éd. du Seuil. 1975.
- BERTHELOT (Francis), *Parole et dialogue dans le roman*. Ed Nathan. Paris, 2001.
- DISPAUX (Gilbert), *La logique et le quotidien : une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation*. Éd. de Minuit. Paris 1984.
- DURRER (Sylvie), *Le dialogue dans le roman*. Nathan Université.
- ECO (Umberto) : *L'œuvre ouverte*. Éd. du Seuil. Paris 1965.
- FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Ed Gallimard. 1966.
- FUMAROLI (Marc), *L'Art de la conversation*. Éd. Garnier. Paris 1998.
- HAMON (Philippe), *Pour le statut sémiologique du personnage*. Éd. Littérature n°6 . Mai 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI ( Catherine), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Éd. Armand Colin. Paris 2002.
- MAINGUENEAU (Dominique), *L'Énonciation en linguistique française*. Éd. Hachette Livre. Paris 1999.
- Mikhail Balhtine, *le principe de dialogisme*. Ed du Seuil. Paris 1981.
- TODOROV ( Tzvetan ), *Les genres du discours* . Coll. Poétique. Ed du Seuil, Paris, 1978.