

Analyser le style du dialogue.

Quelques remarques sur le dialogue au XIX^e siècle

Jérémy Naïm

Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle
Paris III – Sorbonne Nouvelle
jeremynaim@gmail.com

1 L'étude diachronique du dialogue

Je me propose dans ce travail d'esquisser à grands traits quelques principes pour une esthétique comparée du dialogue au XIX^e siècle. Par dialogue, j'entends l'échange entre deux personnages au minimum, représenté le plus souvent au discours direct (DD). J'écris « le plus souvent », car nous verrons que le DD est de plus en plus marginalisé dans sa fonction de représentation de l'échange. Pour l'instant, j'accepte l'assimilation du dialogue au DD par convention. Le sujet est moins évident qu'il n'y paraît. Il y a encore trente ans, le dialogue de roman était le parent pauvre des analyses littéraires et linguistiques. Michel Murat écrivait alors que « sur bien des points, une poétique et une rhétorique du dialogue romanesque rest[aient] à élaborer¹ ». C'est une vérité plutôt paradoxale quand on sait combien le « dialogisme » ou la « polyphonie » ont envahi le discours universitaire dans le dernier quart du XX^e siècle. La pluralité des voix, la confrontation des points de vue, la stratification des paroles et des pensées, voilà ce qui a constitué le terrain d'analyse le plus fécond de la période. Mais le dialogue, peut-être parce que trop évidemment « dialogique », a suscité moins de travaux que des dispositifs plus modernes, comme le discours indirect libre (DIL). Ce dernier prend une importance nouvelle à partir de 1850, chez Flaubert d'abord, dont l'œuvre « défin[it] [...], par la double mise au point littéraire du style indirect libre et de l'expression grammaticale du point de vue, un appareil formel de la représentation » ; à « la fin du XIX^e siècle ensuite, où la pratique de Zola amplifie le recours au style indirect libre, en assure la diffusion européenne, et surtout, donne au roman une nouvelle facture discursive (contamination lexicale du récit, émergence du discours direct libre)² ». Ces différents aspects de la technique romanesque ont été abondamment illustrés et commentés ; leur analyse a servi d'arguments à la dernière grande querelle critique entre les partisans d'une narration communicationnelle et ceux d'une narration non-communicationnelle. Les premiers, Genette, Cohn ou Ducrot, sont sensibles à la polyphonie du DIL, dans lequel ils perçoivent deux voix, celle du narrateur et celle du personnage ; les seconds, essentiellement Kuroda et Banfield, ne voient dans le DIL que la représentation de l'énonciation déléguée. Parler de voix serait inadapté, car les deux linguistes refusent d'assimiler cette énonciation à une quelconque *parole*, c'est-à-dire à un processus dont un *locuteur* peut être tenu responsable. Ce cadre d'étude laisse peu de place au dialogue. Qui voudrait discuter de la polyphonie du dialogue romanesque ? Elle est acquise : dans le DD, nous entendons le personnage ; dans l'incise, le narrateur. Aussi l'on comprend que les tendances critiques de ces dernières années n'aient pas favorisé la mise à jour de cet objet poussiéreux qu'est le dialogue.

Deux autres raisons, l'une technique, l'autre historique, justifient sans doute cette mise à l'écart du dialogue. La première tient à l'ambiguïté de sa nature. Qu'analyse-t-on exactement en analysant un dialogue ? L'imitation d'un échange réel ? Une technique d'écriture ? Un discours rapporté ? Le DIL « découvert » par les contemporains de Zola est immédiatement considéré comme une forme grammaticale permettant la représentation de la parole ou de la pensée d'un personnage. Son usage plutôt modéré en régime non fictif poussa même Käthe Hamburger, plus tard, à y voir un marqueur de fiction. Aussi, tout est clair : le DIL est une *technique narrative*, de nature grammaticale. Les analyses linguistiques du DIL ont été très majoritairement orientées vers l'analyse littéraire. Mais pour le dialogue,

la réalité est plus complexe. Jusqu'au début du XIX^e siècle, comme on le verra, le dialogue est plus un genre de discours qu'une technique ; et le moins qu'on puisse dire c'est que sa nature n'est pas grammaticale. Certes l'assimilation du dialogue et du discours direct (DD), aussi contestable qu'elle soit, est acquise depuis la distinction latine entre *oratio directa* et *oratio obliqua*, mais l'analyse du DD comme forme grammaticale est loin d'être la norme au XIX^e siècle. Tout au plus les grammaires de l'époque le rapatrient en fin de livre, au chapitre « Ponctuation », pour rappeler aux écoliers maladroits que le discours direct est suivi des deux points et, parfois, d'un passage à la ligne. La grammaticalisation du DD sera plus lente, et celle du dialogue jamais complètement aboutie. Entre temps, le genre du dialogue aura disparu des pratiques littéraires, s'amalgamant avec le théâtre. Le dialogue romanesque peut alors devenir une *technique narrative*. Aussi l'héritage analytique du dialogue est-il autrement plus complexe que le DIL : il est à la fois genre de discours, technique littéraire et forme grammaticale. Cela conduit à l'éclatement des perspectives et à l'absence d'outils synthétiques d'analyse. La narratologie classique a été la première discipline à choisir son angle d'étude en assumant pleinement l'analyse en genre du discours héritée de Platon et d'Aristote. Chez Genette, le dialogue est redevenu le « dramatique », par opposition au « narratif ». La narration peut suivre quatre temporalités, l'ellipse, le sommaire, la pause et la scène. Le dialogue relève de la scène et constitue le moment mimétique du récit. Le temps de papier nécessaire à la lecture du dialogue coïncide alors avec le temps réel de déroulement du dialogue. Mais pour le linguiste, l'analyse mimétique est de nature délicate. Mimétique, d'accord, mais mimétique de quoi ? Du temps ? Cela n'aurait pas grand sens linguistiquement. De l'échange verbal ? Ce serait plus évident, sauf que le calque de l'analyse conversationnelle (au sens large) et du dialogue ne va pas de soi. Même Sylvie Durrer, qui a écrit un livre sur le dialogue romanesque, largement inspiré de l'analyse conversationnelle met en garde contre toute assimilation trop rapide :

Bien que la conversation dite authentique constitue sans aucun doute le modèle du dialogue de fiction, il est évident que le dialogue ne saurait être assimilé à la conversation sans autre forme de procès³.

Et l'on comprend cette prévention : on analyse la conversation en décelant les traces dans un énoncé d'une présence directe ou indirecte de l'interlocuteur ; dans le dialogue romanesque, la tension dialogique est, dans le fond, une variable. Le dialogue n'est que le symbole d'un échange à l'interaction feinte. Les modèles issus de l'analyse conversationnelle ne peuvent s'utiliser qu'au deuxième degré. L'analyse mimétique n'est donc pas une bonne base pour l'analyse linguistique.

Mais du côté de l'analyse grammaticale, c'est-à-dire celle orientée vers le DD, les choses ne sont pas plus simples. Lorsque le linguiste s'apprête à analyser le dialogue comme DD, une forme de prudence le retient au moment de l'application. Relisons, par exemple, ces propos de Dominique Maingueneau :

La notion de discours « rapporté » n'est pas réellement pertinente dans le cas d'une fiction romanesque. [...] La narration, en effet, ne rapporte pas des propos antérieurs qu'elle altérerait plus ou moins : elle les crée de toutes pièces au même titre que ceux du discours citant⁴.

Bien sûr ! Le DD utilisé dans le dialogue n'est pas un discours rapporté comme les autres. Les linguistes travaillant sur le discours direct (Laurence Rosier ou Ulla Tuomarla, par exemple) ont souvent fait remarquer que les paroles rapportées sont transformées, voire déformées par la transposition. L'article de presse ne sélectionnera que la citation choc, au mépris de l'argumentaire nuancé qui la précède ; on répètera le bon mot de quelqu'un en enjolivant le contexte ou le dramatisant davantage. « Quoi ! Il n'a pas réellement dit ça ? » Non, il ne l'a pas *réellement* dit, mais c'est tout comme. Le DD en régime non fictif, quand il correspond à une parole rapportée, sera donc analysée du point de vue son authenticité. Le régime fictif implique, par convention, de ne pas douter de l'authenticité des paroles rapportées. Est-ce, dès lors, un DD comme un autre ?

C'est que le discours rapporté dans la fiction, écrit Kjersti Fløttum n'est pas soumis aux mêmes contraintes que le discours rapporté dans la non-fiction. Maingueneau affirme qu'on doit « même se demander si la notion de discours "rapporté" est bien pertinente dans le cas d'une fiction romanesque. » [...] Dans une telle perspective, j'opterai pour la notion de *discours représenté* [...] au lieu de *discours rapporté* pour parler du phénomène en question⁵.

Le dialogue de roman ne retient du DD que son rôle attributif, non celui de rapport d'une parole. Et cela trouble l'analyste⁶ qui ne sait plus bien s'il faut analyser ce DD d'une manière spécifique, voire se contenter de le sérier avec le DI et le DIL, et d'en faire le marqueur d'une littérature passée.

À cette difficulté technique s'ajoute une difficulté historique. L'histoire narrative du XIX^e siècle est, à juste titre, polarisée par un avant et un après Flaubert. 1850 est une date charnière qui fait consensus, tant la révolution flaubertienne paraît profonde. Comme on le verra avec les extraits de Zola, le dialogue a connu des changements importants. Mais ceux-ci ont été moins mis en avant que l'émergence du DIL, peut-être parce que le dialogue sous sa forme canonique au DD ne disparaît jamais complètement. Et d'un bout à l'autre du siècle, on retrouve les écrivains bataillant contre ce bon vieux dialogue. À la fin du XVIII^e siècle, Marmontel – j'y reviendrai plus loin – suggérait d'alléger le dialogue de ces incisives disgracieuses, « dit-il », « répondit-il », etc. Au début du XX^e, Joyce demandera à son éditeur de ne pas surcharger les dialogues de guillemets ; les tirets, dit-il, rendent suffisamment clair le dispositif. On l'admettra sans mal : du *Bélisaire* à *Ulysses*, la distance paraît incommensurable. Mais si curieux que cela puisse paraître, les préoccupations esthétiques liées au dialogue sont globalement les mêmes : alléger sa présentation, le fluidifier. Le dialogue au DD, même après Flaubert, reste un repère incontournable du roman.

Surexposition du DIL, statut ambigu du dialogue et sous-exposition de ses évolutions, voilà les trois facteurs qui expliquent, à mon sens, le caractère tardif des études de synthèse sur le dialogue de roman. Depuis, des travaux de grande ampleur ont eu lieu, et de nature assez différentes, que ce soit ceux de Sylvie Durrer ou ceux de Gillian Lane-Mercier. Mais les études diachroniques manquent. Par où débiter l'étude d'un procédé qui n'a pas de date révolutionnaire ? On pourrait, par exemple, commencer par rappeler que c'est au début du XIX^e siècle que la forme graphique du dialogue se fige⁷. J'y reviendrai car c'est là un point sensible, mais il faut essayer de comprendre les résultats de ce figement graphique. Il provient de changements historiques majeurs, qui transforment la communication littéraire. On pense, bien sûr, aux travaux d'Alain Vaillant, qui ont ici un intérêt tout particulier. Un dialogue consiste à donner la parole aux personnages. *Donner la parole...* cette expression ne peut que résonner singulièrement dans le contexte d'un XIX^e siècle qui réapprend la parole littéraire. Le siècle serait marqué par le passage de la « littérature-discours » à la « littérature-texte », entraînant une « subjectivation » de l'acte d'écriture. La Révolution a fait disparaître les « structures mondaines et privées » de la réception littéraire, et « toute la charge du système littéraire se reporte sur le livre et la communication publique. [...] Jamais l'acte de publication littéraire, ajoute encore Alain Vaillant, n'a été doté de tels pouvoirs⁸ ». Sauf que très vite, cette relation plus authentique avec le public se trouve décevante. L'écrivain n'est pas en contact direct avec le lecteur, il n'est qu'un anonyme, « simple rouage à l'intérieur d'une industrie culturelle » :

Il voulait être le grand médiateur au centre de l'espace public en voie de constitution : il devient lui-même un producteur d'objets médiatisés par le monde complexe de l'imprimé public, périodique ou non, à qui revient désormais la fonction médiatrice, mais organisé et standardisé par le système médiatique qui se met alors en place⁹.

La parole littéraire se trouve considérablement transformée par cette mutation scripturale. La rhétorique et l'éloquence perdent de leur emprise ; le livre n'est plus conçu comme discours, mais *texte*, dépersonnalisé, dépossédé du contact immédiat espéré avec le public. Le roman connaît des changements rapides et irréversibles :

Livre de fiction exclu dès l'origine, et pour cause, des *genera dicendi*[, il]devient le genre majeur de la littérature-texte : non pas le roman des siècles d'Ancien Régime, qui était encore obligé de mimer les multiples variétés du discours, mais le roman classique écrit à la troisième personne, comme si aucune voix narrative ne devait plus perturber le plaisir solitaire et silencieux de la lecture¹⁰.

La subjectivité à l'origine du roman – le Je s'adressant au lecteur – disparaît. L'énonciation narrative est repensée par ces bouleversements de la structure de publication. Il va de soi que le dialogue, mise en scène de la *parole*, ne peut qu'évoluer dans un tel contexte. Et c'est précisément les formes de cette évolution qui me paraissent un bon sujet à traiter.

Aussi ai-je l'idée de proposer quelques clés pour une histoire diachronique du dialogue en m'inscrivant dans ce cadre de réflexion, c'est-à-dire en mettant au centre des mes recherches la signification de la *parole*. Pourquoi les personnages parlent-ils, et comment le font-ils? Le parti-pris consiste à traiter du dialogue comme d'une *technique narrative* utilisée pour représenter l'échange entre personnages, que je décrirai au fil de cinq extraits sélectionnés comme modèles de ce qui existe au XIX^e siècle. Il s'agit donc, pour moi, de pas aborder le dialogue en « en termes, unilatéraux, de mimésis pure¹¹ », comme le condamne à l'orée de son livre, Gillian Lane-Mercier, ni de l'aborder comme un discours rapporté, mais de partir de sa signification donnée dans un siècle. Qu'est-ce qu'un dialogue au XIX^e? À quoi le reconnaît-on? À sa forme graphique, marquée par le passage à la ligne et par les tirets, avant d'être ; puis au cours du siècle, il est absorbé par la narration. Cette reconnaissance visuelle, qui en fait une sorte de bloc de texte, pose problème : comment se rattache-t-il à la narration tout en gardant le naturel recherché dans le dialogue? Qu'est-ce qui motive l'impulsion du dialogue? En a-t-on toute la représentation ou seulement un substrat symbolique? Puis une fois que l'on a abordé l'extérieur du dialogue, une fois que l'on a circonscrit ses contours, on se recentre sur sa signification. Qu'est-ce que le dialogue met en avant? Des mots échangés? Des actes de langage? Une tonalité, des gestes qui leur sont rattachés? Des actions qui se situeraient en arrière-plan? Quelle image de la parole le dialogue véhicule-t-il? On devine dans ces séries de questions une méthodologie descriptive – stylistique – qui part de l'intuition (nous savons reconnaître un dialogue) pour décrire toute sa mise en œuvre linguistique, dans une trajectoire de plus en plus centrée sur sa signification. On devine aussi un détachement acquis par rapport aux traitements mimétiques ou grammaticaux du dialogue. La notion de discours rapporté n'a, on le verra avec l'un des extraits de Zola que je travaillerai, qu'un intérêt ponctuel dans l'analyse descriptive. Que le dialogue, enfin, représente un échange, est le moins que l'on attende de lui. Mais encore faut-il comprendre ce que l'auteur entend par échange, et quelle réalité il entend représenter lorsqu'il met en scène une parole échangée. Ce sont ces séries de questions que je veux mettre en œuvre sur un corpus choisi de textes du XIX^e siècle, à la fois pour comparer des esthétiques du dialogue et pour proposer quelques pistes à inscrire dans une histoire du dialogue.

2 Le dialogue au début du XIX^e siècle

Il semble que, sur le plan théorique, le XIX^e siècle ait eu une conception très rhétorique du dialogue, à la fois élément de la *dispositio*, et potentiellement analysable comme *elocutio*. Les traités de style le décrivent comme un moment « à faire » du récit, auquel l'écrivain doit accorder une attention spéciale. Ainsi lisons-nous dans les *Remarques sur la langue française* de Francis Wey, au début d'un chapitre intitulé « Du dialogue », les prescriptions suivantes :

On agite souvent la question oiseuse de savoir s'il faut écrire comme on parle ; si le style des compositions littéraires doit reproduire exactement les formes du langage oral. Ce n'est guère qu'au sujet du dialogue, que l'on peut se permettre décentement de poser un problème aussi saugrenu ; encore ne sera-t-il pas discutable, et l'on se bornera à rappeler qu'en général le style du dialogue écrit, même le plus familier et le plus naturel, doit être distinct du style de la conversation. La parole, même dans le

genre comique et léger, doit subir, pour être élégante, rapide et concise, une épuration sévère, en passant des lèvres à la forme écrite¹².

Le lexique de Wey est imprégné de modalités déontiques : « on agite... la question de savoir... *s'il faut écrire...* » ; « si le style... *doit* reproduire » ; « le style du dialogue écrit... *doit* être distinct... » ; la parole... *doit* subir ». Le ton prescriptif ne dépareille pas avec le rôle du critique qui juge le bien parler comme le bien écrire : on se doute sans mal que l'emprise de la rhétorique y est pour quelque chose. À la fin du siècle, Lanson n'a pas un autre ton dans ses *Conseils* :

Pareillement, quand vous faites parler vos personnages dans une narration, ou que vous avez choisi ou reçu la forme du dialogue, il ne s'agit pas de copier aussi exactement que possible l'allure et le ton d'une conversation réelle. Il y a beaucoup à en retrancher : il faut resserrer, condenser, concentrer¹³.

Il est vrai que ce texte est écrit par un professeur de rhétorique, et qu'il est destiné aux écoles. Mais il dit quelque chose sur la manière dont le dialogue est reçu, en particulier dans les milieux plus conservateurs en matière d'évolution littéraire. Le dialogue est un *moment*, dont les exigences diffèrent de la narration pure. Lanson le classe parmi les éléments de la *dispositio* dans sa table des matières. C'est donc un élément à part, presque une partie du discours. D'ailleurs, que ce soit Marmontel au XVIII^e siècle, Francis Wey ou Théodore-Henri Barrau, auteur, lui aussi, d'une méthode de style à usage scolaire, tous abordent en priorité le dialogue comme un genre du discours. Dans un second temps, seulement, est évoqué le dialogue en contexte narratif :

Le *dialogue* est un entretien entre deux ou plusieurs personnes.

On peut donner la forme du dialogue à l'exposition des doctrines littéraires ou philosophiques : on suppose, en ce cas, que les interlocuteurs s'éclairent mutuellement par la discussion. Tels sont les dialogues de Fénelon sur l'éloquence.

Le dialogue est souvent employé dans la narration ; il sert à faire connaître les pensées et les sentiments des personnages¹⁴.

Le premier « dialogiste¹⁵ » que cite Francis Wey est... Molière. Regnard vient ensuite, et deux pages plus loin seulement, l'abbé Prévost. Il est clair que pour les hommes de l'époque le dialogue est avant tout un genre à part, qui n'arrive dans le roman que par insertion d'un élément qui lui est, en quelque sorte, étranger. La greffe effectuée, le dialogue reste isolé dans le roman. Cet isolement est renforcé par l'usage typographique se généralisant de présenter le dialogue entre guillemets, avec des tirets. Est-ce une manière de ne pas rompre cet isolement que les anathèmes de Barrau, reprises de Marmontel, lancés contre les incisives ?

Pour donner plus de rapidité au dialogue, on supprime volontiers les mots *il dit, il répondit*, et autres semblables¹⁶.

On remarquera ici que le dialogue a son rythme propre, et que ce rythme, on le comprend à la lecture des exemples fournis, est produit surtout par la capacité d'ajouter des mots aux mots. Il y a une virtuosité du dialogue, qui réside dans l'art du bon mot. Cette virtuosité est aussi, d'après Wey, le plus grand danger du dialogue :

Signalons ici une des plus fatales influences que subit la jeune littérature ; l'abus du métier. On vend aux journaux son esprit à la colonne, à la ligne même. Or, le dialogue, malaisé pour les novices, est, pour ceux qui savent bien *leur état*, d'une facilité, d'une élasticité prodigieuses. Il a l'avantage de raccourcir les lignes suivant le caprice et l'appétit de l'écrivain. L'interjection *ah !* vaut sept à huit sous, comme la ligne la plus

rigoureusement comprimée ; et sous la plume de ceux qui se qualifient de *maréchaux littéraires*, l'art consiste à multiplier les *blancs*¹⁷.

Cette ironie, plutôt éloquente, nous fait comprendre que pour un homme du XIX^e, le dialogue est *visuellement* à l'écart du récit, identifiable grâce aux blancs d'une ligne à l'autre, formant une sorte de bloc de texte qu'il faut intégrer avec soin.

Il n'est pas impossible, au début du siècle, que le dialogue soit aussi perçu comme une figure à disposition des écrivains pour l'*elocutio*. C'est du moins ce que l'on peut conclure de la lecture de Fontanier qui classe, parmi les « figures de style par tour de phrase » (!) le « dialogisme » :

Le Dialogisme consiste à rapporter directement, et tels qu'ils sont censés sortis de la bouche, des discours que l'on prête à ses personnages, ou que l'on se prête à soi-même dans telle ou telle circonstance. Ici, les exemples se présentent en foule ; mais nous n'en choisirons que peu, et que de très courts.

Tantôt on fait parler plusieurs personnages entre eux [...]. Tantôt on ne fait parler qu'un seul personnage [...]. Quelque fois celui qui parle, feint d'être interrogé au milieu de son discours, et répond aux questions qu'on lui fait [...]¹⁸.

Fontanier met sur le même plan dialogue des personnages, monologue, et mise en dialogue du narrateur avec un interlocuteur fictif. Pour lui, le dialogue est d'abord un moment figural dans le texte narratif ou poétique. Sa position n'est pas isolée ; Marmontel enregistrait déjà une figure « Direct », pour désigner, dans le discours historique, le fait de faire parler les grands hommes. Cette figure se rapprocherait de la prosopopée. Fontanier, lui, prend le soin de distinguer dialogisme et prosopopée, la prosopopée étant le fait d'attribuer des paroles à un mort ou à une entité abstraite, le dialogisme d'inscrire ces paroles dans le cadre d'un échange.

Au début du XIX^e siècle, le dialogue est donc incontestablement imprégné par la rhétorique. C'est un morceau d'éloquence, tantôt compris comme une partie du discours, tantôt comme une figure du récit. Nous allons voir en texte la traduction de cette théorisation.

3 Chateaubriand et Jules Verne, le dialogue comme dispositif textuel autonome

Sans surprise, c'est chez Chateaubriand que nous trouvons une illustration convaincante de cette empreinte rhétorique inscrite dans le dialogue. Regardons cet extrait du *Dernier Abencerage* (1826), que je cite dans une édition de poche courante (la typographie correspond à un ou deux détails près à celle de l'édition originale) :

Don Carlos resta seul avec sa sœur. « Blanca, lui dit-il, expliquez-vous ? D'où naît le trouble que vous a causé la vue de cet étranger ? »

« Mon frère, répondit Blanca, j'aime Aben-Hamet, et, s'il veut se faire chrétien, ma main est à lui. »

« Quoi ! s'écria don Carlos, vous aimez Aben-Hamet ! la fille des Bivars aime un Maure, un Infidèle, un ennemi que nous avons chassé de ces palais ! »

« Don Carlos, répliqua Blanca, j'aime Aben-Hamet ; Aben-Hamet m'aime ; depuis trois ans il renonce à moi plutôt que de renoncer à la religion de ses pères. Noblesse, honneur, chevalerie sont en lui ; jusqu'à mon dernier soupir je l'adorerai. »

Don Carlos était digne de sentir ce que la résolution d'Aben-Hamet avait de généreux, quoiqu'il déplorât l'aveuglement de cet Infidèle¹⁹.

Par les guillemets²⁰, le lecteur peut identifier sans mal la zone de dialogue. Elle forme un espace de texte continu, au discours direct. Les liens avec la narration sont ténus : les incises sont nombreuses, il est vrai, mais en amont le dialogue n'est pas introduit, et en aval, le dialogue est à peine évoqué par l'anaphore résomptive « la résolution ». On verra plus loin que c'est assez léger, même si cette légèreté n'est pas tout à fait représentative du *Dernier Abencérage*. Dans l'ensemble le dialogue apparaît comme isolé dans sa structure. Dans l'économie générale du récit, cet isolement, bien sûr, disparaît. Mais dans sa forme, point.

La situation du texte n'est pas anodine. Elle correspond à une acmé narrative, à un moment où l'émotion doit être la plus forte. Depuis l'époque classique, les théoriciens considèrent que le dialogue est l'endroit où l'auteur, sobre dans la narration, peut se livrer à l'ornementation rhétorique, aussi bien pour montrer sa virtuosité que pour exacerber l'émotion. On serait surpris que Chateaubriand ne s'inscrive pas dans cette tradition. Ici les apostrophes en début de réplique avoisinent les métonymies qui élèvent le niveau de langue (« ma *main* est à lui », « jusqu'à mon dernier *soupir* ») ; périphrase anoblissante (« la fille des Bivars »), gradation (« noblesse, honneur, chevalerie »), polyptote (« il *renonce* à moi plutôt que de *renoncer* à la religion de ses pères ») attestent le travail très attentif fourni par Chateaubriand pour faire du dialogue un *morceau*, une pièce d'éloquence dont la force réside d'abord dans la réussite oratoire.

Il est évident qu'en choisissant Chateaubriand comme exemple, je force mon illustration. On trouverait bien des textes de la même époque qui n'ont pas la même empreinte rhétorique. Mais en revanche, il me semble que Chateaubriand partage avec d'autres auteurs du début de siècle l'idée que le dialogue est un *morceau* du récit, à la fois moment important, enthousiasmant, moment que l'on retient, mais aussi moment isolé, en rupture, fragment de texte. On trouvera l'importance de cette conception isolée du dialogue, en allant relire, quelques décennies plus loin l'un des dialogues les plus célèbres de Jules Verne, celui entre Passepartout et Phileas Fogg, dans les premières pages du *Tour du monde en quatre-vingt jours* (1873). (À nouveau, la typographie de l'édition que je cite et celle de l'originale ne présentent pas de différences notables.)

En ce moment, on frappa à la porte du petit salon dans lequel se tenait Phileas Fogg.

James Forster, le congédié, apparut.

« Le nouveau domestique », dit-il.

Un garçon âgé d'une trentaine d'années se montra et salua.

« Vous êtes français et vous vous nommez John ? lui demanda Phileas Fogg.

– Jean, n'en déplaise à monsieur, répondit le nouveau venu, Jean Passepartout un surnom qui m'est resté, et que justifiait mon aptitude naturelle à me tirer d'affaire. Je crois être un honnête garçon, monsieur, mais, pour être franc, j'ai fait plusieurs métiers. J'ai été chanteur ambulancier, écuyer dans un cirque, faisant de la voltige comme Léotard, et dansant sur la corde comme Blondin ; puis je suis devenu professeur de gymnastique, afin de rendre mes talents plus utiles, et, en dernier lieu, j'étais sergent de pompiers, à Paris. J'ai même dans mon dossier des incendies remarquables. Mais voilà cinq ans que j'ai quitté la France et que, voulant goûter la vie de famille, je suis valet de chambre en Angleterre. Or, me trouvant sans place et ayant appris que M. Phileas Fogg était l'homme le plus exact et le plus sédentaire du Royaume-Uni, je me suis présenté chez monsieur avec l'espérance d'y vivre tranquille et d'oublier jusqu'à ce nom de Passepartout...

– Passepartout me convient, répondit le gentleman. Vous m'êtes recommandé. J'ai de bons renseignements sur votre compte. Vous connaissez mes conditions ?

– Oui, monsieur.

– Bien. Quelle heure avez-vous ?

– Onze heures vingt-deux, répondit Passepartout, en tirant des profondeurs de son gousset une énorme montre d'argent.

– Vous retardez, dit Mr. Fogg.

– Que monsieur me pardonne, mais c'est impossible.

– Vous retardez de quatre minutes. N'importe. Il suffit de constater l'écart. Donc, à partir de ce moment, onze heures vingt-neuf du matin, ce mercredi 2 octobre 1872, vous êtes à mon service. »

Cela dit, Phileas Fogg se leva, prit son chapeau de la main gauche, le plaça sur sa tête avec un mouvement d'automate et disparut sans ajouter une parole.

Passepartout entendit la porte de la rue se fermer une première fois : c'était son nouveau maître qui sortait ; puis une seconde fois : c'était son prédécesseur, James Forster, qui s'en allait à son tour.

Passepartout demeura seul dans la maison de Saville-row²¹.

On retrouve dans ce texte le même effet de bloc, de masse continu, avec les tirets qui rendent cet isolement plus visible encore. Du début à la fin du dialogue, il se présente d'un seul tenant, sans interruption. Seuls les verbes d'incise rappellent la narration. Sans eux, on pourrait quasiment supprimer le dialogue, sans conséquence pour le sens et la syntaxe. L'intégration du DD à la narration n'est pas très poussée. L'amont de l'extrait n'annonce pas le dialogue, tandis qu'en aval, on n'a guère qu'une formule résomptive (« Cela dit »), qui introduit une consécution entre le dialogue et l'action suivante. Au fond, cette formule contribue au sentiment de bloc, en constituant le dialogue en action séparée : d'abord il y a le départ de James Forster et l'arrivée de Passepartout ; ensuite, l'entretien d'embauche (le dialogue) entre Passepartout et Phileas Fogg ; enfin le départ de Fogg. Verne donne à son dialogue l'autonomie d'une action séparée. Cette remarque prendra sans doute plus de sens lorsque j'en viendrai à *Sarrasine*. La rhétorique en moins, cette conception du dialogue est proche de celle de Chateaubriand.

Un autre aspect m'intéresse dans ce texte : à quoi *réfère* le dialogue ? Un peu rapidement, j'ai proposé le mot d'entretien d'embauche ; je dirai, plus largement, à une *situation de parole*. Deux personnages, pour des raisons quelconques, sont amenés à échanger des mots : ils les échangent. Le dialogue ne réfère qu'aux mots qui sont présumés prononcés. Il ne sert pas, par exemple, la description d'un événement non parlé, comme un geste ou un déplacement ; il ne permet pas non plus d'imaginer le décor de la scène. Non, le dialogue ne réfère qu'à des mots. Lorsque Passepartout tire une montre de son gousset, c'est une incise narrative qui en avertit le lecteur, pas le dialogue. De même aura-t-on remarqué une singularité : le décompte des minutes. Fogg demande l'heure à Passepartout. « Onze heures vingt-deux », répond-il. « Vous retardez de quatre minutes », dit Fogg. La montre de Fogg indique donc onze heures vingt-six. Par quel miracle, par quelle singularité, dans la même réplique, à une ligne de différence, Fogg peut-il donc dater l'heure d'entrée en service de Passepartout à onze heures vingt-neuf ? Il n'est pas crédible que trois minutes se soient écoulées²². Doit-on imaginer quelque chose dans ce temps creux ? Une pause ? Un geste ? La signature d'un contrat ? Verne ne suggère rien, car son dialogue est attaché à ne référer qu'à des mots. Est-ce si étonnant ? Faire dialoguer des personnages, n'est-ce pas les faire *parler* ? Dès lors qu'on considère que parler, c'est échanger des mots, alors oui. C'était déjà le cas dans le dialogue de Chateaubriand : les répliques s'enchaînaient dans leur continuité, des mots succédaient à des mots. Ces mots, bien sûr, peuvent suggérer les émotions des personnages. Les mots *trahissent* un état d'esprit, on le sait au moins depuis l'époque classique. Mais alors, le langage est simplement perçu dans un sens extensif que l'on dirait, aujourd'hui, pragmatique. Le dialogue continue à référer à une réalité *verbale*. Si j'insiste autant sur cet aspect, c'est parce qu'il me semble qu'avec ces deux extraits, la thèse d'Alain Vaillant trouve là une illustration originale. Verne comme Chateaubriand partagent une vision très discursive de la parole. Leurs personnages – avec des nuances importantes, mais je ne tiens pas à les mettre en avant ici – sont d'abord des êtres qui maîtrisent leur langage. Mis en situation de parole, leurs mots ont une espèce de platitude oratoire qui ne laisse deviner que très peu de choses derrière. Nous allons voir qu'avec le dialogue balzacien, une évolution notable s'observe.

4 La scène balzacienne

C'est le réalisme qui a le plus transformé le dialogue, en lui intégrant une autre fonction que la seule signalétique d'un échange. Prenons cet extrait de *Sarrasine* (1830) pour s'en rendre compte. Nous sommes au début de la nouvelle. Le narrateur, à la P1, fait le récit d'une soirée mondaine.

Mais en ce moment il y avait peut-être au sein de ces salons resplendissants des philosophes qui, tout en prenant une glace, un sorbet, ou en posant sur une console leur verre vide de punch, se disaient : « Je ne serais pas étonné d'apprendre que ces gens-là sont des fripons. Ce vieux, qui se cache et n'apparaît qu'aux équinoxes ou aux solstices, m'a tout l'air d'un assassin...

– Ou d'un banqueroutier...

– C'est à peu près la même chose. Tuer la fortune d'un homme, c'est quelquefois pis que de le tuer lui-même.

– Monsieur, j'ai parié vingt louis, il m'en revient quarante.

– Ma foi ! monsieur, il n'en reste que trente sur le tapis...

– Hé bien, voyez-vous comme la société est mêlée ici. On n'y peut pas jouer.

– C'est vrai. Mais voilà bientôt six mois que nous n'avons aperçu l'Esprit. Croyez-vous que ce soit un être vivant ?

– Hé ! hé ! tout au plus... »

Ces derniers mots étaient dits, autour de moi, par des inconnus qui s'en allèrent au moment où je résumais, dans une dernière pensée, mes réflexions mélangées de noir et de blanc, de vie et de mort²³.

En apparence, Balzac construit le même texte-bloc que Chateaubriand et Verne. Du début à la fin, le dialogue est encadré par ses codes typographiques et se présente de manière continue et ininterrompue. Pourtant, Balzac ne lui donne pas la même autonomie que nos deux auteurs précédents. Au contraire, il renforce son intégration dans la séquence narrative, par une annonce en amont (« se disaient ») et une reprise anaphorique en aval (« Ces derniers mots »). Cette reprise, à la différence de celle de Verne, n'aboutit pas immédiatement à une description d'action. Syntactiquement, la structure épouse celle de la phrase (alors qu'elle n'est qu'un complément accessoire chez Verne) : elle est donc impossible à supprimer. Cette phrase permet une attribution de l'acte de parole, mais surtout naturalise le dialogue par un effet de point de vue : c'est le rôle du syntagme prépositionnel « autour de moi ». Il en découle un échange très fluide entre le dialogue et la séquence narrative, qui donne le sentiment d'une structure moins différenciée. Ce n'est pas encore une rupture avec la conception en partie du discours du dialogue, mais c'est une évolution.

Notons une curiosité énonciative : Balzac modalise d'abord son DD en ne le donnant pas pour la représentation d'une énonciation réelle. Le narrateur suppose qu'à l'endroit où il se trouve il y a « peut-être » des « philosophes » qui pourraient tenir le dialogue qu'il rapporte. La curiosité du cas est que Balzac réalise *a posteriori* le dialogue en écrivant que le narrateur a *réellement* entendu les derniers mots lus par le lecteur. Mais quels sont ces derniers mots ? L'ensemble du dialogue ? Ou la dernière réplique ? L'ambiguïté de l'anaphore résomptive, jointe au changement énonciatif, permet de faire flotter le dialogue dans une sorte d'irréalité, de trouble perceptif attribuable au narrateur. Cela renforce considérablement son intégration textuelle.

Mais la singularité de ce texte tient dans son référent extratextuel. Balzac utilise le dialogue pour construire un arrière-plan. Observons, dans les répliques mêmes, les expressions déictiques : « ces gens-là », « ce vieux » (une lecture anaphorique reste possible pour ces deux occurrences), « le tapis », « ici ». Comme tous les déictiques, ils codent une référence appréciable seulement dans la situation

d'énonciation. Hors DD, un déictique renvoie normalement à la situation partagée avec l'interlocuteur. Le DD, comme une sorte de trope, permet un transfert sémantique des déictiques dans une situation d'énonciation représentée. Aussi les quatre expressions que j'ai citées renvoient-elles à l'univers de référence des personnages en dialogue. Ils donnent un effet de perspective qui assure la continuité entre l'univers décrit dans la séquence narrative et le moment du dialogue. « Sur le tapis » est particulièrement intéressant parce que le lecteur ne sait pas que les personnages se trouvent près d'une table de jeu. L'expression permet au dialogue d'accomplir à la fois sa fonction de représentation d'un échange verbal et une fonction nouvelle de représentation d'un univers extra-verbal.

Dans le même ordre d'idée, on observera l'expression « l'Esprit ». C'est une métaphore *in abstentia* utilisée par les personnages pour désigner le vieillard étrange qui hante cette soirée mondaine. L'article défini laisse supposer que les personnages utilisent couramment ce surnom, inconnu du lecteur. Pourquoi ce surnom ? Quels traits du comparant faut-il retenir pour le comparé ? Le lecteur se retrouve en possession d'une information incomplète. Cela permet au dialogue de référer à un passé commun aux personnages, qui, à nouveau, assure un échange plus fluide avec la séquence narrative. Le dialogue n'est pas qu'un échange, il est aussi une description indirecte des personnages.

Mais le fait le plus notable reste la mise en œuvre d'un stylème du dialogue balzacien : l'enchaînement non pertinent des répliques. Les trois premières répliques sont homogènes sémantiquement (elles traitent du vieillard), mais la quatrième vient rompre cette continuité en traitant un thème (le pari) qui n'est pas associé à ce qui précède. Le lecteur est obligé de combler la rupture, en imaginant un événement hors-dialogue, en l'occurrence la distribution des gains sur la table de jeu. À nouveau, le dialogue sert la représentation d'éléments verbaux et non verbaux. Le dialogue représente à la fois des paroles et des actes.

Tous ces procédés, naturalisation du dialogue, trouble énonciatif, événements hors paroles, contribuent à donner au dialogue balzacien une perspective qu'on ne trouvait ni chez Chateaubriand ni chez Verne. Cette perspective, le point le plus éloigné du tableau, assure la continuité avec la séquence narrative, puisque l'un et l'autre contribuent à la construction de l'univers référentiel non verbal. Le dialogue perd de son importance en tant que séquence autonome, les paroles échangées s'apparentent au bruit audible dans un espace filmé. Le texte-bloc est profondément attaqué par cette forme de dialogue : les inférences y sont si nombreuses qu'elles rompent son homogénéité. On s'achemine vers un déplacement de l'hétérogénéité textuelle existant auparavant entre la narration et le dialogue, vers le contenu même du dialogue. On s'éloigne aussi de la conception rhétorique du dialogue. Flaubert, puis Zola, confirmeront cette perte d'emprise de l'éloquence traditionnelle.

5 Zola, le dialogue comme forme mêlée

Deux courts extraits de *Nana* (1880), à l'autre bout du siècle, permettent de s'en rendre compte. Zola – suivant en cela la tendance initiée par Flaubert – s'attaque au bloc de dialogue avec des moyens encore plus radicaux que Balzac. Le premier extrait est tiré du début du roman, lorsque deux personnages inconnus du lecteur arrivent en avance à une représentation de théâtre. Le second se situe dans le dernier tiers du roman, à l'hippodrome, au moment où Labordette et Nana se demandent s'il faut parier sur le cheval nommé Nana.

Extrait 1

Deux jeunes gens parurent à l'orchestre. Ils se tinrent debout, regardant.

– Que te disais-je, Hector ? s'écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. Tu aurais bien pu me laisser achever mon cigare.

Une ouvreuse passait.

– Oh ! monsieur Fauchery, dit-elle familièrement, ça ne commencera pas avant une demi-heure.

– Alors, pourquoi affichent-ils pour neuf heures ? murmura Hector, dont la longue figure maigre prit un air vexé. Ce matin, Clarisse, qui est de la pièce, m'a encore juré qu'on commencerait à neuf heures précises.

Un instant, ils se turent, levant la tête, fouillant l'ombre des loges²⁴.

Extrait 2

Labordette la regardait d'un air singulier. Elle se pencha, |(DN) elle l'interrogea à voix basse|, car elle savait que Vandeuves le chargeait de prendre pour lui aux bookmakers, afin de parier plus à l'aise. |(DIL) S'il avait appris quelque chose, il pouvait bien le dire.| |(DN) Mais Labordette, sans s'expliquer, la décida à s'en remettre à son flair| ; |(DIL) il placerait ses cinquante louis comme il l'entendrait, et elle ne s'en repentirait pas|.

|(DD)« Tous les chevaux que tu voudras ! cria-t-elle gaiement, en le laissant aller ; mais pas de Nana, c'est une rosse ! »|

Ce fut un accès de fou rire dans la voiture²⁵.

Zola se différencie très nettement de Chateaubriand, Balzac ou Verne. Aucun des deux extraits ne donne, visuellement, le sentiment d'un dialogue bloc de texte. Le premier parce qu'il est interrompu, presque une réplique sur deux, par des interventions narratives (c'est encore plus net dans la suite du dialogue que je n'ai pas rapportée) ; le second parce que la part du dialogue au DD ne fait qu'une réplique. L'impression visuelle laisse donc supposer un dispositif d'intégration d'un autre ordre.

Dans aucun des deux extraits le dialogue n'est annoncé. L'interruption de l'échange et le retour des incises, dans le premier extrait, suffisent à homogénéiser les deux séquences. Le mélange des séquences donne d'ailleurs cette impression étrange que les personnages répondent à la voix narrative. Ou plus exactement que le dialogue est produit par réaction aux événements racontés par la voix narrative. Cela contribue à donner un effet de perspective, comme chez Balzac, mais qui ne passe pas par le contenu des répliques. Le deuxième extrait est une radicalisation du premier, typique du roman de la deuxième partie du siècle. Le dispositif mis en place est bien connu. Alors que jusque là nous n'avions que des dialogues au DD, ici, le dialogue utilise toutes les ressources du DR, avec une construction en trois ou quatre répliques, mobilisant DN et DIL. Comme dans le premier extrait, la réplique au DD est donc une réaction à la séquence narrative qui précède. Mais peut-on encore parler de séquence narrative lorsque le texte est à ce point contaminé par le DR ? Là est tout l'enjeu de la transformation du roman dans cette période. Séquence narrative et séquence dialoguée se croisent, se mélangent et s'amalgament dans des séquences mixtes où la notion de voix narrative devient de plus en plus difficile à mobiliser. Zola s'attaque au texte-bloc du dialogue en assimilant les événements narratifs à du DR. Nous sommes dans la phase de subjectivation du roman.

À quoi réfèrent les phases, à proprement parler, de dialogue ? Aussi surprenant que cela puisse paraître (c'est la meilleure preuve que mon analyse n'est pas téléologique), ces deux dialogues ne réfèrent qu'à des événements verbaux. Zola décrit l'univers non verbal par les phrases hors dialogue. Mais dans la mesure où celles-ci ne se distinguent plus, visuellement, du dialogue, on peut dire que ces deux textes rencontrent la même préoccupation que le texte de Balzac : l'homogénéisation des parties du récit. Ce vaste mouvement d'intégration me paraît être l'un des changements les plus importants du roman au XIX^e siècle. Car, dès lors que dans sa disposition le texte n'a plus de rupture, dès lors qu'il apparaît, en quelque sorte lissé, l'analyse rhétorique n'a plus son sens. Le dialogue n'est plus un morceau à part du récit, c'est un moment qui s'inscrit dans la sémiotique générale du récit. Ce changement est le terreau des analyses énonciatives qui ne vont pas tarder à éclore, entre autres, avec Bally.

6 En guise de conclusion

Il faudrait beaucoup de prétentions pour conclure, après l'analyse de cinq courts extraits, à un renouvellement révolutionnaire et irréversible de l'analyse du dialogue. De façon plus modeste, j'ai essayé, dans les limites de l'exercice, de poser quelques jalons, avec la nonchalance de l'intuition en travail, pour des analyses plus approfondies. J'espère au moins avoir pu ébaucher une route possible pour une histoire du dialogue au XIX^e siècle, qu'un historien futur, avec plus de matières, dans le cadre d'une étude plus systématique, saura utiliser comme discours préalable à contester, ou, pourquoi pas, à confirmer.

Cette route s'inscrit tout à fait dans la lignée des travaux d'Alain Vaillant. Le XIX^e siècle apparaît marqué par le déclin de la rhétorique et par les transformations afférentes à la représentation de l'acte de parole. Le dialogue, bloc de texte autonome chez les écrivains du début du siècle, morceau d'éloquence auquel l'écolier doit accorder un soin tout particulier, perd, en même temps que son caractère oratoire, son isolement au sein de la structure narrative. Son autonomie s'affaiblit et s'affermissement ses liens avec la narration, que ce soit par des attaches amont ou aval, ou par le partage de rôles informatifs. Sans surprise, on peut constater, en restant à l'échelle de ce corpus, un déplacement de la compréhension de la parole de l'énoncé à l'énonciation. Alors que chez Chateaubriand ou chez Verne, l'enjeu du dialogue réside dans l'alternance d'énoncés signifiants, ici pour exposer la fermeté d'une jeune fille contre le désir familial, là pour représenter une forme d'entretien d'embauche, chez Balzac ou Zola, l'intérêt du dialogue est dans ce qu'il ne dit pas. Il fait signe, dans l'extrait de Balzac, vers une référence non verbale ; il est mieux inscrit dans un contexte compris extensivement, c'est-à-dire, renvoyant évidemment à la motivation de l'échange (information donnée, interrogation, etc.), mais surtout au lieu, au temps et aux actions qui accompagnent ces paroles. Si dans cet extrait, l'encadrement contextuel est en partie dû à des mécanismes d'inférence, chez Zola, c'est la fragmentation du dialogue dans l'espace narratif qui le permet. L'évolution générale, alors, me semble aller d'une vision rhétorique du langage à une vision énonciative. Les écrivains, de plus en plus, s'intéressent à la contextualisation fine du dialogue, aux dépens de la représentation symbolique d'un échange. Le dernier extrait de Zola est sur ce point d'un intérêt tout particulier, puisque l'on y voit que le discours direct, classiquement associé au dialogue, ne sert plus qu'à représenter un fragment de celui-ci, perçu comme plus signifiant que les autres répliques. L'échange n'est plus la motivation première de l'utilisation du DD. Le dialogue se démarque de sa représentation conventionnelle. Bien sûr, le fait d'avoir choisi des extraits, qui quantitativement sont parfois de mauvais représentants de la pratique d'un auteur, ne permet pas de conclure de façon ferme. J'ai privilégié des écrivains, Chateaubriand, Balzac, Zola, dont la pratique littéraire est réputée différente. L'évolution que je trace est plus une tendance, impulsée à la fois par les nouvelles structures de communication et par le réalisme naissant, qu'une nécessité historique. La preuve en est que Jules Verne se situe plutôt à l'écart de cette tendance. Mais voilà des jalons posés.

Sur le plan de la méthode, je retiens de ce travail l'affranchissement de deux impasses dans l'analyse du dialogue. La première, c'est le traitement isolé du dialogue. Il est de plus en plus évident, pour la critique, qu'il ne peut pas être analysé comme un morceau à part. On ne le comprend bien qu'en le pensant dans ses rapports avec la narration. Gillian Lane-Mercier, dans son livre sur le dialogue, Sophie Marnette, dans son ouvrage de 1998²⁶, Frank Brandsma, dans un article discutant le livre de Sophie Marnette²⁷, ont chacun proposé des modèles très stimulants pour prendre en compte l'intégration du dialogue au sein de la narration. Je me suis personnellement concentré sur deux points, les plus pertinents par rapport à mon corpus : la typographie et la cohésion textuelle. La seconde impasse est ce que j'appellerais l'évidence référentielle. Le dialogue est trop facilement considéré comme un échange verbal, mimétique de la conversation. Il réfère *évidemment* à un échange. Mais l'échange représenté, et personne n'en disconviendra, est une reconfiguration symbolique et conventionnelle. Le lecteur sait en voyant l'alternance des tirets qu'il va lire un échange ; cela repose sur un accord tacite dont la nature est à interroger. On accepte sans y réfléchir que le dialogue soit un bloc-texte, au discours direct. Or on a pu voir qu'après Flaubert, le DD perdait son monopole dans la représentation de l'échange. Pourquoi, à une époque donnée, auteurs et lecteurs s'entendent à représenter l'échange de telle façon ? Quelle image du

dialogue véhicule cette représentation ? On voit bien que rompre le bloc-texte du dialogue chez Zola, contribue à lui donner un sens moins grave, moins solennel, que la prise de parole chez Chateaubriand. Aussi, par ce travail, ai-je surtout cherché à prendre en compte le lien conventionnel à la base de la représentation du dialogue. Je crois que l'avantage de ce point de vue est qu'il ne s'embarrasse pas trop des questions énonciatives liées à la narration. Le « Qui parle ? », si envahissant par moments, est mis de côté. Il n'y a pas besoin de trancher sur le statut énonciatif des personnages. Nous analysons d'abord un objet esthétique. Il va de soi qu'une telle méthode est plus empirique que théorique. Mais elle permet, justement, d'évacuer certains problèmes inextricables.

Enfin, si je devais reprendre ce travail en analysant un corpus plus large, de manière plus systématique, je partirais d'une seule question, qui permet, je crois, de classer les modes et les usages : comment le dialogue représente les référents extratextuels que sont les émotions, les gestes ou les actions qui l'accompagnent ? Sont-ils présents ? Sous quelle forme ? Par des sous-entendus ? Explicités dans le dialogue ? Par des déictiques ? Par des parenthèses ? Nécessitent-ils des inférences ? Sont-ils présents dans la narration ? etc. Cette question de la référence est féconde pour approcher l'évolution du dialogue au cours du siècle. Au-delà des fausses ruptures et des modèles trop strictes, elle replace le dialogue romanesque dans sa nature première de représentation esthétique.

Références bibliographiques

- Balzac, H. (2001). *Sarrasine*. Paris : LGF (« Livre de poche »).
- Barrau, T.-H. (1851). *Méthode de composition et de style* [troisième édition]. Paris : Hachette.
- Bordas, É. (2003). *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Brandsma, F. (2002). La vérité vivifiée ? Le discours direct aux débuts de la prose française. *Faits de Langues*, n°19 : « *Le Discours rapporté* », p. 37-49.
- Chateaubriand, F.-R. (1971). *Atala. René. Le Dernier Abencerage*. Paris : Gallimard (« Folio »).
- Cunha, D. A. C. et Arabyan, M. (2004). La ponctuation du discours direct des origines à nos jours. *L'information grammaticale*, n°102.
- Durrer, S. (1994). *Le dialogue romanesque*. Genève : Droz.
- Fløttum, K. (2004). Îlots textuels dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust. In Lopez-Munoz, J.-M., Marnette, S., Rosier, L. (éd.), *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris : L'Harmattan (« Sémantiques »), p. 121-130.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion (« Champs Classiques »).
- Lane-Mercier, G. (1989). *La parole romanesque*. Paris : Klincksieck.
- Lanson, G. (1890). *Conseils sur l'art d'écrire*. Paris : Hachette.
- Laufer, R. (1979). Guillemets et marques du discours direct. In Catach, N., Tournier, C. (éd.), *La ponctuation, recherches historiques et actuelles, Actes de la table ronde internationale*. Paris-Besançon : Publications CNRS-HESO.
- Maingueneau, D. (2010). *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Collin.
- Marnette, S. (1998). *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*. Berne : Peter Lang.
- Murat, M. (1983, mars-avril). Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 179-193.
- Norén, C. (2004). Le discours rapporté direct et la notion d'énonciation. In Lopez-Munoz, J.-M., Marnette, S., Rosier, L. (éd.), *Le discours rapporté dans tous ses états*, Paris : L'Harmattan (« Sémantiques »), p. 87-104.

- Philippe, G., Piat, J. (éd.) (2009). *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard.
- Vaillant, A. (2005). *La crise de la littérature : romantisme et modernité*. Grenoble : Ellug (« Bibliothèque stendhalienne »).
- Verne, J. (2000). *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*. Paris : LGF (« Livre de poche »).
- Wey, F. (1845). *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire*, t. 2. Paris : Firmin Didot frères.
- Zola, É. (2003). *Nana*. Paris : LGF, (« Livre de poche »).

- ¹ Murat, M. (1983, mars-avril). Le Dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 179.
- ² Reggiani, C. (2009). Le texte romanesque : un laboratoire des voix. In Philippe, G., Piat, J. (éd.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard, p. 153-154.
- ³ Durrer, S. (1994). *Le dialogue romanesque*. Genève : Droz, p. 65-66.
- ⁴ Maingueneau, D. (2010). *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Collin, p. 183.
- ⁵ Fløttum, K. (2004). Ilots textuels dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust. In Lopez-Munoz, J.-M., Marnette, S., Rosier, L. (éd.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*. Paris : L'Harmattan (« Sémantiques »), p. 121.
- ⁶ On peut également citer Coco Norén, qui opère le même constat que Dominique Maingueneau et Kjersti Fløttum : « Nombreux sont les chercheurs, écrit Coco Norén, qui ont constaté que le discours évoqué dans le DD ne constitue pas une citation littérale des paroles proférées, mais souvent une interprétation ou un résumé des soi-disant paroles d'un autre. [...] Cette constatation n'est pas aussi simple en ce qui concerne un texte littéraire, étant donné que le lecteur est placé dans un monde fictif, créé par l'auteur, où certains DD se présentent comme les répliques d'un personnage dans cet univers. » Norén C. (2004). Le Discours rapporté direct et la notion d'énonciation. In Lopez-Munoz, J.-M., Marnette, S., Rosier, L. (éd.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*. Paris : L'Harmattan (« Sémantiques »), p. 97.
- ⁷ Pour plus de précisions, on lira avec profit Cunha, Dóris A. C. et Arabyan, M. (2004). La ponctuation du discours direct des origines à nos jours. *L'information grammaticale*, n°102, p. 35-46 ; Laufer, R. (1979). Guillemets et marques du discours direct. In Catach, N., Tournier, C. (éd.), *La ponctuation, recherches historiques et actuelles, Actes de la table ronde internationale*. Paris-Besançon : Publications CNRS-HESO, p. 235-251.
- ⁸ Vaillant, A. (2005). *La crise de la littérature : romantisme et modernité*. Grenoble : Ellug (« Bibliothèque stendhalienne »), p. 17.
- ⁹ *Ibid.*, p. 18.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 21.
- ¹¹ Lane-Mercier, G. (1989). *La parole romanesque*. Paris : Klincksieck, p. 15.
- ¹² Wey, F. (1845). *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire*, t. 2. Paris : Firmin Didot frères, p. 464.
- ¹³ Lanson, G. (1890). *Conseils sur l'art d'écrire*. Paris : Hachette, p. 159.
- ¹⁴ Barrau, T.-H. (1851). *Méthode de composition et de style* [troisième édition]. Paris : Hachette, p. 123.
- ¹⁵ Le terme est de Francis Wey.
- ¹⁶ Th.-H. Barrau, *op. cit.*, p. 124.
- ¹⁷ Francis Wey, *op. cit.*, p. 483. Les italiques proviennent de l'original.
- ¹⁸ Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion (« Champs Classiques »), p. 375-376.
- ¹⁹ Chateaubriand, F.-R. (1971). *Atala. René. Le Dernier Abencerage*. Paris : Gallimard (« Folio »), p. 220-221.
- ²⁰ Dans l'édition originale, elles se ferment avant les incises pour se rouvrir après.
- ²¹ Verne, J. (2000). *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*. Paris : LGF (« Livre de poche »), p. 12-14.
- ²² Daniel Compère m'a signalé que ces minutes manquantes sont un phénomène récurrent à l'échelle du roman. Il faudrait peut-être alors les interpréter dans un sens plus symbolique que je ne le fais.
- ²³ Balzac, H. (2001). *Sarrasine*. Paris : LGF (« Livre de poche »), p. 33.
- ²⁴ Zola, É. (2003). *Nana*. Paris : LGF (« Livre de poche »), p. 22.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 368.
- ²⁶ Voir en particulier Marnette, S. (1998). *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*. Berne : Peter Lang, p. 115-136.
- ²⁷ Brandsma, F. (2002). La vérité vivifiée ? Le discours direct aux débuts de la prose française. *Faits de Langues*, n°19 : « Le Discours rapporté », p. 37-49.