

**La dimension programmatique de l'incipit
en tant qu'espace de lecture stratégique**



**The Incipit Programmatic Dimension
as a Strategic Reading Space**

MALKI Benaïd

Université Ibn Khaldoun -Tiaret, (Algérie), belaid01dz@yahoo.fr

Résumé:

Le présent article analyse l'incipit, en s'inscrivant dans la perspective de la didactique du texte littéraire, il a donc pour retombée de permettre aux étudiants de lettres, ceux inscrits en master et les doctorants bien particulièrement, d'approcher le texte littéraire avec un bagage cognitif qui consolide leur prérequis, tout en leur permettant de les exploiter à bon escient. Cela permet à ces chercheurs néophytes de développer des stratégies de recherches aussi performantes que possibles. Nous avons opté donc de travailler sur l'incipit pour trois raisons. Primo il est un lieu de lecture stratégique vu sa dimension programmatique. Secundo il permet de la sorte d'effectuer une lecture anticipation du texte tout entier. Tertio le début de texte permet aussi d'asseoir un habillage théorique et de concevoir des outils méthodologiques en adéquation avec la nature du corpus analysé. Tels sont les trois points focaux qui seront éclairés dans la suite de notre exposé.

Mots clés: Dimension programmatique; Horizon, d'attente, Lecteur modèle; Diligence; Signification

Summary:

The present article analyzes the incipit, by being part of the perspective of the literary text didactics, it, therefore, has the fallout of allowing students of letters, those enrolled in master's and doctoral students in particular, to approach the literary text with a cognitive background that consolidates their prerequisites, while allowing them to use them wisely. This allows these neophyte researchers to develop research strategies that are as efficient as possible. We, therefore, opted to work on the incipit for three reasons. Firstly, it is a place of strategic reading given its programmatic dimension. Secondly, it thus makes it possible to carry out an anticipation

reading of the entire text. Thirdly, the beginning of the text also makes it possible to establish a theoretical dressing and to design methodological tools in line with the nature of the analyzed corpus. These are the three focal points that will be clarified in the rest of our presentation.

Keywords: Programmatic dimension; waiting horizon; model reader; diligence, meaning.

Le présent article s'inscrit dans la perspective de la didactique du texte littéraire, il a donc pour retombée de permettre aux étudiants de lettres, ceux inscrits en master et les doctorants bien particulièrement, d'approcher le texte littéraire avec un bagage cognitif qui consolide leur prérequis, tout en leur permettant de les exploiter à meilleurs escient. Cela permet donc à ces chercheurs néophytes de développer des stratégies de recherches aussi performantes que possibles. Pour ce faire nous avons analysé, en guise d'illustration, un incipit caractéristique assez bien connu, celui de " Jacques le fataliste et son maître" de Denis Diderot. En fait le début de tout texte recèle une dimension extrêmement stratégique dont les valeurs économiques, anticipatrices et méthodologiques sont bel et bien à mettre en relief à plusieurs égards : économique, la lecture efficiente de l'incipit l'est parce qu'elle fait éviter à l'étudiant chercheur la dissipation de l'énergie et la perte inutile du temps dans la frustration, l'errance et l'hésitation, caractéristiques de tout commencement. En outre une bonne exploitation de l'incipit permet d'effectuer, en raccourci, une lecture anticipation du texte tout entier, vu la dimension programmatique de tout incipit. Il en découle que du point de vue méthodologique une lecture méthodique et efficiente du commencement du texte littéraire permet d'asseoir un habillage théorique et de concevoir des outils méthodologiques en adéquation avec la nature, notamment générique, du corpus analysé. Tels sont les trois points focaux qui seront éclairés dans la suite de notre exposé.

1- Définitions et fonctions de l'incipit

Avant d'entamer notre exposé définissons d'abord brièvement ce que c'est qu'un incipit. Selon Jarrety (2001) :

Dans son acception philologique, [l'incipit] désigne, en particulier pour les littératures du Moyen Age et de la renaissance, les premiers vers ou les premiers mots d'un texte [...] Dans son acception narratologique, plus fréquente, il désigne le début d'un roman ou d'une nouvelle [...] il présente le dispositif narratif [...] et permet la mise en place de l'univers fictionnel. (p.225)

Disons pour simplifier que l'incipit du texte romanesque ce sont les premiers mots, lignes, paragraphes ou pages qui inaugurent le texte et qui représentent un lieu de lecture stratégique devant être exploité de façon optimale. En fait trois raisons principales confèrent à cette partie du texte sa dimension stratégique:

Primo, l'incipit de tout texte romanesque est un espace de lecture programmatique qui vaut pour l'œuvre qu'il inaugure, en ce sens qu'il contient en germes les orientations générique, pragmatique, stylistique, discursive, thématique et esthétique qui spécifient et canalisent sa réception, c'est-à-dire la nature de son pacte communicationnel, ainsi que le type de coopération requise : cet espace nous offre en raccourci, peu ou prou, un mode de lecture plausible du texte tout entier. En effet, il est incontestable que cette partie du texte romanesque recèle des informations précieuses qui en orientent et balisent la lecture ; l'horizon d'attente s'y affiche en grande partie. En outre l'exploitation optimale de la signification, encore à l'état embryonnaire ou en germe, au seuil de la fiction, permet au lecteur d'anticiper sur ses grandes lignes directives, bien que le texte littéraire moderne ne nous fournisse pas automatiquement et immédiatement un horizon d'attente aussi fiable et lénifiant que celui du texte traditionnel, dont les schèmes discursifs sont fortement codifiés par l'usage. Enfin cette lecture de l'incipit a pour finalité de nous permettre en tant que lecteur hypothétique, représenté dans la fiction par le lecteur modèle, tel qu'il est conçu par U. Eco, d'adapter l'habillage théorique et méthodologique à la nature de notre corpus et à celle de la poétique de lecture qu'il invoque, voire impose .

En s'inscrivant délibérément dans une perspective didactique sous-tendue par une procédure pratique, notre exposé a pour tâche et visée d'extraire du seuil du texte le maximum d'informations partant, de mettre en exergue les virtualités interprétatives qui sous-tendent naturellement le texte littéraire, dont le réservoir sémantique est illimité, étant donné qu'il recèle une pluralité potentielle de signifiés, véhiculée par l'unicité de son signifiant. Du coup, ce travail vise la diligence, l'efficacité, la pertinence et, partant, l'efficacité de la lecture . Pour la commodité de l'analyse, il est préférable de faire appel aux fonctions de l'incipit, après l'avoir défini, en souscrivant aux propos K. Zekri qui postule que cet espace inaugural stratégique du texte romanesque cumule quatre fonctions primordiales:

Zekri (1998) D'abord la fonction codifiante qui donne une réponse sur la nature et le code du texte pour que sa réception soit orientée dès son ouverture. Ensuite, la fonction informative permet de situer l'univers diégétique en donnant au lecteur un minimum d'informations sur les personnages, l'espace et le temps. Puis, la fonction séductive joue sur la production de "l'intérêt romanesque" en mettant en place un système d'énigme et d'imprévisibilité susceptible de capter l'intérêt du lecteur. Enfin, la fonction dramatique permet de répondre à la question du commencement de l'histoire narrée par un début tantôt in medias res, tantôt post res. (p. 120)

En ce qui concerne notre procédure nous effectuons une lecture linéaire des cinq premiers paragraphes du texte, constitutifs de l'incipit afin d'en éclairer la signification. Cette première opération sera immédiatement suivie d'une lecture

rétroactive pour en dégager la signification, c'est-à-dire comment le texte signifie, par opposition à la signification, ce qu'il signifie, et concevoir les outils conceptuels et méthodologiques nous permettant d'aborder le texte tout entier.

2- Lecture linéaire des quatre paragraphes constitutifs de l'incipit : parcours de la signification

Diderot (1990) 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. 1)

Du point de vue compositionnel, l'incipit du texte diderotien s'ouvre par une séquence dialoguée qui contient, quantitativement parlant, dix brèves répliques, vives et dynamiques, distribuées symétriquement entre deux personnages inconnus du lecteur potentiel ou hypothétique du texte : un questionneur et un questionné.

Dans ce premier paragraphe d'ouverture la phrase inaugurale attire particulièrement l'attention de tout lecteur, qu'il soit averti ou non ; en fait une première question s'impose : qui prend de but en blanc et sans préliminaire aucun, au seuil du texte, la parole en questionnant et à propos de qui ? Le pronom *ils* de la troisième personne du pluriel qui s'introduit subrepticement dans cette phrase est une cataphore dont l'antécédent est encore ignoré du lecteur hypothétique du texte. Dans la deuxième phrase le suspens s'amorce davantage encore : un questionné, également non encore identifié, répond à la question d'ouverture, sans qu'on sache son identité.

Il s'ensuit que ces deux acteurs qui inaugurent *ex abrupto* la scène diégétique dialoguent, à leur tour, à propos de deux autres inconnus désignés uniquement, ainsi qu'on l'a signalé précédemment, par le morphème cataphorique *ils* dont l'antécédent ne sera révélé, au lecteur potentiel, qu'après coup, ainsi qu'on le verra.

Si l'on fait, rétrospectivement, le bilan de notre lecture on constate qu'examiné à l'aune de sa fonction informative stricto sensu, le début de cet incipit cumule, au moins, une triple carence référentielle d'ordre déterminatif, affectant simultanément les trois dimensions figuratives de base qui constituent tout univers diégétique : actorielle, spatiale et temporelle. Ainsi, l'objet de l'énoncé, le morphème "il"s considéré comme cataphorique par rapport à l'instance virtuelle de la réception, est d'ailleurs anaphorique par rapport au sujet de l'énoncé : les deux autres inconnus qui dialoguent à propos de ce "ils" encore indéterminé, ce qui présuppose que l'histoire avait démarré bien avant le discours narratif qui la prend en charge.

Ce n'est qu'après la neuvième réplique : " Que disaient-ils ? " que l'antécédent de la cataphore est révélé, déjouant ainsi le suspense dans la

répliqueci-après "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. 1)
Il s'agit, en fin de compte, de deux voyageurs dont l'un s'appelle Jacques, l'autre, dont le nom n'est pas précisé, est le maître de ce dernier. Cette dernière réplique nous apporte une information d'une grande importance dont la valeur sera mise en lumière dans le dernier point de notre exposé: le maître est un personnage silencieux, par contre son valet Jacques est non seulement un bavard effréné mais un fataliste.

Le sujet de l'énoncé, le questionneur et le questionné, de cette séquence dialoguée, présente également une indétermination référentielle, cela attise la curiosité du lecteur potentiel tout en présupposant que le texte impose un mode de lecture télescopique qui va de l'avant et rétroagit, pour réparer les failles référentielles, afin d'assurer la cohésion et la cohérence de l'ensemble du discours romanesque .

Du point de vue diégétique, ce début fort embrayé met l'accent sur la nature ou la substance de l'histoire qui pourrait servir de support principal de la diégèse : vraisemblablement il s'agit d'un récit de voyage, tel qu'il est mis en exergue par les deux sèmes /provenance/ (D'où venaient-ils ?) et /direction/ (Où allaient-ils ?) Par ailleurs l'espace de l'univers diégétique est également frappé de mystère; nous ne connaissons pas encore où se produisent les pérégrinations des deux voyageurs inconnus, de plus le questionné refuse, délibérément, de renseigner immédiatement le questionneur au sujet de leur provenance ou celui de leur destination, sinon par des informations/pseudo informations ambiguës. Ainsi, les deux répliques " D'où venaient-ils ? " et " Où allaient-ils ? " demandant des éclaircissements sur l'itinéraire des deux inconnus ne sont satisfaites, respectivement, que par des réponses souvent vagues et évasives, telles que " Du lieu le plus prochain " et " Est-ce que l'on sait où l'on va ? " Il s'agit d'une stratégie d'évitement, à valeur essentiellement ludique et interactionniste .

Le temps de l'histoire n'échappe pas à l'emprise de ce flou déterminatif. A l'instar de l'ambiguïté frappant les deux dimensions figuratives de la fiction, actorielle et spatiale, la séquence d'ouverture ne situe pas, de façon univoque, le cadre temporel de l'histoire par rapport au temps du récit. De ce fait, le passage au deuxième paragraphe de l'incipit pourrait nous être utile, mais permettons-nous d'abord cette mise au point: Genette explique le rôle de la situation relative du temps racontant par rapport au temps raconté quant à l'intelligence de l'histoire:

Genette, G.(1972)... je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter en un temps du présent, du passé ou du futur. (p. 228)

La situation du temps de l'histoire par rapport à celui du récit engendre les quatre types de narration, énumérés par G. Genette : ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée qui correspondent chacune à un effet à créer chez l'instance réceptrice, pragmatiquement parlant.

Du point de vue de sa fonction dramatique, on a affaire à un incipit à début in medias res introduisant immédiatement le lecteur dans l'univers de la diégèse, comme s'il lui était connu.

La transition entre les premier et deuxième paragraphes qui s'effectue en vertu d'une syllepse thématique confirme l'itération du sème /dialogue /:

Diderot (1990) 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 ...

Après une courte pause, Jacques s'écria : « Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret ! (p. 1)

Dans le passage ci-dessus on peut aisément constater que c'est le fatalisme annoncé dans la fin de la première séquence dialoguée qui fera l'objet d'une interaction verbale non moins vive que celle régissant la séquence d'ouverture. Il s'agit d'une scénographie pseudo théâtrale (nom du personnage indiqué en tête de la réplique, suivi de tirets de changement de locuteur, indication scénique " après une courte pause...") dont les protagonistes sont Jacques et son maître, vraisemblablement personnages de première importance de la diégèse: le titre du roman, en tant qu'espace paratextuel également stratégique, corrobore cet état de chose.

Dans la cinquième réplique-sommaire du deuxième paragraphe, on apprend après coup que Jacques avait été amoureux et que ce valet prend la parole en faisant à son maître un compte rendu expéditif de l'origine de ses amours qui constitueraient la deuxième substance essentielle de la fiction, après celle du voyage :

Diderot (1990) C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, [celui du cabaretier], 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 commence.(p. 1)

Ce sommaire inscrit, d'un côté, l'histoire des amours de Jacques dans un processus déterministe dont les événements se tiennent comme " les chaînons d'une gourmette"p. 2, selon les propos de Jacques lui-même, le spinoziste/pseudo spinoziste.

Outre l'illustration de la doctrine fataliste du valet, au moyen de faits concrets, ce sommaire à tempo narratif accéléré évoque la seule référence au temps ; il s'agit d'un repère temporel référentiel, la Bataille de Fontenoy, qui date

du 11 mai 1745. Il est à signaler que cette date mémorielle pour les Français relate l'exploit épique du Maréchal de Saxe lors de la guerre de la succession d'Autriche. Ce repère aurait-il donc pour valeur d'ancrer la fiction dans le réel, pour créer l'illusion représentative, ou le contraire? Servirait-il, par inférence, à un ancrage temporel de l'histoire des pérégrinations des deux cheminots, Jacques et son maître? On ne saurait répondre pour le moment, mais il doit être signalé à l'encre rouge.

D'un autre côté, l'évocation de la toile de fond métaphysique, en l'occurrence déterministe, du récit de Jacques, voire même du roman tout entier est un prétexte à la confirmation de la seconde principale histoire de la diégèse, après celle du voyage, les amours de Jacques :Diderot (1990) "Sans ce coup de feu, [reçu dans la bataille de Fontenoy], je crois que je n'aurais jamais été amoureux de ma vie, ni boiteux .

Le maître. – Tu as donc été amoureux ?

Jacques.- Si je l'ai été. " (p. 2)

Passionné par l'amorce ou la préparation précédente, le maître s'interroge : Diderot (1990)"Le maître.- Et le moment d'apprendre ces amours est-il venu?"

Jacques. Qui le sait ?

Le maître.- A tout hasard, commence toujours... " (p. 2)

Du point de vue temporel, le deuxième paragraphe de cet incipit sert donc, par inférence, de repère référentiel marquant le début de l'histoire enchâssée, celle de Jacques, le valet, aux prises avec des aventures amoureuses : ce personnage tombe amoureux en 1745, à la suite de sa blessure dans la Bataille de Fontenoy. Par contre, le temps de l'histoire qui l'enchâsse, celle du voyage du maître et de son valet, reste encore absolument indéterminé : ainsi après les questions : d'où viennent les deux picaros et où se dirigent-ils ? qui seraient programmatiques de toute la narration, s'impose la question quand se produisent les pérégrinations des deux voyageurs? Aussi on ne saurait répondre: le temps de l'histoire enchâssée est actualisé ; celui de l'histoire-cadre est virtualisé. Pour y remédier, il faut qu'il y ait un autre repère référentiel ou plutôt autoréférentiel (contextuel) permettant de situer la date du voyage, avec exactitude, par rapport à celle des amours. En quittant, par anticipation, momentanément l'incipit pour la cinquième page du roman, la suite de la lecture répond à cette question : en fait, la date du voyage est un repère temporel autoréférentiel ; il est aisément déductible de l'énoncé ci-dessous, assumé par Jacques :Diderot (1990) "[J]'ai eu le genou fracassé et [je] boite depuis vingt ans " (p. 5)

En conséquence, on peut le confirmer maintenant : le voyage se situe en 1765, soit vingt ans après la blessure de Jacques dans la bataille de Fontenoy .

La transition entre les deuxième et troisième paragraphes s'effectue également par syllepse thématique : c'est l'histoire des amours de Jacques qui y sert de trait d'union. Demandée par le maître à son valet, on s'attendait à ce qu'elle soit prise en charge par un récit mimétique second assumé par Jacques,

rapportant à son maître après coup une tranche de sa vie privée, en l'occurrence l'histoire de ses amours juvéniles. Cependant, cette histoire annonciatrice d'une série d'interruptions est inopinément rapportée par le narrateur, au moyen d'un discours extradiégétique - hétérodiégétique : les niveaux de récit interfèrent donc et de façon désinvolte : Diderot (1990) "Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner. Il faisait un temps lourd ; son maître s'endormait. " (p. 2)

C'est ainsi que cette histoire, à peine enclenchée, est immédiatement interrompue par celle du voyage:

"Diderot (1990) 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 disait à chaque coup : Celui-là était apparemment écrit là-haut..."(p. 2)

Quant à l'examen stylistique du commentaire du narrateur, le syntagme déterminatif le pauvre diable est un marqueur stylistique qui met l'accent sur la familiarité, la complicité et la gaieté du ton d'échange par le biais duquel se dessine l'horizon d'attente : il consolide un constat précédent : ce clin d'œil dénote un pacte narratif basé sur la subjectivité solidaire et la connivence.

Dans le quatrième paragraphe un personnage-narrateur intervient en menaçant:

Diderot (1990) 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. 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 ? Qu'il est facile de faire des contes !... (p. 2)

Ce paragraphe, constitué d'une intrusion métafictionnelle, qui détruit momentanément la linéarité diégétique, a pour fonction de dévoiler après coup l'identité du questionné et celle du questionneur : il s'agirait d'un auteur-narrateur s'adressant sempiternellement à son lecteur fictif. Cette instance provocatrice exhibe, d'un côté, son autorité sur l'univers de la diégèse en affirmant que celui-ci est fonction d'une subjectivité qui le profère, au moyen de la formule exprimant l'imprévisibilité et l'arbitraire du récit "Qu'est-ce qui m'empêcherait" ; le récit ne préexiste pas au discours. Cela met donc au clair la condition exclusivement verbale de l'univers évoqué, partant sa littérarité. D'un autre côté, ce narrateur autoritaire s'impose en tant qu'agent et force interruptrice incontestable du récit . Il s'agit donc d'ingrédients qui soulignent la modernité incontestable du texte romanesque soumis à notre attention, où le référent est fort problématisé .

Le cinquième paragraphe de l'incipit s'inaugure par la reprise du récit du voyage:

Diderot (1990) "L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. – Et où allaient-ils ? – Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous répons : Qu'est-ce que cela vous vous fait ? » "(p. 3)

Ce passage dialogué dissipe définitivement l'ambiguïté frappant l'identité du questionneur et celle du questionné : ce sont bel et bien un auteur-narrateur et son lecteur fictif, qui préfigure par voix déductive le lecteur hypothétique ou virtuel du texte, qui revient à la charge en redemandant des informations à propos de la destination du voyage, lesquelles ne sont, de nouveau, pas fournies .

Aussi, il est à signaler que dans ce paragraphe se confirment, rétroactivement, les deux principales histoires de la diégèse, le voyage et les amours de Jacques, et surtout la prévisibilité du mode de leur montage, en parallèle, tel qu'il est souligné par la menace hypothétique du narrateur: "Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques. " Cela prédestine le récit tout entier à la discontinuité due aux dérives imputées au montage en parallèle des deux principales histoires constitutives de la diégèse.

3-La conception d'un dispositif théorique et méthodologique à mettre en place en fonction de la lecture rétrospective de l'incipit

Une relecture-signifiante de l'incipit permet d'en extraire des informations capitales en vue de prévoir une lecture plus approfondie du texte tout entier. Cette lecture investit la dimension programmatique de l'incipit. Du point de vue méthodologique, cette dernière, qui anticipe et rétroagit pour confirmer ou infirmer des hypothèses émises au fur et à mesure de la première lecture, permet à son tour de mettre au clair des inférences d'ordre thématique, générique, pragmatique et esthétique à prévoir pour l'analyse du texte tout entier .

A la lumière du parcours précédent, la première hypothèse de lecture qu'on peut légitimement émettre est d'ordre pragmatique : c'est le fonctionnement vraisemblable du roman conformément au code de l'énigme. En fait en reconsidérant l'incipit on peut aisément se rendre compte que le texte diderotien serait conçu selon une intrigue à *introït énigmatique* (l'expression est de Roland Barthes). Les exemples ci-dessous corroborent cette hypothèse:

Le démarrage in medias res et donc embrayé du roman avec une cataphore, *ils*, qui apparaît subrepticement dans la première phrase de l'incipit ne peut guère laisser impassible un lecteur vigilant dont la réaction certainement diligente porte inévitablement sur la situation d'énonciation, laquelle est nécessaire pour l'intelligibilité du texte, notamment pour un lecteur conformiste, guidé par une poétique de lecture crédule : Qui dialogue ? Avec qui ? De qui ? Où et Quand?

Le point précédent nous a permis d'y répondre tout en en dégageant des inférences dont l'importance pour la suite de l'analyse sont indispensables : rappelons-le, le texte de Diderot s'inaugure par un dialogue entre un auteur-narrateur, s'adressant à son lecteur fictif à propos de deux voyageurs, Jacques et

son maître, pendant un voyage effectué en 1775, par ses deux personnage. Cependant ces informations ne nous sont pas fournies de façon directe et immédiate, mais de manière soit différée, soit évasive. Ainsi à la question Comment s'appelaient-ils ? posée par le lecteur fictif à propos des deux personnages éponymes de la diégèse, Jacques et son maître, l'auteur-narrateur ne satisfait pas la curiosité de son questionneur et répond par ailleurs par une invective provocatrice : "Que vous importe ? " De même pour la question "Où allaient-ils ? " et sa réponse évasive sous forme de la question rhétorique "Est-ce que l'on sait où l'on va ?" Il s'ensuit que la dimension référentielle est mise à mal dans le récit diderotien. A cet égard, il est à signaler que, au niveau textuel de surface, la dimension figurative du texte est, en large partie, responsable de nos impressions référentielles, étant donné qu'elle fait exister un monde auquel le lecteur fait semblant d'y croire pour accéder à son univers fictionnel en suspendant volontairement son incrédulité. Or l'incipit, et vraisemblablement, le texte entier de Diderot, met à mal la figurativité ; les propos du sémiologue D. Bertrand mettent au clair ce point :

Bertrand (2000) Au sein d'une même culture, la littérature non seulement fait varier la codification des effets figuratifs, mais surtout a pour spécificité d'interroger de manière critique les fonctions de la figurativité dans le langage et les croyances qu'elle apporte avec elle. Ainsi, dans la célèbre ouverture de Jacques le Fataliste, Diderot s'emploie à briser dans l'œuf les attentes et les espérances d'iconicité de son lecteur. (p.134)

Il en découle que du point de vue esthétique le flou déterminatif caractéristique du début du texte, corrélé au procédé grammatical de la cataphore crée un effet d'attente, de suspense chez le lecteur, d'où la valeur aussi subversive qu'interactive de l'incipit/du texte, car d'après Todorov, les pronoms anaphoriques qui sont en fait, selon Todorov (1987) " des instruments du discours destinés à en assurer la cohérence fonctionnent [dans ce cas de figure] à contretemps. " (p. 148) Dans le même ordre d'idées, cette même technique traditionnelle du début in medias res, corrélée au procédé de la paralipse (Le pronom anaphorique "ils" dans la première phrase de l'incipit est, narratologiquement parlant, le signe d'une paralipse en ce sens que le narrateur du texte diderotien et son lecteur fictif partagent une information, l'antécédent auquel renvoie le pronom "ils", Jacques et son maître en l'occurrence, dont est exclu, momentanément au seuil de la fiction, le lecteur virtuel que nous sommes) qui inaugure le récit est bien évidemment destinée à créer le suspense autour d'une histoire, pour en faire mieux apprécier la suite ; il s'ensuit que l'horizon d'attente est régi par l'esthétique de la surprise où le plaisir de lire et la dimension ludique sont étroitement corrélés. En général, la critique voit une parenté incontestable entre ce début in medias res de type homérique et la narration issue de la tradition orale. Du coup le récepteur est frustré, mais dans l'après coup le plaisir, voir la jouissance de lire augmente chez lui : en empruntant à Roland Barthes son vocabulaire, nous avons

affaire ici à un texte de jouissance, c'est-à-dire moderne qui frustre le lecteur tout en le séduisant.

L'incipit, objet de notre analyse, met également à mal la conception traditionnelle de la généricité. Or une perception réussie de la généricité d'un texte fait partie intégrante de son mécanisme interprétatif : selon Jarrety (2001) "la reconnaissance du genre conditionne le protocole de lecture du texte : nous ne lisons pas de la même façon un récit romanesque et un récit historique, par exemple. " (p. 40) A cet égard une relecture attentive de l'incipit de "Jacques le fataliste et son maître" eu égard à la généricité laisse entendre que ce texte brouille, à dessein, les frontières entre les genres ; plusieurs raisons corroborent cet état de chose, ainsi qu'on va le montrer dans la suite de notre analyse: le début provocateur du texte en question déroge aux protocoles d'ouverture du roman réaliste de facture balzacienne. En fait contrairement aux attentes d'un lecteur conformiste, ce début transgresse deux codes discursifs relatifs à ce genre : *primo* il ne commence pas par la mise en place et la précision des trois principales catégories figuratives qui soutiennent tout édifice fictionnel : l'espace, les personnages et le temps, *secundo* il brouille l'architecture discursive caractéristique de ce genre romanesque .

Concernant la mise à mal de la figurativité, qui est responsable de l'illusion référentielle, laquelle caractérise en propre le roman réaliste de type balzacien, nous avons vu que l'incipit déploie des stratégies narratives et discursives installant un flou déterminatif quasi-total, flou qui ne se dissipe qu'après coup. D. Bertrand explique ce point essentiel de l'écriture diderotienne telle qu'elle se manifeste dans l'incipit:

(Bertrand (2000) Au sein d'une même culture, la littérature non seulement fait varier la codification des effets figuratifs, mais surtout a pour spécificité d'interroger de manière critique les fonctions de la figurativité dans le langage et les croyances qu'elle apporte avec elle. Ainsi, dans la célèbre ouverture de Jacques le Fataliste, Diderot s'emploie à briser dans l'œuf les attentes et les espérances d'iconicité de son lecteur. (p. 134)

La lecture linéaire de l'incipit nous a permis de mettre l'accent sur l'esthétique du découpage qui serait caractéristique de l'écriture diderotienne. Pour éclairer la portée subversive de cette structure effondrée, il est convenable de faire un petit rappel théorique à propos de l'architecture discursive codifiée par l'usage du roman réaliste de type balzacien par opposition à celle que manifeste l'incipit du roman de Diderot qui s'imposerait, semble-t-il, par sa structure lâche, éclatée. D. Bertrand explique la disposition rigoureusement hiérarchisée des principales unités de discours notamment dans l'incipit du texte réaliste : description, récit, dialogues, commentaires..., et l'effet qui en est escompté:

Bertrand (2000) Un [des traits de l'écriture dite réaliste] consiste à afficher, à articuler et à hiérarchiser la succession des opérations qui tout à la fois isolent et associent les unités de discours. Ainsi une description

précédera un récit qui précédera un dialogue. La relation entre ces unités n'est pas de simple succession. En effet, le dialogue prend appui sur l'unité récit qui, en lui fournissant ses ressources sémantiques, constitue son référent interne. Ce dispositif assure la cohésion de l'ensemble et engendre cette forme de crédibilité particulière pour le lecteur qu'on appelle illusion référentielle. (p. 61)

En effet il s'ensuit qu'un lecteur conformiste, habitué au roman réaliste de type balzacien se sent perturbé, voir désorienté par la lecture de cet incipit issu d'un roman écrit pourtant au XVIIIe siècle ; il est donc une subversion avant la lettre du roman réaliste de facture balzacienne. Arrivé à ce stade nous pouvons formuler que "Jacques le fataliste et son maître" serait un roman moderne qui fait appel à un lecteur moderne également. A égard D. Bertrand met en relief la structure éclatée du roman moderne, et son impact sur l'instance de la réception:

Bertrand (2000) L'écriture du nouveau roman, en revanche, est caractérisée par l'effondrement de cette architecture énonciative. Elle donnera au lecteur dont la compétence est guidée par la poétique réaliste de l'écriture l'impression d'un univers brouillé en raison même de la disposition de ces procédés de référentialisation interne. (p. 61)

Ayant déjoué, au seuil du texte, la poétique du vraisemblable et de la motivation, caractéristiques essentielles de l'écriture classique en général, le roman de Diderot serait un roman moderne. Ainsi en plus des raisons précédemment précitées, d'autres viennent à l'appui de cette hypothèse de lecture fort plausible .

La première consiste dans l'interférence entre les deux niveaux, le réel et la fiction, dans l'incipit du texte diderotien, c'est ce qui va à l'encontre de la poétique traditionnelle du vraisemblable qui postule que le niveau où l'on raconte (le réel) et le niveau raconté (la fiction) soient formellement étanches pour que l'illusion soit réussie : dans ce sens la narration à la troisième personne, corrélée au récit historique, au sens où l'entend Benveniste, sont deux formes caractéristiques de l'objectivité de l'écriture traditionnelle, soucieuse d'empêcher tout frottement entre le niveau racontant et le niveau raconté. Or dans l'incipit du roman diderotien ces niveaux ne sont guère étanches. Ainsi si l'on reconsidère la huitième réplique du premier paragraphe de l'incipit, adressée par le narrateur au lecteur fictif/potentiel du texte : "Est-ce que l'on sait où l'on va ? " cette dernière mérite d'ailleurs qu'on s'y arrête. Abstraction faite de sa dimension philosophique, métaphysique, la destinée de l'Homme en général, elle permet de mettre au clair un constat déterminant pour la lecture de la suite du texte : il s'agit d'une transition inopinée de la fiction vers le réel, au moyen du pronom indéterminé "on" à valeur inclusive, renvoyant à un auteur-narrateur et à son lecteur fictif, mais visant, par synecdoque, toute l'espèce humaine. Il s'ensuit que l'on s'attend à ce que réel et fiction interfèrent par le biais de cette intrusion, et certainement au moyen d'autres stratégies déployées dans le reste du texte. Bien spécifiquement,

c'est la dimension intersubjective de l'échange qui est également soulignée par le morphème "on".

La deuxième raison non moins plausible qui plaide en faveur de la modernité de "Jacques le fataliste et son maître" eu égard, par anticipation bien évidemment, à sa considération incipielle c'est sa conception selon une architecture discursive effondrée. En effet l'approche sémio-narrative de l'objet-énoncé, l'incipit en l'occurrence, a cet avantage didactique de nous permettre d'émettre l'hypothèse ci-après : le roman de Diderot serait conçu selon le parti pris de la discontinuité, et pour causes : sa conception dialogale et, notamment, le montage en parallèle des deux principales histoires de la diégèse : le récit du voyage et l'histoire des amours de Jacques dialogue. En procédant par une démarche hypothético déductive, sous-tendue par le postulat qu'une composition à substrat dialoguée est inévitablement erratique, vue la situation de communication orale et les dérives thématiques, narratives et discursives qu'elle engendre, qu'elle sous-tend, nous pouvons déduire que le roman de Diderot serait conçu selon le parti pris de la discontinuité .

A priori, la structure dialoguée de l'incipit serait-elle expansive à l'échelle macro structurelle du roman? Réfléchirait-elle en miniature le projet scriptural du roman ? En conséquence ce dernier serait-il destiné, tout entier, à la fragmentation ? Telles sont les questions à poser au texte.

La deuxième raison qui prédestine donc le roman de Diderot à la discontinuité consiste dans le montage en parallèle des deux principales histoires constitutives de la diégèse ; cela se laisse aisément inférer de la réplique-mise en garde du narrateur, figure déléguée de l'auteur : "Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques" . Cela prédestine le récit tout entier à la discontinuité. Avant d'élucider ce point, faisons un détour théorique au sujet des types de montage narratifs d'après:

Todorov (1966) Les histoires peuvent se lier de plusieurs façons. Le conte populaire et les recueils de nouvelles en connaissent déjà deux, l'enchaînement et l'enchâssement. [...]. Il existe toutefois un troisième type de combinaison que nous pouvons appeler l'alternance. Il consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre pour la reprendre à l'interruption suivante. (p. 146)

A la lumière de ce rappel théorique nous pouvons déduire que l'incipit du récit diderotien adopte une composition, entre autres bien évidemment, basée sur l'alternance, c'est-à-dire sur la discontinuité délibérée. Or ce type de montage détruit la cohésion de la fiction, au profit de l'arbitraire du récit.

Il existe une troisième raison inscrivant l'incipit/le roman dans la mouvance de l'écriture moderne : c'est le méta-discours qui accompagne le discours narratif.

Ainsi au point de vue méta discursif, la formule parodique "Qu'il est facile de faire des contes !", en consonance avec " Ceci n'est pas un conte", qui est un conte de Diderot, dénonce, et de façon combien ironique, la simplicité par laquelle

on enchaîne les contes. Cette intrusion méta-discursive annonce donc le fait que diégèse et métadiégèse, discours et méta-discours vont de pair, voire même interfèrent, dans le texte. Cela met l'accent sur la valeur de la conception orale du texte : orienter constamment, par le biais du dialogue comme le prouvent les digressions métafictionnelles et méta-discursives, l'attention du lecteur vers sa dimension strictement contestataire, subversive. Le lecteur, en l'occurrence l'étudiant chercheur, aura à travailler sur des concepts clés tels que digression, métafiction, métadiscours...

In fine nous avons un texte accompagné de son commentaire ou sa critique et dans lequel le lecteur fictif préfigure le lecteur potentiel, hypothétique du texte, le narrateur étant la figure déléguée de l'auteur, et c'est une autre marque de modernité du texte diderotien qui consiste à introduire dans l'espace de la fiction celui de la critique ainsi que l'explique :

Christian (2007) C'est un lieu commun de tout le roman moderne d'introduire dans la fantaisie l'espace critique qui fera que l'espace de l'échange narratif est le lieu d'une liberté critique, de ses " aventures de la lecture " pour reprendre le titre suggestif de Daniel-Henri Pagneux. (p. 33)

A la lumière des mises au point précédentes, l'étudiant doit faire référence à quelques concepts clés compatibles avec le roman moderne, tels que la mise en abyme, la paralipse, l'esthétique du décousu, la digression, l'association libre des idées, la signification, la signifiante, la suspension volontaire de l'incrédulité.

Eu égard à la généricité, on peut dire qu'à la suite de la lecture incipielle précédente "Jacques le fataliste et son maître" pourrait également être caractérisé de récit picaresque ou pseudo picaresque ; les ingrédients d'un tel genre romanesque sont explicitement présents dans l'incipit. Ainsi un valet appelé Jacques voyage avec son maître : le point de départ du récit qui s'enclenche par la narration de la bastonnade de Jacques par son père, l'autorité paternelle qui provoque l'éloignement du premier, ses pérégrinations en compagnie de son dernier maître... sont autant d'ingrédients qui mettent à leur tour l'accent sur l'ouverture de l'espace et l'errance qu'il sous-tend, caractéristiques essentielles du genre picaresque. A ce propos, si l'on écarte sa visée métaphysique, la réplique " Est-ce que l'on sait où l'on va ? ", de l'auteur-narrateur à l'adresse de son lecteur fictif, mettra l'accent sur la dimension programmatique de l'errance spatiale, engendrant à son tour l'errance et la déambulation discursive .

Méthodologiquement parlant cela nous conduit à mettre au clair la nature de la relation architextuelle entre le roman de Diderot et le genre picaresque, tel qu'il était conçu sous l'optique du Siècle des Lumières. Pour ce faire projetons la lumière sur l'histoire des mentalités au XVIIIe siècle eu égard à ce genre romanesque. En fait à la fin du siècle des Lumières°, les mentalités évoluent et les titres de noblesse héréditaires sont remis en cause dans un Siècle rationaliste, largement matérialiste : l'individu se libère peu à peu des carcans de la servitude. Aussi les valets osent faire tête à leur maîtres, ce qui bouleverse la relation maître-

valet. Il s'ensuit qu'un lecteur lucide doit être attentif aux assises génériques du texte pour mettre l'accent sur sa portée soit imitative soit subversive, ainsi que l'explique Jarrety(2001) [la reconnaissance du genre] conditionne surtout notre compréhension de la démarche de l'auteur que nous évaluons dans son rapport à une tradition générique qu'il assume ou qu'il conteste. (p. 40)

A l'aune de cet éclairage théorique et de la mise au point précédente, nous pouvons formuler que le roman de Diderot, considéré sous une optique architextuelle, serait une parodie du roman picaresque ; deux indices, l'un paratextuel figurant dans le titre du roman, le second qui se manifeste au seuil du texte, corroborent cette hypothèse. En fait dans un souci purement didactique, quittons provisoirement notre objet d'étude, l'incipit en l'occurrence, pour le titre du roman qui, considéré sous une optique herméneutique, recèle une information capitale eu égard à la conception renouvelée du genre picaresque au XVIIIe siècle. Dans ce sens le premier mot du titre "Jacques", c'est-à-dire le valet qui voyage avec son maître, est très significatif. Jacques serait un personnage rusé, qui domine son maître, en inversant la relation hiérarchique entre lui et ce dernier. Preuve à l'appui, la sémiologie onomastique met l'accent sur la motivation du signe indexical " Jacques":

Benreskassa (2002) Comme le rappelle Le Dictionnaire de Trévoux, Jacques vient de Jacob, qui signifie celui qui supplante. [...] Ce n'est pas seulement une forme d'adultère [...] L'accent est mis chaque fois sur le geste d'une substitution qui est usurpation accomplie dans des conditions précises de figuration de l'espace : celui qui apporte le trouble prend physiquement place de l'occupant légitime du lit, tandis qu'au dehors se situent les représentants de la loi : père, mari, commissaire, etc. (p. 436)

Le deuxième indice, textuel cette fois, corrobore et renforce l'indice paratextuel : ainsi qu'on l'a vu dans le deuxième point de notre exposé, c'est Jacques, qui prend en priorité la parole, métaphore de la prise de pouvoir, et c'est le maître qui écoute. Or cette interversion baroque des statuts sociaux est donc une piste de lecteur plausible à exploiter à bon escient par un lecteur prévoyant qui aura à se poser la question ci-après : " Jacques le fataliste et son maître" s'inscrit-il dans la lignée du genre picaresque issu de la littérature espagnole ou plutôt serai-t-il une parodie de celui-ci?

Enfin en marge de sa relation architextuelle avec des genres majeurs tels que le roman réaliste de type balzacien, le roman moderne et le roman picaresque, " Jacques le fataliste et son maître "serait également à mettre en corrélation avec le conte philosophique ou le conte d'amours, entre autres. In fine l'étudiant chercheur aura à faire la collecte des concepts théoriques de base relatifs à ces genres, car la textualité ne s'élucide que par rapport à l'intertextualité, dans une perspective différentielle. Car, selon les sémiologues, c'est de la différence que naît le sens.

Conclusion

La lecture d'un incipit aussi caractéristique que celui de "Jacques le fataliste et son maître" de Denis Diderot, écrivain français, critique d'art et philosophe des Lumières, nous a permis, à l'instar de tout incipit d'ailleurs, d'effectuer, au seuil du texte, une lecture anticipation de ce dernier. En fait en exploitant l'horizon d'attente qui s'y manifeste d'emblée, nous avons pu mettre l'accent sur des pistes de lectures aussi plausibles les une que les autres et qui serviront d'abécédaire pour un chercheur néophyte. Ainsi l'esthétique de la surprise qui s'affiche dans la première phrase de cet incipit, et dans phrases et paragraphes suivants, la mise à mal de la figurativité, responsable de nos impressions référentielles, l'esthétique du décousu, le brouillage des frontières entre réel et fiction, et entre discours et métadiscours narratifs, l'introduction de la dimension critique dans l'espace même du récit, ainsi que la subversion des classifications génériques sont autant d'ingrédients précieux qui signalent, d'un côté, la modernité de ce texte et appellent en conséquence, de l'autre, un lecteur moderne, lucide et vigilant qui doit prévoir des concepts théoriques et des outils méthodologiques lui permettant d'anticiper et interagir avec un texte subversif qui affiche d'emblée sa dimension séductive.

Bibliographie**Ouvrages de critique**

- Adam, J-M. et Revaz, F. (1996) *L'analyse des récits*. Seuil, Paris.
- Benreskassa, G. (2002). *Le travail des Lumières*. Honoré Champion, Paris.
- Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris.
- Christian, M. (2007). *Naissance du roman moderne, Rabelais, Cervantès, Sterne*. Universités de Rouen et du Havre.
- Genette, G. , (1972). *Figures III*. Seuil, Paris.
- Jarrety, M. (2001). *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française.
- Todorov, T. (1966). *Catégories du récit littéraire*. Communications 8, Paris.
- Todorov, T. (1987). *La notion de littérature*. Seuil, Paris.

Thèses

- Zekri, K. (1998), Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio. Thèse de doctorat de littérature française : option littérature comparée. Sous la direction Charles Bonn, Université Paris XIII.

Romans

- Diderot, D. (1990). *Jacques le fataliste et son maître*, Alger.