

comme il convient l'analyse esthétique concrète des œuvres particulières.

D'après tout ce qui a été dit, il doit ressortir clairement que l'objet esthétique n'est pas une chose, puisque sa forme (ou, plus exactement, la forme de son contenu, car l'objet esthétique est un contenu doté de forme), cette forme dans laquelle je me sens un sujet actif, dans laquelle je pénètre en tant qu'élément constitutif nécessaire ne peut, évidemment, être la forme d'une chose, d'un objet.

La forme artistiquement créatrice donne forme avant tout à l'homme, puis au monde, mais seulement comme à un monde de l'homme; elle peut l'humaniser directement, en l'animant, ou en le mettant dans une relation si directe avec l'homme que ce monde perd à côté de lui l'autonomie de sa valeur, ne devient plus qu'un élément de la valeur de la vie humaine. Aussi cette relation de la forme au contenu dans l'unité de l'objet esthétique a un caractère *personnel*, et l'objet esthétique, lui, se présente comme une sorte d'événement spécifique et accompli de l'action et de l'interaction du créateur et du contenu.

Dans l'œuvre d'art verbale, le caractère événementiel de l'objet esthétique est particulièrement clair; les relations mutuelles de la forme et du contenu ont ici un caractère presque dramatique; on voit de façon particulièrement claire la pénétration de l'auteur, corps, cœur et esprit, dans l'objet. On voit clairement non seulement l'unité indivisible de la forme et du contenu, mais aussi leur distinction, alors que dans les autres arts, la forme pénètre davantage dans le contenu, paraît se réifier en lui, il est, semble-t-il, plus difficile de l'en séparer et de l'exprimer dans sa singularisation abstraite.

Cela s'explique par le caractère du matériau de la poésie : le mot à l'aide duquel l'auteur, l'homme parlant, peut directement adopter sa position créative, alors que dans les autres arts, le processus de la création implique comme médiateurs techniques des corps hétérogènes : instruments de musique, ciseau du sculpteur, et ainsi de suite. De surcroît, le matériau n'y recouvre pas aussi pleinement toute l'activité de l'homme. En passant à travers ces médiateurs hétérogènes, l'activité de l'auteur créateur se spécialise, devient unilatérale, et par suite moins aisément séparable du contenu auquel elle a donné forme.

1924.

Deuxième étude

DU DISCOURS ROMANESQUE

Cette étude est inspirée par l'idée d'en finir avec la rupture entre un « formalisme » abstrait et un « idéologisme », qui ne l'est pas moins, tous deux voués à l'étude de l'art littéraire. La forme et le contenu ne font qu'un dans le discours compris comme phénomène social : il est social dans toutes les sphères de son existence et dans tous ses éléments, depuis l'image auditive, jusqu'aux stratifications sémantiques les plus abstraites.

Notre réflexion a déterminé notre insistance sur la « stylistique du genre ». La distinction entre style et langage d'une part, et genre de l'autre, a, pour une large mesure, abouti à étudier en premier lieu les seules harmoniques individuelles et orientées du style, et à ignorer sa tonalité sociale initiale. Les grands destins historiques du discours littéraire, relatés aux destins des genres, sont dissimulés par la petite histoire des modifications stylistiques, liées aux artistes et aux courants individuels. C'est pourquoi la stylistique ne traite pas ses problèmes de façon sérieuse, philosophique, sociologique, et se noie dans les détails. Elle ne sait pas déceler, derrière les mutations individuelles, orientées, les grands destins anonymes du discours littéraire. Dans la plupart des cas, elle se présente comme la stylistique d'un « art en chambre », elle méconnaît la vie sociale du verbe hors de l'atelier de l'artiste, dans les vastes espaces des places publiques, des rues, des villes et villages, des groupes sociaux, des générations et des époques. La stylistique a affaire non à la parole vivante, mais à sa coupée histologique, à un verbe linguistique abstrait au service de la maîtrise d'un artiste. Or, ces harmoniques du style, écartées des voies sociales de la vie du verbe, reçoivent inévitablement un traitement étroit et abstrait, et ne peuvent être explorées dans un tout organique avec les sphères sémantiques de l'œuvre.

formalisme
idéologisme

Stylistique contemporaine et roman

I

Avant le ^{xx}e siècle, il n'y a pas eu de traitement précis des problèmes de la stylistique du roman fondé sur l'originalité stylistique du discours dans la prose littéraire.

Le roman fut longtemps l'objet d'analyses abstraitement idéologiques et de jugements de publicistes. On négligeait complètement les problèmes concrets, ou on les examinait à la légère, sans principe aucun. Le discours de la prose littéraire était considéré comme poétique, au sens étroit, et on lui appliquait, sans aucun sens critique, les catégories de la stylistique traditionnelle (fondée sur l'étude des tropes), ou bien, on se contentait simplement de qualifier en termes creux les caractéristiques du langage : son « expressivité », sa « vigueur », sa « limpidité », sans charger ces concepts de quelque sens stylistique défini que ce fût.

Vers la fin du siècle dernier, en contrepois à l'analyse idéologique abstraite, s'accroît l'intérêt pour les problèmes concrets de la prose dans l'art littéraire, et pour les problèmes techniques du roman et de la nouvelle. Toutefois, il n'y a rien de changé pour ce qui est des problèmes de la stylistique : on se concentre presque exclusivement sur ceux de la composition (au sens large), mais toujours sans traitement radical et concret (l'un étant impossible sans l'autre) des particularités stylistiques du discours dans le roman (et dans la nouvelle). Ce sont encore des jugements de valeur, des observations occasionnelles d'esprit traditionnel, qui n'effleurent même pas la véritable essence de la prose littéraire.

Une opinion courante et caractéristique voit dans le discours romanesque une sorte de milieu extra-littéraire, privé de toute élaboration particulière et originale. Ne trouvant pas dans ce discours la forme purement poétique (au sens étroit) qu'on

attendait, on lui refuse toute portée littéraire, et il apparaît, tout comme dans le discours courant ou savant, un simple moyen de communication, neutre par rapport à l'art¹. Pareille opinion dispense de s'occuper des analyses stylistiques du roman, annule le problème lui-même et permet de se limiter à des analyses thématiques.

Vers les années 20 la situation change, et le discours du roman en prose commence à se conquérir une place dans la stylistique. D'un côté, paraît une série d'analyses stylistiques concrètes de la prose du roman; de l'autre, on assiste à des tentatives radicales pour concevoir et définir la singularité stylistique de la prose littéraire, dans ce qui la distingue de la poésie.

Or, ces analyses et ces tentatives ont clairement démontré que toutes les catégories de la stylistique traditionnelle, et la conception même du discours poétique qui se trouve à leur base, ne sont pas applicables au discours romanesque. Celui-ci s'est révélé comme la pierre de touche de toute réflexion sur la stylistique, en montrant son étroitesse et son inadéquation à toutes les sphères du verbe littéraire vivant.

Toutes les tentatives d'analyse stylistique concrète de la prose romanesque, ou bien se sont égarées dans des descriptions linguistiques du langage du romancier, ou bien se sont bornées à mettre en avant des éléments stylistiques isolés pouvant rentrer (ou seulement paraissant rentrer) dans les catégories traditionnelles de la stylistique. Dans l'un et l'autre cas, l'unité stylistique du roman et de son discours échappe aux investisseurs.

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques.

Voici les principaux types de ces unités compositionnelles et

1. V. M. Jirmounski écrivait encore en 1920 : « Alors que le poème lyrique se présente véritablement comme une œuvre de l'art littéraire pour le choix et l'association des mots, entièrement soumis à sa tâche esthétique tant par son côté sémantique que par son côté auditif, le roman de L. Tolstoï, dans la liberté de sa composition verbale, utilise le discours non comme élément de portée artistique, mais comme milieu neutre ou système de signification, soumis, comme dans le discours ordinaire, à une fonction de communication, et qui nous entraîne dans un mouvement d'éléments thématiques dépourvus de discours. Pareille œuvre littéraire ne peut être nommée œuvre de l'art littéraire, ou, tout au moins, pas dans le sens de la poésie lyrique. (« Problèmes de la " méthode formelle " » (K. Proppouso o « formadion metodé ») Ed. Academia, Leningrad, 1928, p. 173.) (N.d.A.).

Formanovsky

stylistiques, formant habituellement les diverses parties de l'ensemble romanesque :

1) La narration directe, littéraire, dans ses variantes multiples.

2) La stylisation des diverses formes de la narration orale traditionnelle, ou récit direct¹.

3) La stylisation des différents formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante : lettres, journaux intimes, etc.

4) Diverses formes littéraires, mais ne relevant pas de l'art littéraire, du discours d'auteur : écrits moraux, philosophiques, digressions savantes, déclamations rhétoriques, descriptions ethnographiques, comptes rendus, et ainsi de suite.

5) Les discours des personnages, stylistiquement individualisés.

Ces unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui.

L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du « tout » : le style du roman, c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de « langues ». Chacun des éléments du langage du roman est défini directement aux unités stylistiques dans lesquelles il s'intègre directement : discours stylistiquement individualisés du personnage, récit familier du narrateur, lettres, etc. C'est cette unité qui détermine l'aspect linguistique et stylistique (lexicologique, sémantique, syntaxique) de l'élément donné, qui participe en même temps que son unité stylistique la plus proche, participe au style de l'ensemble, en porte l'accent, fait partie de la structure et de la révélation de la signification unique de cet ensemble.

Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en manérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents); chaque langage doit se stratifier intérieure-

definition

7

M. Ruge

1. Nous adoptons ici la traduction de Tzvetan Todorov pour le mot russe *skaz*, que d'autres traduisent par *dit*.

ment à tout moment de son existence historique. Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Les discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialoguées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et goullets sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman.

La stylistique traditionnelle ne connaît point ce genre d'assemblage des langages et des styles qui forment une unité supérieure. Elle ne sait pas aborder le dialogue social spécifique des langages du roman, aussi son analyse stylistique s'oriente-t-elle non sur l'ensemble du roman, mais sur telle ou telle unité subordonnée. Le chercheur passe à côté de la particularité initiale du genre, substitue l'objet de sa recherche, en somme il analyse quelque chose de très différent du style romanesque! Il transcrit pour le piano un thème symphonique (orchestré).

Cette substitution peut se faire de deux façons : dans un premier cas, au lieu d'analyser le style du roman, on décrit la langue du romancier (au meilleur cas, les « langues » du roman). Dans un second cas, on met en avant l'un des styles subordonnés, qu'on analyse comme style de l'ensemble.

Dans le premier exemple, le style est détaché du genre et de l'œuvre, et examiné en tant que phénomène du langage lui-même: l'unité de style devient l'unité d'un certain langage (« dialecte individuel »), ou d'une parole individuelle. C'est alors l'individualité du locuteur qui est reconnue comme le facteur qui forme le style, et transforme le phénomène linguistique, verbal, en une unité stylistique.

Dans le cas présent, il ne nous importe pas de savoir dans quelle direction s'effectue ce genre d'analyse du style : va-t-il vers la découverte d'un certain dialecte propre au romancier (à son vocabulaire, à sa syntaxe), ou vers celle des particularités de l'œuvre, en tant qu'unité verbale, ou « énoncé »? Dans l'un et l'autre cas, le style est compris, dans l'esprit de Saussure, comme individualisation du langage général (dans le sens d'un système de normes linguistiques générales). La stylistique

1. En français dans le texte.

Sauvage

M. Ruge

devient alors linguistique générale des langages individuels, ou bien linguistique de l'énonciation.

Conformément au point de vue que nous examinons, l'unité du style suppose, d'une part, l'unité du langage au sens d'un système de formes normatives générales, de l'autre, l'unité de l'individualité qui se réalise dans ce langage.

Ces deux conditions sont, effectivement, obligatoires dans la plupart des genres poétiques en vers, mais même là, elles sont loin de rendre complètement compte du style de l'œuvre et de la définir. La description la plus précise, la plus complète du langage et du discours individuels d'un poète, fût-elle orientée sur l'aspect expressif des éléments linguistiques et verbaux, n'est pas encore une analyse stylistique de l'œuvre, pour autant que ces éléments sont rapportés au système du langage ou au système du discours (c'est-à-dire à certaines unités linguistiques), et non au système de l'œuvre littéraire, régie par des règles bien différentes. Mais, répétons-le, pour la plupart des genres poétiques l'unité du système du langage, l'unité (et l'unicité) de l'individualité linguistique et verbale du poète, sont le postulat indispensable du style poétique. Le roman, au contraire, non seulement n'exige pas ces conditions, mais le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent.

Voilà pourquoi remplacer le style du roman par le langage individualisé du romancier (pour autant que l'on puisse le déceler dans le système des « langues » et des « paroles » du roman) c'est se montrer doublement imprécis, c'est déformer l'essence même de la stylistique du roman. Cette substitution aboutit inévitablement à ne mettre en évidence que les éléments rentrant dans le cadre d'un système unilingue, et exprimant directement et spontanément l'individualité de l'auteur. L'unité du roman et les problèmes spécifiques de sa construction à partir d'éléments plurilingues, plurivoaux, pluristylistiques et souvent appartenant à des langues différentes, demeurent hors des bornes de telles recherches.

Tel est donc le premier type de substitution de l'objet dans l'analyse stylistique du roman. Nous n'approfondirons pas les variantes de ce type, issues des différentes manières de comprendre des concepts tels que « l'unité du discours », « le système du langage », « l'individualité linguistique et verbale de l'auteur », et des diverses conceptions de l'interrelation entre le style et le langage (et entre la stylistique et la linguistique). En dépit de toutes les variétés possibles de ce type d'analyse, l'essence stylistique du roman échappe irrémédiablement au chercheur.

Le second type de substitution se distingue par une fixation non plus sur le langage de l'auteur, mais sur le style du roman, qui se rétrécit et devient seulement l'une quelconque des unités subordonnées (relativement autonomes) du roman.

Dans la plupart des cas, le style romanesque est ramené au concept du « style épique », et on lui applique les catégories correspondantes de la stylistique traditionnelle, ne distinguant en outre que les éléments de la représentation épique (de préférence dans le discours direct de l'auteur). On ignore la distinction profonde entre représentation purement épique et représentation romanesque. Habituellement, la différence entre roman et récit épique n'est perçue qu'au plan de la composition et du thème.

Dans d'autres cas, l'on met en évidence certains éléments du style romanesque comme les plus caractéristiques pour telle œuvre concrète. L'élément narratif, par exemple, peut être considéré du point de vue non pas de sa qualité représentative objective, mais de celui de sa valeur expressive subjective. Il arrive qu'on distingue les éléments d'une narration familière, extra-littéraire (récit direct), ou informatifs quant au sujet : par exemple dans l'analyse du roman d'aventures¹. Il arrive aussi d'isoler des éléments proprement dramatiques du roman en réduisant l'élément narratif à une simple indication scénique pour les dialogues des personnages. Pourtant le système des langages du drame est organisé de façon différente, c'est pourquoi les langages y ont une tout autre résonance que dans le roman. Il n'existe pas dans ce domaine de langage qui englobe tout et dialogue avec chaque langage; il n'existe pas de dialogue au second degré (non dramatique) sans sujet, universel.

Tous ces types d'analyse sont inadéquats quand il s'agit non seulement du style de l'ensemble, mais aussi de tel élément donné pour essentiel dans le roman, car, privé d'action récit-progno, il change son sens stylistique et cesse d'être ce qu'il était vraiment dans le roman.

L'état actuel des problèmes de stylistique du roman révèle de façon évidente que catégories et méthodes traditionnelles sont incapables de maîtriser la spécificité littéraire du verbe romanesque, son existence particulière. « Le langage poétique », « l'individualité linguistique », « l'image », « le symbole », « le style épique » et autres catégories générales, élaborées et appliquées par la stylistique, et l'ensemble des procédés stylistiques

1. Chez nous, le style de la prose littéraire était étudié par les formalistes principalement sur ces deux derniers plans : ils examinaient soit les aspects du *récit direct*, comme étant les plus caractéristiques de la prose (Eichenbaum), soit les aspects informatifs quant au sujet (Chklovski) (*N.d.A.*).

concrets appliqués à ces catégories, sont, malgré la diversité des conceptions des divers chercheurs, uniformément fixés sur les genres unilingues et monostyles, sur les genres poétiques au sens étroit du terme. A cette orientation exclusive se rlie toute une suite de particularités et de limitations importantes des catégories stylistiques traditionnelles. Celles-ci, de même que la conception philosophique du verbe poétique sur laquelle elles se fondent, sont étriquées et resserrées, et ne peuvent contenir le verbe de la prose littéraire romanesque.

En fait, la stylistique et la philosophie du discours se trouvent devant un dilemme : ou bien reconnaître le roman (et donc toute la prose littéraire qui gravite autour de lui) comme un genre non littéraire ou pseudo-littéraire, ou bien remanier radicalement la conception du discours poétique qui est à la base de la stylistique traditionnelle et déterminer toutes ses catégories.

Toutefois, ce dilemme n'est pas saisi par tout le monde, loin de là ! La plupart des chercheurs ne sont pas enclins à une révision radicale de la conception philosophique initiale du discours poétique. Il y a ceux qui, de façon générale, ne voient ni ne reconnaissent les racines philosophiques de la stylistique (et de la linguistique) qu'ils étudient, et récusent toute position de principe philosophique. Au-delà de leurs observations stylistiques, de leurs descriptions linguistiques isolées et disjointes, ils ne voient pas le problème capital du verbe romanesque. D'autres, plus fermes, demeurent sur le terrain d'un individualisme systématique pour comprendre le langage et le style : dans le phénomène du style ils cherchent avant tout l'expression directe et spontanée de l'individualité de l'auteur ; or, cette façon de concevoir le problème est moins que toute autre favorable à une révision des catégories stylistiques fondamentales, telle qu'elle doit être faite.

Néanmoins, on peut trouver une autre solution radicale à notre dilemme, en se souvenant de la rhétorique oubliée qui, des siècles durant, a régi tout l'art littéraire en prose. Car, après avoir rétabli la rhétorique dans ses droits anciens, on peut s'en tenir à la vieille conception du verbe poétique, et rapporter, aux « formes rhétoriques » tout ce qui, dans la prose du roman, ne trouve pas place dans le lit de Procuste des catégories stylistiques traditionnelles¹.

Pareille solution du dilemme fut proposée, en son temps, chez nous, avec beaucoup d'intransigeance et de système par G. G. Spet. Il exclut totalement du domaine de la poésie la prose littéraire et son accomplissement majeur — le roman, et la rattache aux formes purement rhétoriques¹.

Voilà ce que G. G. Spet écrit du roman : « On commence seulement à comprendre que les formes contemporaines de la propagande morale — le roman — ne sont pas les formes de l'œuvre poétique, mais des compositions purement rhétoriques ; mais cette prise de conscience se heurte aussitôt à un obstacle difficile à surmonter : l'opinion publique, qui reconnaît au roman une certaine signification esthétique. »

Spet refusait toute signification esthétique au roman, genre extra-littéraire, rhétorique, « forme contemporaine de la propagande morale », seul le verbe poétique (au sens indiqué) relève de l'art littéraire.

V. V. Vinogradov a adopté un point de vue analogue dans son ouvrage « De la prose littéraire », en rapportant le problème de la prose à la rhétorique. Proche de Spet en ce qui concerne les définitions philosophiques fondamentales du « poétique » et du « rhétorique », Vinogradov n'est tout de même pas aussi paradoxalement systématique. Il tient le roman pour une forme syncretique, mixte (« une formation hybride ») et admet la présence d'éléments purement poétiques à côté d'éléments rhétoriques².

Ce point de vue, qui exclut totalement la prose romanesque du territoire de la poésie comme formation purement rhétorique, point de vue faux dans l'ensemble, a tout de même un certain mérite. C'est un aveu ferme et motivé de l'inadéquation de toute la stylistique contemporaine, avec son fondement philosophico-linguistique, aux particularités spécifiques de la prose romanesque. De plus, le recours même aux formes rhétoriques a une grande signification heuristique. Le discours rhétorique, pris comme objet d'étude dans toute sa vivante diversité, ne peut manquer d'exercer une influence profondément révolutionnaire sur la linguistique et la philosophie du langage. Abordées correctement et sans préjugé, les formes

formaliste. Nos formalistes se montrèrent très conséquents quand ils commencèrent à parler de la nécessité de ressusciter la rhétorique aux côtés de la poésie (cf. B. M. Eichenbaum : *Littérature*, 1927, pp. 147-148), (N.d.A.).

1. D'abord dans *Fragments esthétiques* (*Estheticheskie Fragmenty*) et sous une forme plus achevée, dans *Forme interne du Mot* (*Vnutrenniyaya forma slova*), Moscou, 1927 (N.d.A.).

2. V. V. Vinogradov : *De la prose littéraire* (*O Khudozhestvennoi Proze*), Moscou-Leningrad, 1930, pp. 75-106 (N.d.A.).

1. Cette solution du problème était particulièrement séduisante pour la méthode formelle en matière de poétique ; en effet, le rétablissement de la rhétorique dans ses droits, renforce énormément les positions des formalistes. La rhétorique formaliste est le complément indispensable de la poétique

rhétoriques révèlent avec une grande précision des aspects propres à tout discours (sa dialogisation interne et les phénomènes qui l'accompagnent) qui n'ont pas, jusqu'ici, été considérés et compris par rapport à leur énorme poids spécifique dans la vie du langage. Là réside la signification méthodologique et heuristique générale des formes rhétoriques, pour la linguistique et la philosophie du langage.

Tout aussi importante est leur signification particulière pour la compréhension du roman. Toute la prose littéraire et le roman se trouvent génétiquement apparentés de la façon la plus étroite aux formes rhétoriques. Et au cours de toute l'évolution ultérieure du roman, sa profonde interaction (tant pacifique qu'hostile) avec les genres rhétoriques vivants — journalistiques, moraux, philosophiques et autres, ne cessa point, et fut peut-être aussi grande que son interaction avec les genres littéraires (épiques, dramatiques et lyriques). Mais dans ces relations mutuelles incessantes, le discours romanesque conserve son originalité qualitative; il est irréductible au discours rhétorique.

Le roman est un genre de l'art littéraire. Le discours romanesque est un discours poétique, mais qui, en effet, ne se case pas dans la conception actuelle du discours poétique, fondée sur certains postulats restrictifs. Cette conception, au cours de sa formation historique, d'Aristote à nos jours, s'est orientée sur des genres définis, « officiels », et se trouve liée aux tendances historiques précises de la vie, des idées et des mots. Aussi, toute une suite de phénomènes sont restés en dehors de ses perspectives.

La philosophie du langage, la linguistique et la stylistique, postulent une relation simple et spontanée du locuteur à « son langage à lui », seul et unique, et une réalisation de ce langage dans l'énonciation monologique d'un individu. Elles ne connaissent, en fait, que deux pôles de la vie du langage, entre lesquels se rangent tous les phénomènes linguistiques et stylistiques qui leur sont accessibles : *le système du langage unique et l'individu qui utilise ce langage.*

Différents courants de la philosophie du langage, de la linguistique et de la stylistique, à différentes époques (et en corrélation étroite avec les divers styles concrets, poétiques et idéologiques du temps), nuancèrent diversement les concepts du « système du langage », de l'« énonciation monologique », et de l'« individu locuteur », mais leur contenu initial demeura stable. Il est déterminé par les destins socio-historiques précis des langues européennes, par ceux du discours idéologique et

par les problèmes historiques particuliers, résolus par le verbe idéologique dans des sphères sociales définies et au cours de certaines étapes précises de son évolution historique.

Ces destins, ces problèmes ont déterminé tant certaines variantes (par rapport au genre) du discours idéologique, que certaines orientations verbales et idéologiques, et enfin une conception philosophique précise du verbe, en particulier du verbe poétique, conception fondamentale de toutes les tendances stylistiques. Dans cette détermination des catégories stylistiques initiales par certains destins historiques et problèmes du discours idéologique, réside leur force et en même temps leur limite. Elles furent enfantées et constituées par les forces historiques réelles du devenir verbal et idéologique de certains groupes sociaux précis, elles ont été l'expression théorique de ces forces efficaces, créatrices de la vie du langage.

Ces forces sont celles de *l'unification et de la centralisation des idéologies verbales.*

La catégorie du langage unique est l'expression théorique des processus historiques d'unification et de centralisation linguistique, des forces centripètes du langage. Le langage unique n'est pas « donné », mais, en somme, posé en principe et à tout moment de la vie du langage il s'oppose au plurilinguisme. Mais en même temps, il est réel en tant que force qui transcende ce plurilinguisme, qui lui oppose certaines barrières, qui garantit un certain maximum de compréhension mutuelle, et se cristallise dans l'unité réelle, encore que relative, du langage prédominant parlé (usuel) et du langage littéraire, « correct ».

Un langage commun unique, c'est un système de normes linguistiques. Or, ces normes ne sont pas un impératif abstrait, mais les forces créatrices de la vie du langage. Elles transcendent le plurilinguisme, elles unifient et centralisent la pensée littéraire idéologique, elles créent, à l'intérieur d'une langue nationale multilingue, le noyau linguistique dur et résistant du langage littéraire officiellement reconnu, ou bien défendent ce langage déjà formé contre la poussée d'un plurilinguisme croissant.

Nous ne nous référons pas ici au minimum linguistique abstrait d'un langage commun dans le sens d'un système de formes élémentaires (de symboles linguistiques), assurant un *minimum* de compréhension dans la communication courante. Nous n'envisageons pas le langage comme un système de catégories grammaticales abstraites, mais comme un langage *idéologique-ment saturé*, comme une conception du monde, voire comme une opinion concrète, comme ce qui garantit un *maximum* de compréhension mutuelle dans toutes les sphères de la vie idéologique. C'est pourquoi un langage unique représente les forces

Compiègne

d'unification et de centralisation concrètes idéologiques et verbales, indissolublement liées aux processus de centralisation socio-politique et culturelle.

La poétique d'Aristote, celle de saint Augustin, la poétique ecclésiastique médiévale de « l'unique langage de la vérité », la poétique cartésienne du néo-classicisme, l'universalisme grammatical abstrait de Leibniz (son idée de la « grammaire universelle »), l'idéologisme concret de Humboldt, expriment, avec diverses nuances, les mêmes forces centripètes de la vie sociale, linguistique et idéologique, servent la seule et même tâche de centralisation et d'unification des langues européennes. La victoire d'une seule langue prééminence (dialecte) sur les autres, l'expulsion de certains langages, leur asservissement, l'enseignement par la « vraie parole », la participation des Barbares et des classes sociales inférieures au langage unique de la culture et de la vérité, la canonisation des systèmes idéologiques, la philologie, avec ses méthodes d'étude et d'enseignement de langues mortes (et, comme tout ce qui est mort, en fait, unifiées), la science des langues indo-européennes qui passe de la multitude des langues à une seule langue mère, tout cela a déterminé le contenu et la force de la catégorie du langage « un » dans la pensée linguistique et stylistique de même que son rôle créateur, stylistique pour la majorité des genres poétiques, qui se sont constitués dans le courant de ces mêmes forces centripètes de la vie verbale et idéologique.

Le véritable milieu de l'énoncé, là où il vit et se forme, c'est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel.

Si les principales variantes des genres poétiques se développent dans le courant des forces centripètes, le roman et les genres littéraires en prose se sont constitués dans le courant des forces décentralisatrices et centrifuges. Pendant que la poésie résolvait, sur les sommets socio-idéologiques officiels, le problème de la centralisation culturelle, nationale, politique du monde verbal idéologique, — en bas, sur les tréteaux des barbares et des foires, résonnait le plurilinguisme du bouffon raillant tous les « langues » et dialectes, et se déroulait la littérature des fabliaux et des soies, des chansons des rues, des dictons et des anecdotes. Il n'y avait là aucun centre linguistique, mais on y jouait au jeu vivant des poètes, des savants, des moines, des chevaliers, tous les « langages » y étaient des masques, et aucun de leurs aspects n'était vrai et indiscutable.

Dans ces genres inférieurs, le plurilinguisme ne se présentait pas en tant que tel par rapport au langage littéraire reconnu

(dans toutes les variantes des genres), mais était conçu comme son opposition. Il était, parodiiquement et polémiqument, braqué contre les langages officiels de son temps.

Ce plurilinguisme dialogisé était ignoré par la philosophie du langage, la linguistique et la stylistique, nées et formées dans le courant des tendances centralisatrices de la vie du langage. La dialogisation ne pouvait leur être accessible, déterminée qu'elle était par le conflit des points de vue socio-linguistiques, non par celui (intra-linguistique) des volontés individuelles ou des contradictions logiques. Du reste, même le dialogue intra-linguistique (dramatique, rhétorique, scientifique et usuel) n'a guère été étudié linguistiquement et stylistiquement jusqu'à une époque récente. On peut même dire franchement que l'aspect dialogique du discours et tous les phénomènes qui lui sont liés, sont restés jusqu'à une époque récente, en dehors de l'horizon de la linguistique.

Pour ce qui est de la stylistique, elle était complètement sourde au dialogue. Elle concevait l'œuvre littéraire comme un tout fermé et autonome, dont les éléments composent un système clos, ne présupposant rien en dehors de lui-même, aucune analogie avec celui du langage, incapable de se trouver dans une action réciproque avec d'autres langages. L'œuvre dans son entier, quelle qu'elle soit, est, du point de vue de la stylistique, un monologue d'auteur clos, se suffisant à lui-même, et n'envisageant au-delà de ses bornes qu'un auditeur passif. Si nous nous représentons une œuvre comme la réplique d'un certain dialogue, réplique au style défini par ses relations mutuelles avec d'autres répliques du même dialogue (dans l'ensemble de la conversation), du point de vue de la stylistique traditionnelle, il n'y aurait point d'accès adéquat vers ce style dialogisé. Le style polémique, parodique, ironique — manifestations les plus apparentes, les plus nettes de ce mode, sont habituellement qualifiés de manifestations rhétoriques, non poétiques. La stylistique enferme tout phénomène stylistique dans le contexte monologique de telle énonciation autonome et close, elle l'emprisonne, dirait-on, dans un contexte unique, où il ne peut faire écho à d'autres énonciations, ou réaliser sa signification stylistique dans son interaction avec elles; il doit se taire dans son contexte clos.

Pour servir ces grandes tendances centralisatrices de la vie idéologique verbale européenne, la philosophie du langage, la linguistique et la stylistique ont cherché avant tout l'unité dans la variété. Cette exceptionnelle « orientation sur l'unité » a, dans le présent et dans le passé de la vie des langages, fixé l'attention

Saut
individuelle

de la pensée philosophico-linguistique sur les aspects les plus résistants, les plus fermes, les plus stables, les moins ambigus (*phonétiques* avant tout) du discours, les plus éloignés des changeantes sphères socio-sémantiques du discours. La « conscience linguistique » réelle, saturée d'idéologie, participe à une plurivocalité et à un plurilinguisme authentiques, échappait à la vue des chercheurs. C'est cette même orientation sur l'unité qui les obligeait à ne pas tenir compte de tous les genres verbaux (familiers, théoriques, littéraires) porteurs des tendances décentralisantes de la vie du langage ou, en tout cas, participant trop substantiellement au polylinguisme. L'expression de cette conscience de la pluralité et de la diversité des langages dans les formes et les manifestations particulières de la vie verbale resta sans aucun effet notable sur les travaux de linguistique et de stylistique.

C'est pourquoi la perception spécifique au langage et à la parole, qui trouvait son expression dans les stylisations, le « récit direct » (*skaz*), les parodies, les formes multiples de la mascarade verbale, du « parler allusif » et dans des formes artistiques plus complexes d'organisation du plurilinguisme, d'orchestration des thèmes par les langages, dans tous les modèles caractéristiques et profonds de la prose romanesque (chez Grimmelshausen, Cervantès, Rabelais, Fielding, Smollett, Sterne et d'autres) ne put trouver une interprétation théorique ni un éclairage adéquat.

Les problèmes de la stylistique du roman nous amènent inévitablement à aborder une série de questions radicales concernant la philosophie du discours, liées à ces aspects de la vie du discours qui n'ont pratiquement pas été éclairées par la pensée linguistique et stylistique : la vie et le comportement du discours dans un monde de plurivocalité et de plurilinguisme.

Discours poétique, discours romanesque

II

Au-delà des perspectives de la philosophie du langage, de la linguistique et de la stylistique fondée sur elle¹, demeurent quasiment inexplorés les phénomènes spécifiques du discours, déterminés par son orientation dialogique parmi des discours « étrangers », à l'intérieur d'un même langage (dialogisation traditionnelle), parmi d'autres « langages sociaux », au sein d'une même langue nationale, enfin au sein d'autres langues nationales, à l'intérieur d'une même culture, d'un même horizon socio-idéologique. Il est vrai qu'au cours de la dernière décennie² ces phénomènes ont commencé à attirer l'attention de la linguistique et de la stylistique, mais leur signification capitale et essentielle pour toutes les sphères de la vie des mots est loin d'être comprise.

L'orientation dialogique du discours parmi les discours « étrangers » (à divers degrés et de diverses manières) lui crée des possibilités littéraires neuves et substantielles, lui donne l'*particularité de sa prose*, qui trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans le roman. C'est sur les différentes formes, les différents degrés d'orientation dialogique, sur les possibilités offertes à l'art de la prose littéraire, que nous nous concentrerons.

Selon la pensée stylistique traditionnelle, le discours ne connaît que lui-même (son contexte), son objet, son expression directe, son seul et unique langage. Pour lui, tout autre discours placé hors de son contexte propre n'est qu'une parole neutre, « qui n'est à personne », une simple virtualité. Selon la stylistique

1. La linguistique ne connaît que des influences mutuelles automatiques (non conscientes du social), et une confusion des langages, qui se reflète dans des éléments linguistiques abstraits (phonétiques et morphologiques) (*N.d.A.*).

2. Cette étude date de 1934-1935.

traditionnelle, le discours direct orienté sur son objet, ne rencontre que la résistance de celui-ci (qu'il ne peut épuiser ou rendre totalement) mais ne rencontre pas la résistance capitale et multiforme du discours d'autrui. Nul ne le dérange, nul ne le conteste.

Mais tout discours vivant ne résiste pas de la même façon à son objet : entre eux, comme entre lui et celui qui parle, se tapit le milieu mouvant, souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème. C'est dans son interaction vivante avec ce milieu spécifique que le discours peut s'individualiser et s'élaborer stylistiquement.

Car tout discours concret (énoncé) découvrir toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouffé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufille dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisième. Tout cela peut servir énormément à former le discours, à le décanter dans toutes ses couches sémantiques, à compliquer son expression, à infléchir toute son apparence stylistique.

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où...

La conceptualisation de l'objet au moyen du discours est un acte complexe : tout objet « conditionnel », « contesté », est éclairé d'un côté, obscurci de l'autre par une opinion sociale aux langages multiples, par les paroles d'autrui à son sujet¹. Le discours entre dans ce jeu complexe du clair-obscur ; il s'en sature, il y révèle ses propres facettes sémantiques et stylistiques. Cette conceptualisation se complique d'une interaction dialogique, au sein de l'objet, avec les divers éléments de sa conscience sociale et verbale. La représentation littéraire, « l'image » de

1. Sous ce rapport, le conflit avec le côté restrictif de l'objet (l'idée du retour à la conscience première, primitive, du retour de l'objet en lui-même, à la sensation pure, etc.) est très caractéristique dans le rousséisme, le naturalisme, l'impressionnisme, l'acméisme, le dadaïsme, le surréalisme, et autres courants analogues (N.d.A.).

L'objet, peut également être sous-tendue par le jeu des intentions verbales, qui se rencontrent et s'entremêlent en elle ; elle peut ne pas les étouffer, mais, au contraire, les activer et les organiser. Si nous nous représentons l'intention de ce discours, autrement dit, son *orientation sur son objet* comme un rayon lumineux, nous expliquerions le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du « discours-rayon », non dans l'objet lui-même (comme le jeu de l'image-trope du discours poétique au sens étroit, dans un « mot récusé »), mais dans un milieu de mots, jugements et accents « étrangers », traversé par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les facettes de son image.

Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistiques.

Telle est précisément l'image de l'art littéraire en prose et, en particulier, l'image de la prose romanesque. L'intention directe et spontanée du discours, dans le climat du roman, paraît inadmissiblement naïve et, somme toute, impossible, car la naïveté elle-même, quand il s'agit d'un roman authentique, ne peut échapper à un caractère polémique interne, et devient, elle aussi, dialogisée. (Par exemple chez les sentimentalistes, chez Chateaubriand, chez Tolstol.) Il est vrai qu'une image dialogisée de cet ordre peut trouver sa place (sans donner le ton) dans tous les genres poétiques, même dans la poésie¹ ; mais c'est dans le genre romanesque, et là seulement, qu'elle peut se développer, devenir complexe et profonde, et en même temps atteindre à sa perfection littéraire.

Dans la représentation poétique au sens strict du terme (dans l'image-trope), toute l'action (la dynamique du mot - image) se joue entre le mot et l'objet (sous tous leurs aspects). Le mot se coule dans la richesse inépuisable, dans la multiformité contradictoire de l'objet lui-même, dans sa nature encore « vierge » et « inexplorée ». C'est pourquoi il ne présuppose rien au-delà des limites de son contexte sinon, s'entend, les trésors du langage lui-même. Le mot oublie l'histoire de la conception verbale contradictoire de son objet, et le présent tout aussi plurilingue de cette conception.

Pour l'artiste-prosateur, au contraire, l'objet révéle avant tout la multiformité sociale plurilingue de ses noms, définitions et

1. Cf. la poésie d'Horace, Villon, Heine, Laforgue, I. Annenski, et autres, si hétérogènes que soient ces phénomènes (N.d.A.).

appréciations. Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet; la dialectique de l'objet s'entrelace au dialogue social autour de lui. Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni « résonnantes » les nuances de sa prose littéraire.

L'artiste-prosateur érige ce plurilinguisme social à l'entour de l'objet jusqu'à l'image parachevée, imprégnée par la plénitude des résonances dialogiques, artistiquement calculées pour toutes les voix, tous les tons essentiels de ce plurilinguisme. Mais (comme nous l'avons dit), aucun discours de la prose littéraire, — qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique — ne peut manquer de s'orienter dans le « déjà dit », le « connu », l'« opinion publique », etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. Cela n'est pas donné au discours humain concret, historique, qui ne peut l'éviter que de façon conventionnelle et jusqu'à un certain point seulement.

Il est d'autant plus étonnant que la philosophie du langage et la linguistique aient visé surtout cette condition artificielle et conventionnelle du discours ôté du dialogue, la considérant comme normale (tout en proclamant souvent la primauté du dialogue sur le monologue). Le dialogue a été étudié seulement comme forme compositionnelle de la structure de la parole. Mais la dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique, que dans l'énoncé monologique) qui pénètre dans toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives, a presque toujours été ignorée. Or, justement cette dialogisation intérieure du discours est dotée d'une force stylistique énorme. La dialogisation intérieure du discours trouve son expression dans une suite de particularités de la sémantique, de la syntaxe et de la composition que la linguistique et la stylistique n'ont absolument pas étudiées à ce jour (pas plus, du reste,

qu'elles n'ont étudié même les particularités de la sémantique dans le dialogue ordinaire).

Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue.

Ceci n'épuise pas la question de dialogisation intérieure du discours. Elle ne rencontre pas le discours d'autrui dans l'objet seulement. Tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu.

Dans le langage parlé ordinaire, le discours vivant est directement et brutalement tourné vers le discours-réponse futur : il provoque cette réponse, la pressent et va à sa rencontre. Se constituant dans l'atmosphère du « déjà dit », le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. Il en est ainsi de tout dialogue vivant.

Toutes les formes rhétoriques, monologiques, de par leur structure compositionnelle sont fixées sur un interlocuteur et sur sa réponse. On tient même cela habituellement pour une particularité constitutive fondamentale du discours rhétorique¹. Il est vrai que pour la rhétorique il est constant que la relation à un interlocuteur concret, la place qu'on lui accorde, s'intègre dans la structure externe du discours rhétorique. Ici l'orientation sur la réponse est avouée, révélée et concrète.

Les linguistes se sont intéressés à cette orientation franche sur l'interlocuteur et sur sa réplique dans le dialogue courant et dans les formes rhétoriques. Mais là aussi, ils se sont arrêtés surtout sur les formes compositionnelles situant l'interlocuteur, et n'ont pas cherché son influence sur les couches profondes du sens et du style. Ils n'ont considéré que les aspects du style imposés par les exigences de la compréhension et de la clarté, c'est-à-dire justement ceux qui sont privés de dialogue intérieur et ne tiennent compte de l'interlocuteur que comme quelqu'un qui comprend passivement, mais qui ne réplique ni n'objecte activement.

Toute parole, quelle qu'elle soit, est orientée vers une réponse compréhensive, mais cette orientation ne se singularise pas par un acte autonome, et ne ressort pas de la composition. La compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours : elle est *actrice*, perçue par le discours comme une résistance ou un soutien, comme un enrichissement.

1. Cf. dans l'ouvrage de V. Vinogradov : (*op. cit.*) *De la prose littéraire*, le chapitre *Rhétorique et Poétique*, p. 75 et suiv., où il donne des définitions titées des rhétoriques anciennes (N.d.A.).

Adam
autrui

La philosophie du langage et la linguistique connaissent seulement la compréhension passive du discours, surtout au plan du langage général, c'est-à-dire une compréhension du sens neutre de l'énoncé, non de son sens *actuel*.

Le sens linguistique d'un énoncé donné se conçoit sur le fond du langage, son sens réel, sur le fond d'autres énoncés concrets sur le même thème, d'autres opinions, points de vue et appréciations en langages divers, autrement dit, sur le fond de tout ce qui complique le chemin de tout discours vers son objet. Mais maintenant ce milieu plurilingual de mots « étrangers » se présente au locuteur non plus dans l'objet, mais dans le cœur de l'interlocuteur, comme son *fond aperceptif*, lourd de réponses et d'objections. Et tout énoncé s'oriente sur ce fond, qui n'est pas linguistique, mais objectif et expressif. C'est alors *une nouvelle rencontre de l'énoncé et de la parole d'autrui*, qui exerce une influence neuve et spécifique sur son style.

Une compréhension passive du sens linguistique n'en est pas une : c'est simplement l'un de ses éléments abstraits. Or, même une compréhension plus concrète mais *passive* du sens de l'énoncé, du dessin du locuteur, si elle demeure passive, voire répétitive, n'apporte rien à la compréhension du discours et ne fait que le doubler, visant tout au plus à reproduire ce qui a déjà été compris; la compréhension ne dépasse pas le contexte et n'enrichit en rien la conception. C'est pourquoi la compréhension passive, si le locuteur en tient compte, ne peut ajouter à ses paroles aucun élément neuf. Car les seules exigences, purement négatives, qui pourraient sortir d'une conception passive, par exemple, une plus grande clarté, plus de force de persuasion, de disponibilité, etc., laissent le locuteur dans son contexte et sa perspective propres, ne le sortent pas de leurs limites; elles sont immanentes à son discours et ne rompent pas son indépendance.

Dans la vie réelle du langage parlé, toute compréhension concrète est *active* : elle intègre ce qui doit être compris à sa *perspective objective et expressive propre* et elle est indissolublement liée à une réponse, à une objection motivée, à un acquiescement. Dans un certain sens, la primauté revient à la réponse, principe actif : il crée un terrain favorable à la compréhension, la prépare de façon dynamique et intéressée. La compréhension ne mûrit que dans la réponse. Compréhension et réponse sont dialectiquement confondues et se conditionnent réciproquement, elles sont impossibles l'une sans l'autre.

La compréhension active, en faisant ainsi participer ce qu'on doit comprendre aux nouvelles perspectives de celui qui comprend, établit une suite de relations réciproques compliquées,

*Comme l'homme
- dialectique*

de consonances et de dissonances avec ce qui est compris, enrichit d'éléments neufs. C'est sur cette compréhension-là que compte le locuteur. Voilà pourquoi son orientation sur son interlocuteur est une orientation sur la perspective particulière, sur le monde de celui-ci, elle introduit dans son discours des éléments tout à fait nouveaux, car alors a lieu une action mutuelle des divers contextes, points de vue, perspectives, systèmes d'expression et d'accentuation, des différents « parlers » sociaux. Le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relations dialogiques avec certains de ses aspects. Il s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger, sur le fond aperceptif de son interlocuteur.

Ce nouvel aspect de la dialogisation intérieure le distingue de celui qui se définissait par la rencontre avec la parole d'autrui dans l'objet même, car ici ce n'est plus l'objet qui sert d'arène à la rencontre, mais la perspective subjective de l'interlocuteur. Aussi, cette dialogisation porte-t-elle un caractère plus subjectif, plus psychologique et (souvent) fortuit, parfois grossièrement conformiste, parfois même provoquant la polémique. Très souvent, surtout dans les formes rhétoriques, cette orientation sur l'auditeur et la dialogisation intérieure qui s'y relate, peuvent simplement dissimuler l'objet : la persuasion de l'interlocuteur concret devient alors un problème indépendant, et détourne les discours de son travail créateur sur l'objet lui-même.

La relation dialogique à la parole d'autrui dans l'objet, et à la parole d'autrui dans la réponse anticipée de l'interlocuteur, étant par essence différentes et engendrant des effets stylistiques très distincts dans le discours, peuvent néanmoins s'entrelacer très étroitement, devenant difficiles à distinguer l'une de l'autre pour l'analyse stylistique. Ainsi le discours chez Tolstoï se distingue par une nette dialogisation intérieure, tant dans l'objet que dans la perspective du lecteur, dont Tolstoï perçoit de façon aiguë les particularités sémantiques et expressives. Ces deux lignes du dialogue (teintées de polémique dans la plupart des cas) sont étroitement unies dans le style de Tolstoï : son discours, même dans ses expressions les plus « lyriques », dans ses descriptions les plus « épiques », s'accorde (et plus souvent se désaccorde) avec les divers aspects de la conscience sociale et verbale plurilinguale qui entrent l'objet; en même temps, ce discours s'introduit de manière polémique dans la perspective objective et axiologique du lecteur, visant à frapper et à détruire le fond aperceptif de sa compréhension active. Dans ce sens, Tolstoï est un héritier du XVIII^e siècle, en parti-

territoire

autrui

culier de Rousseau. D'où, parfois, un rétrécissement de cette conscience sociale à voix multiples avec laquelle il polémiquait, qui se réduit à la conscience de son contemporain immédiat, de ses journées, non de son époque; il en résulte une concrétisation extrême du dialogue (presque toujours polémique). Aussi, cette dialogisation si clairement perçue dans le caractère expressif du style tolstoïen, nécessite-t-elle quelquefois un commentaire historico-littéraire : nous ne savons pas avec quoi exactement tel ton s'harmonise ou se désaccorde, et pourtant cette consonance et cette dissonance font partie des impératifs de son style¹. Il est vrai que cette concrétion extrême (parfois presque celle d'un feuillet) n'est inhérente qu'aux aspects secondaires, aux harmoniques du dialogue intérieur du discours tolstoïen.

Dans toutes ces manifestations du dialogue intérieur du discours (intérieur à la différence du dialogue extérieur compositionnel), les relations avec le discours et l'énoncé d'autrui font partie des impératifs du style. Le style comprend, organiquement, la corrélation de ses éléments propres avec ceux du contexte « étranger ». La politique intérieure du style (concomitance des éléments) est infléchie par sa politique extérieure (relation au discours d'autrui). Le discours vit, dirait-on, aux confins de son contexte et de celui d'autrui.

Cette vie double est également celle de la réplique de tout dialogue réel : elle se construit et se conçoit dans le contexte d'un dialogue entier, composé d'éléments « à soi » (du point de vue du locuteur), et « à l'autre » (du point de vue de son « partenaire »). De ce contexte mixte des discours « siens » et « étrangers », on ne peut ôter une seule réplique sans perdre son sens et son ton. Elle est partie organique d'un tout plurivoque.

Le phénomène de la dialogisation intérieure, nous l'avons vu, est plus ou moins manifeste dans tous les domaines de la parole vivante. Mais si, dans la prose extra-littéraire (familière, rhétorique, scientifique), la dialogisation se singularise habituellement en acte autonome et se déploie en dialogue direct ou en certaines autres formes compositionnellement exprimées, de segmentation et de polémique avec la parole d'autrui, dans la prose littéraire, au contraire, et particulièrement dans le roman, la dialogisation sous-tend de l'intérieur la conceptualisation même de son objet et son expression à l'aide du discours, transformant

1. Cf. l'ouvrage de B. M. Eichenbaum : *Léon Tolstoï*, tome I, *Leningrad* (Éd. *Priboï*, 1928), qui contient beaucoup de matériaux sur ce sujet, par exemple la découverte du contexte de *Bonheur familial*, touchant à l'actualité du moment (*N.d.A.*).

ainsi la sémantique et la structure syntaxique du discours. La réciprocité de l'orientation dialogique devient ici comme l'événement du discours lui-même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans chacun de ses éléments.

Dans la plupart des genres poétiques (au sens étroit du terme) la dialogisation intérieure, comme nous l'avons dit, n'est pas utilisée de façon littéraire; elle n'entre pas dans « l'objet esthétique » de l'œuvre, elle s'amortit conventionnellement dans le discours poétique. En revanche, dans le roman elle devient l'un des aspects capitaux du style prosaïque, se prête ici à une élaboration littéraire particulière.

Or, la dialogisation intérieure ne peut devenir cette force créatrice de forme que là où dissensions et contradictions individuelles sont fécondées par un plurilinguisme social où les harmonies dialogiques bruissent non sur les sommets sémantiques du discours (comme dans les genres rhétoriques), mais pénètrent dans ses couches profondes, dialogisant le langage lui-même et sa vision du monde (la forme intérieure du discours) là où le dialogue des voix naît spontanément du dialogue social des « langues », où l'énoncé d'autrui commence à résonner comme un langage socialement « étranger »; où l'orientation du discours parmi les énoncés « étrangers » devient maintenant orientation parmi les langages socialement « étrangers », dans les limites d'une même langue nationale...

Dans les genres poétiques (au sens étroit) la dialogisation naturelle du discours n'est pas utilisée littérairement, le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui. Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout « regard » vers le discours d'un autre.

Aussi bien est étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur les langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques. Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre, il ignore donc toute relation critique, restrictive, à son langage propre comme à l'un des nombreux langages du plurilinguisme, et en liaison avec cette relation, il ne se livre pas totalement, il ne livre pas tout son sens au langage donné.

Bien entendu, aucun poète ayant historiquement existé, entouré d'un multilinguisme et d'une polyphonie vivants, ne pouvait ignorer cette relation à son langage, mais ne pouvait lui trouver une place dans le *style poétique* de ses œuvres sans

Prose

Poésie

le détruire, sans le traduire en prose, sans transformer le poète en prosateur.

Dans les genres poétiques, la conscience littéraire (au sens de toutes les intentions de sens et d'expression de l'auteur) se réalise entièrement dans son langage; elle lui est entièrement immanente, s'exprime en lui directement et spontanément, sans restrictions, ni distances. Le langage du poète, c'est son langage à lui. Il s'y trouve tout entier, sans partage. Il utilise chaque forme, chaque mot, chaque expression dans leur sens direct (« sans guillemets », pour ainsi dire), c'est-à-dire comme l'expression pure et spontanée de son dessin. Quelles que soient les « affaires verbales » dont le poète souffre en créant, le langage de l'œuvre créée est un instrument obéissant, totalement approprié à son projet d'auteur.

Dans l'œuvre poétique, le langage se réalise comme indubitable, péremptoire, englobant tout. Par lui, par ses formes internes le poète voit, comprend, médite. Quand il s'exprime, rien ne suscite en lui le besoin de faire appel à un langage « autre », « étranger ». Le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique.

Le monde de la poésie, quels que soient les contradictions et les conflits désespérés qu'y découvre le poète, est toujours éclairé par un discours unique et irrefutable. Contradictions, conflits, doutes, demeurent dans l'objet, dans les pensées, dans les émotions, en un mot, dans le matériau, mais ne passent pas dans le langage. En poésie, le langage du doute doit être un langage indubitable.

Le style poétique exige essentiellement la responsabilité constante et directe du poète vis-à-vis du langage de toute l'œuvre comme étant *son langage*. Il doit se solidariser entièrement avec chacun de ses éléments, tons, nuances. Il est au service d'un seul langage, d'une seule conscience linguistique. Le poète ne peut opposer sa conscience poétique et ses projets propres au langage dont il se sert, puisqu'il s'y trouve tout entier, et il ne peut donc, dans les limites de son style, en faire un objet de perception, de réflexion ou de relation. Le langage lui est donné seulement *de l'intérieur*, à mesure qu'il élabore ses intentions et non *de l'extérieur*, dans sa spécificité et sa limitation objectives. Dans les limites du style poétique, les intentions directes, sans réserve, pleinement valables du langage, sont incompatibles avec sa présentation objective (comme réalité linguistique socialement et historiquement limitée). L'unité

et l'unicité du langage sont les conditions obligatoires de l'indivisibilité directe et intentionnelle du style poétique, de son maintien dans le monologue.

Ceci ne signifie pas, évidemment, que des « parler » différents, voire un langage étranger, ne puissent pénétrer dans l'œuvre poétique. Les possibilités sont limitées, il est vrai : il n'y a d'espace pour le plurilinguisme que dans les genres poétiques « inférieurs » — satire, comédie, etc. Cependant le plurilinguisme (d'autres langages socio-idéologiques) peuvent être intégrés dans les genres strictement poétiques, principalement dans les paroles des personnages. Mais là le plurilinguisme est objectif. Il est montré, en somme, comme une *chose*, il n'est pas *au même plan* que le langage réel de l'œuvre : c'est le geste *représenté* du personnage, non la parole qui *représente*. Ici les éléments du plurilinguisme n'entrent pas avec les droits d'un autre langage, qui apporterait ses points de vue personnels, qui permettrait de dire ce qu'on ne saurait dire dans son propre langage, mais avec les droits d'une *chose représentée*. Le poète parle aussi dans son langage à lui de ce qui lui est étranger. Pour éclairer un monde étranger, il ne recourt jamais au langage d'autrui comme plus adéquat à ce monde. Nous verrons que le prosateur, quant à lui, tente de dire dans le langage d'autrui ce qui le concerne personnellement (par exemple, le langage non littéraire d'un narrateur, d'un représentant de tel groupe socio-idéologique); il lui arrive souvent de mesurer son monde à lui d'après l'échelle linguistique des autres.

Par suite des exigences analysées, le langage des genres poétiques, quand il touche à leur extrême limite stylistique¹, devient souvent autoritaire, dogmatique et conservateur, se barricadant contre l'influence des dialectes sociaux non littéraires. Aussi, en matière de poésie, est possible l'idée d'un « langage poétique » particulier, d'un « langage des dieux », d'un « langage poétique prophétique », etc. Il est constant que le poète, dans son refus de tel langage littéraire, rêve de créer artificiellement un nouveau langage poétique plutôt que de recourir aux dialectes sociaux existants. Les langages sociaux sont objectifs, caractérisés, socialement localisés et bornés; mais le langage de la poésie, créé artificiellement, sera directement intentionnel, péremptoire, unique et singulier. Il en alla ainsi au début du *XX^e* siècle, lorsque les prosateurs russes commencèrent à mani-

1. Bien entendu, nous caractérisons constamment la limite idéale des genres poétiques. Dans les œuvres réelles des « prosaïques » substantiels sont admis; il existe nombre de variantes hybrides des genres, particulièrement courantes aux époques de « relève » des langages littéraires poétiques (N.d.A.).

Préface

fester un intérêt exclusif pour les dialectes et le « récit direct ». Les symbolistes (Balmont, V. Ivanov), puis les futuristes, rêvèrent de créer un « langage spécial » pour la poésie, et firent même des tentatives pour y parvenir (V. Khlebnikov)¹.

L'idée d'un langage unique et spécial pour la poésie est un « philosophème » utopique caractéristique du verbe poétique : elle est fondée sur les conditions et les exigences réelles du style poétique, suffisant à un seul langage directement intentionnel, à partir duquel les autres langages (langage parlé, langages d'affaires, de la prose, etc.) sont perçus comme objectifs et nullement équivalents à lui². L'idée d'un « langage poétique » spécial exprime toujours la même conception ptoléméenne d'un monde linguistique stylisé.

Le langage, en tant que milieu vivant et concret où vit la conscience de l'artiste du mot, n'est jamais unique. Il ne l'est uniquement que comme système grammatical abstrait de formes normatives, détourné des perceptions idéologiques concrètes qui l'emplissent, et de l'incessante évolution historique du langage vivant. La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives, d'identiques éléments abstraits du langage se chargeant de différents contenus sémantiques et axiologiques, et résonnant différemment.

Le langage littéraire lui-même, parlé et écrit, étant unique non plus seulement d'après ses indices généraux, abstraitement linguistiques, mais d'après les formes de leur interprétation, est stratifié et plurilingual par son aspect concret, objectivement sémantique et expressif.

Cette stratification est déterminée avant tout par les organismes spécifiques des genres. Tels ou tels traits du langage (lexicologiques, sémantiques, syntaxiques ou autres) sont étroitement soudés aux intentions et au système général d'accentuation de tels ou tels genres : oratoires, journalistiques, littéraires inférieurs (roman-feuilleton), genres variés de la grande littérature. Certains traits du langage prennent le parfum spécifique de leur genre, ils se soudent à leurs points de vue, leur

1. Balmont et Ivanov, cf. note 1 p. 57, Victor Khlebnikov (1885-1922), théoricien du « langage qui va au-delà de l'intellect » (*Zaumnyy yazyk*), théorie qui inspira les formalistes. Considéré comme le premier poète réel du futurisme russe.

2. Tel est le point de vue du latin sur les langues nationales du Moyen Age. (N.d.A.).

démarche, leur forme de pensée, à leurs nuances et intonations. A cette stratification du langage en genres s'en mêle de surcroît une autre, tantôt coïncidant avec lui, tantôt s'en écartant, la stratification *professionnelle* du langage (au sens large) : langage de l'avocat, du médecin, du commerçant, de l'homme politique, de l'instituteur, etc. Ces langages ne se différencient pas, naturellement, par leur seul vocabulaire; ils impliquent des formes précises d'orientation intentionnelle, des formes d'interprétation et d'appréciation concrètes. Même le langage de l'écrivain (du poète, du romancier) peut être perçu comme un jargon professionnel à côté des autres.

Ce qui nous importe, c'est le côté intentionnel, c'est-à-dire la signification objective et l'expressivité de cette stratification du « langage commun ». Car ce n'est pas la composition linguistique neutre du langage qui se stratifie et se différencie, ce sont ses intentions possibles qui sont éparpillées : elles se réalisent dans des directions définies, s'emplissent d'un contenu précis, se concrétisent, se spécifient, s'impregnent de jugements de valeur concrets, s'attachent aux choses déterminées, aux perspectives expressives des genres et des professions. Au-delà de ces perspectives, et pour les locuteurs eux-mêmes, ces langages des genres, ces jargons professionnels, sont directement intentionnels, pleinement significatifs, spontanément expressifs; mais à l'extérieur, pour ceux qui ne participent pas à ces perspectives intentionnelles, langages et jargons peuvent être objectifs, caractéristiques, pittoresques, etc. Pour ceux qui restent en dehors, les intentions qui sous-tendent ces langages se fortifient, deviennent des limitations sémantiques et expressives, alourdissent pour eux, aliènent d'eux la parole, compliquent son utilisation directe, intentionnelle, sans réserve.

Mais l'affaire ne se clôt pas avec la stratification du langage littéraire en genres et en professions. Bien que, dans son noyau initial, ce langage soit souvent socialement homogène, comme principal langage parlé et écrit d'un groupe social, il conserve nonobstant une différenciation sociale, une stratification sociale qui, à certaines époques, peut devenir fortement marquée. Ça et là, elle peut coïncider avec une stratification en genres et en professions, mais en fait, évidemment, elle est tout à fait autonome et spécifique.

Toutes les visions du monde socialement significantes ont la faculté d'éparpiller les intentions virtuelles du langage, en les réalisant concrètement. Les courants littéraires et autres, les cercles, revues, journaux, et même certaines œuvres majeures et certains individus, peuvent tous, dans la mesure de leur importance sociale, stratifier le langage, en alourdir les mots,

les formes avec leurs intentions et accents typiques, et les aliéner ainsi des autres courants, partis, œuvres et individus.

Toute manifestation verbale socialement importante a la faculté, parfois pour longtemps et pour un large milieu, de communiquer ses intentions aux éléments du langage intégrés dans ses visées sémantiques et expressives, et de leur imposer des nuances de sens précises, des tons de valeur définie. On peut ainsi créer le mot-slogan, le mot-injure, le mot-louange, etc.

A chaque époque historique de la vie idéologique et verbale, chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage; de plus en substance chaque âge a son « parler », son vocabulaire, son système d'accentuation particulier, qui, à leur tour, varient selon la classe sociale, l'établissement scolaire et autres facteurs de stratification. (Les langages de l'élève-officier, du lycéen, du réaliste sont différents); tous sont socialement typiques, si étroit que puisse être leur milieu social. On peut même, à la limite, tenir pour social un jargon familial, par exemple, celui de la famille Irénéiev, représentée par Tolstoï, avec son vocabulaire propre et son système d'accentuations particulier ¹.

Enfin, à tel ou tel moment, coexistent les langages de diverses époques et périodes de la vie socio-idéologique. Il existe même un langage des jours : en effet, « hier » et « aujourd'hui » n'ont pas, dans un certain sens, le même langage sur le plan socio-idéologique et politique; chaque jour a sa conjoncture socio-idéologique et sémantique, son vocabulaire, ses accents, son slogan, ses insultes et ses louanges. La poésie, dans son langage, dépersonnalise les jours, mais la prose, comme nous le verrons, les individualise souvent à dessein, leur donne des représentants incarnés et les confronte dialogiquement dans des dialogues romanesques dramatiques.

Ainsi donc, à tout moment donné de son existence historique, le langage est complètement diversifié : c'est la coexistence incarnée des contradictions socio-idéologiques entre présent et passé, entre différentes époques du temps passé, différents groupes socio-idéologiques du temps présent, entre courants, écoles, cercles, etc. Ces « parler » du plurilinguisme s'entrecroisent de multiples façons, formant des « parler » neufs, socialement typiques.

Entre eux tous existent des distinctions méthodologiques profondes. En effet, à leur base se trouvent des principes de sélection et de constitution totalement dissemblables (dans certains

1. Léon Tolstoï, *Enfance, Adolescence, Jeunesse*.

cas, il s'agit de fonction, dans d'autres, de contenu thématique, dans un troisième, de principe proprement socio-dialectologique). Aussi, les langages ne s'excluent-ils pas les uns les autres, ils s'intersectent de diverses façons (langage de l'Ukraine, du poème épique, du début du symbolisme, de l'étudiant, des enfants, de l'intellectuel moyen, du nietschéen, et ainsi de suite). Il pourrait sembler que le terme lui-même, « langage », perde ici tout son sens, car apparemment il n'existe pas de plan unique de comparaison pour tant de « langages ».

En réalité il y a tout de même un plan commun, qui justifie méthodologiquement notre confrontation : tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. Comme tels, tous peuvent être confrontés, servir de complètement mutuel, entrer en relations dialogiques; comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste-romancier; comme tels, encore, ils vivent vraiment, lutent et évoluent dans le plurilinguisme social. Voilà pourquoi tous peuvent se placer sur le plan unique du roman, qui peut rassembler les stylisations parodiques des langages des divers genres, différents aspects de stylisation et de présentation des langages professionnels engagés et ceux des générations, les dialectes sociaux et autres (comme, par exemple, dans le roman humoristique anglais). Tous peuvent être attirés par le romancier pour orchestrer ses thèmes et réfracter l'expression (indirecte) de ses intentions et jugements de valeur.

C'est pourquoi nous insistons continuellement sur l'aspect objectif, sémantique et expressif, c'est-à-dire intentionnel, force qui stratifie et différencie le langage littéraire, et non sur les indices linguistiques (ornements du vocabulaire, harmoniques du sens, etc.) des langages des genres, des jargons professionnels et autres, qui sont, si l'on peut dire, les résidus sclérotiques du processus des intentions, des signes laissés pour compte par le labeur vivant de l'intention qui interprète les formes linguistiques communes. Ces indices extérieurs, observés et fixés du point de vue linguistique, ne peuvent être compris et étudiés sans comprendre leur interprétation intentionnelle.

Le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivante sur son objet. Si nous nous écartions complètement de cette fixation, nous n'aurions plus sur les bras que le cadavre nu du discours, qui ne nous apprendrait rien sur sa position sociale, ni sur ses destins. *Étudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi*

« intentionnel »
« sémantique »
« expressif »

absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine.

En mettant en relief le côté intentionnel de la stratification du langage littéraire, nous pouvons donc placer sur le même rang des phénomènes aussi hétérogènes (du point de vue de la méthodologie) que les dialectes socio-professionnels, les visions du monde et les œuvres individuelles, car c'est leur côté intentionnel qui constitue le plan commun où tous peuvent être confrontés, dialogiquement de surcroît. Le fait est que des relations dialogiques (particulières) sont possibles entre les « langages », quels qu'ils soient, ce qui signifie qu'ils peuvent être perçus comme des points de vue sur le monde. Si différentes que soient les forces sociales qui produisent le travail de stratification (la profession, le genre, la tendance, la personnalité individuelle) ce travail lui-même revient partout à une saturation du langage (relativement) longue, socialement (collectivement) signifiante, saturation par des intentions et des accents déterminés (et par conséquent restrictifs).

Plus cette saturation stratifiante dure, plus vaste est le milieu social qu'elle englobe, donc : plus grande est la force sociale qui produit la stratification, plus nettes et stables sont les empreintes, les modifications linguistiques des indices du langage (des symboles linguistiques) qui persistent en lui par suite de l'action de cette force, depuis les nuances sémantiques stables (donc sociales), jusqu'aux indices dialectologiques authentiques (phonétiques, morphologiques et autres), qui permettent déjà de parler d'un dialecte social particulier.

Comme résultat du travail de toutes ces forces stratificatrices, le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, « n'appartenant à personne » : il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normales, mais une opinion multilingue sur le monde. Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une œuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions. Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte (harmoniques des genres, des orientations, des individus).

En fait, pour la conscience individuelle, le langage en tant que concretion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue, se place à la limite de son territoire et de celui d'autrui. Le mot du langage est un mot semi-étranger. Il ne le sera plus

quand le locuteur y logera son intention, son accent, en prenant possession, l'initiera à son aspiration sémantique et expressive. Jusqu'au moment où il est approprié, le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel (car le locuteur ne le prend pas dans un dictionnaire!); il est sur des levres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire « sien ». Tous les discours ne se prêtent pas avec la même facilité à cette usurpation, cette appropriation. Beaucoup résistent fermement; d'autres restent « étrangers », somment de façon étrangère dans la bouche du locuteur qui s'en est emparé; ils ne peuvent s'assimiler à son contexte, ils en tombent. C'est comme si, hors de la volonté du locuteur, ils se mettaient « entre guillemets ». Le langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Il est peuplé et surpeuplé d'intentions étrangères. Les dominer, les soumettre à ses intentions et accents, c'est un processus ardu et complexe!

Nous avons admis l'unité abstraitement linguistique (dialectologique) du langage littéraire. Mais celui-ci n'est pas, et de loin, un dialecte fermé. Déjà entre le langage littéraire parlé, familier, et le langage écrit, peut passer une frontière plus ou moins nette. Les distinctions entre les genres coïncident souvent avec les distinctions dialectologiques (par exemple, au XVIII^e siècle, entre les « hauts genres » en slavons d'Église et les « bas genres » de la conversation courante). Enfin, certains dialectes peuvent être légitimés en littérature, et de ce fait participer dans une certaine mesure au langage littéraire.

En entrant dans la littérature et en participant à son langage, les dialectes perdent, évidemment, leur qualité de systèmes socio-linguistiques fermés; ils se déforment et, somme toute, cessent d'être ce qu'ils étaient en tant que dialectes. Mais ces dialectes, d'autre part, conservent en entrant dans le langage littéraire leur élasticité dialectologique, leur langage « autre », aussi déformant-ils le langage littéraire où ils ont pénétré (lui aussi cessant d'être profondément original), à cause de leur système socio-linguistique clos. Le langage littéraire est un phénomène profondément original, comme aussi la conscience linguistique de l'homme doté de culture littéraire, qui lui est corrélatée. En lui, la diversité intentionnelle des discours (qui existe en tout dialecte vivant et fermé), devient diversité des langages. Il ne s'agit pas d'un langage, mais d'un *dialogue de langages*.

La langue nationale littéraire d'un peuple pénétré de culture, et principalement de culture romanesque, doté d'une histoire verbale et idéologique riche et intense, apparaît, en fait, comme un microcosme organisé, reflétant le macrocosme du polylin-

*Appropriation
romanesque
microcosme*

*Remarques
autres*

X

guisme non seulement national, mais européen. L'unité du langage littéraire n'est pas celle d'un système linguistique fermé : c'est l'unité fort originale des « langues » qui sont entrées en contact, et se sont reconnues les unes les autres. (L'une d'elles, c'est la « langue poétique », au sens étroit.) Telle est la spécificité du problème méthodologique du langage littéraire.

La conscience linguistique socio-idéologique concrète, en devenant activement créatrice, c'est-à-dire littérairement active, se découvre par avance environnée de plurilinguisme et nullement par un langage unique indiscutable et péremptoire. Toujours et partout, à tous les âges de la littérature historiquement connus, la conscience littérairement active découvre *des langages* et non *un langage*. Elle se trouve devant la nécessité du *choix d'un langage*. Dans chacune de ses manifestations littéraires verbales, elle s'oriente activement parmi le polylinguisme, y occupe une position, choisit, un « langage ». Ce n'est qu'en demeurant dans une existence fermée, sans écriture, ni pensées, à l'écart de toutes les voies du devenir socio-idéologique, que l'homme ne perçoit pas cette activité linguistique électorale et peut rester tranquillement dans la certitude absolue et la prédétermination de sa langue à lui.

En vérité, même un tel individu a affaire non à un langage mais à des langages, toutefois, la place de chacun d'eux est fermement établie et indiscutable, le passage de l'un à l'autre est aussi prévu et automatique que celui d'une chambre à l'autre. Ces langages ne se heurtent pas dans sa conscience. Il ne tente pas de les corréler, de regarder l'un d'eux avec « les yeux » d'un autre.

C'est ainsi que le paysan analphabète, à des distances infinies de tout centre, plongé naïvement dans une existence quotidienne qu'il tenait pour immuable et immobile, vivait au milieu de plusieurs systèmes linguistiques : il priait Dieu dans une langue (le slavon d'Église), il chantait dans une autre, en famille, il en parlait une troisième et, quand il commençait à dicter à l'écrivain public une pétition pour les autorités du district rural, il s'essayerait à une quatrième langue (officielle, correcte, « paperrassière »). C'étaient des *langages différents*, même du point de vue des indices abstraits sociaux et dialectologiques. Mais ils n'étaient pas *dialogiquement corrélatés* dans la conscience linguistique du paysan. Il passait de l'un à l'autre sans y penser, automatiquement : chacun était indéniablement à sa place, et la place de chacun ne pouvait être discutée. Il ne savait pas encore voir le langage (ni le monde verbal qui lui correspondait) avec « les yeux » d'un autre langage, par exemple, voir le langage et le

monde quotidiens à partir du langage de la prière, de la chanson, ou *vice versa*¹.

Dès que dans la conscience de notre paysan les langages commencent à s'éclairer et se critiquer mutuellement, dès qu'il se révèle qu'ils étaient différents, voire multiples, que les systèmes idéologiques et les attitudes à l'égard du monde indissolublement liés à ces langages se contredisaient, au lieu de rester sagement côte à côte, c'en fut fait de leur caractère péremptoire et prédéterminé ; leur fixation électorale et dynamique commençait...

Le langage et le monde de la prière, le langage et le monde de la chanson, le langage et le monde du labeur et des coutumes, le langage et le monde spécifiques de l'administration rurale, le nouveau langage et le nouveau monde de l'ouvrier citadin venu faire un séjour, tous ces langages, tous ces mondes, renonçaient tôt ou tard à leur équilibre serain et amorphe, et découvraient leur plurilinguisme.

Naturellement, la conscience linguistique, littérairement active, anticipe un plurilinguisme beaucoup plus multiforme et profond, tant dans le langage littéraire lui-même, qu'en dehors de lui. Ce fait fondamental doit servir de départ pour toute étude substantielle de la vie stylistique des mots. Le caractère du plurilinguisme anticipé, et les méthodes pour s'y orienter, déterminent cette vie concrète.

Le poète est déterminé par l'idée d'un langage seul et unique, d'un seul énoncé fermé sur son monologue. Ces idées sont innaménables aux genres poétiques auxquels il recourt. C'est ce qui détermine ses procédés d'orientation au sein d'un polylinguisme véritable.

Le poète doit être en possession totale et personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui, et rien qu'à elles. Chaque mot doit exprimer spontanément et directement le dessin du poète ; il ne doit exister aucune distance entre lui et ses mots. Il doit partir de son langage comme d'un tout intentionnel et unique : aucune stratification, aucune diversité de langages ou, pis encore, aucune discordance, ne doivent se refléter de façon marquée dans l'œuvre poétique.

A cet effet, le poète débarrasse les mots des intentions d'autrui, n'utilise que certaines mots et formes, de telle manière qu'ils perdent leur lien avec certaines strates intentionnelles et certains contextes du langage. On ne doit pas sentir derrière les mots d'une œuvre poétique les images typiques et objectivées des

1. Nous simplifions à dessein : dans une certaine mesure, le vrai paysan suit toujours le faire et le fansait (N.d.A.).

genres (hormis le genre poétique lui-même), les visions du monde (hormis celle — seule et unique — du poète), ni les figures typiques ou personnelles des locuteurs, de leur manière de parler, de leurs intonations caractéristiques. *Tout ce qui pénètre dans l'œuvre doit noyer dans les eaux du Léthé, oublier, sa vie antérieure dans les contextes d'autrui : le langage doit se soulever seulement de sa vie dans les contextes poétiques (ici, sont postules aussi les reminiscences concrètes).*

Il existe toujours, bien sûr, un groupe limité de contextes plus ou moins concrets, dont le lien avec le verbe poétique doit être perçu. Mais ces contextes sont purement sémantiques et, si l'on peut dire, abstraitement accentués. Sous le rapport linguistique, ils sont impersonnels et, en tout cas, on ne doit pas décliner derrière eux une spécificité linguistique trop concrète, une manière de dire, etc. Il ne faut pas que transparaissent par-dessus quelque figure socialement typée (un éventuel personnage-narrateur). Une seule figure partout : la figure linguistique de l'auteur responsable de chaque mot comme étant le sien. Si nombreux et multiformes que soient les fils sémantiques, les accents, les associations d'idées, les indications, allusions, coïncidences, qui découlent de tout discours poétique, tous servent un seul langage, une seule perspective, et non des contextes sociaux à langages multiples. Au surplus, le mouvement du symbole poétique (par exemple, le déploiement d'une métaphore) présuppose justement l'unité du langage, directement corrélaté à son objet. Un plurilinguisme social qui pénétrerait dans l'œuvre et en stratifierait le langage rendrait impossible tant son développement normal que le mouvement du symbole en elle.

Le rythme des genres poétiques lui-même ne favorise pas en quoi que ce soit une stratification substantielle du langage. *Le rythme, en créant la participation directe de chaque élément du système d'accentuation à l'ensemble (au travers des unités les plus immédiates du rythme) tue dans l'œuf les mondes et les figures virtuellement contenus dans le discours ; en tout cas, le rythme leur pose des barrières prétes, ne leur permet pas de se déployer, de se matérialiser ; il affermit et resserre plus encore l'unité et le caractère fermé et uni du style poétique et du langage unique postulé par ce style.*

Par suite de ce travail d'« épiluchage » des intentions et des accents « étrangers », et d'effacement de toute trace de plurilinguisme et de plurivocalité, l'œuvre poétique acquiert une intense unité de langage. Cette unité peut être naïve, exister seulement aux plus rares époques de la poésie, quand elle ne sort pas des limites d'un groupe social naïvement fermé sur lui-même, seul, non différencié encore, et dont l'idéologie comme le langage

ne sont pas encore véritablement stratifiés. Mais habituellement nous sentons cette tension profonde et consciente du langage poétique unique quand il se hisse hors du chaos du langage littéraire vivant, plurilingual et plurivocal, de son temps.

Ainsi agit le poète. Le prosateur-romancier (et, en général, quasiment tout prosateur) emprunte un chemin tout différent. Il accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre, sans que celle-ci en soit affaiblie ; elle en devient même plus profonde (car cela contribue à sa prise de conscience et à son individualisation).

C'est sur cette stratification, sur ces diversités, voire sur ces différences de langage, qu'il bâtit son style, tout en conservant l'unité de sa personnalité de créateur, et l'unité (d'un autre ordre, il est vrai) de son style.

Le prosateur ne purifie pas ses discours de leurs intentions et des tonalités d'autrui, il ne tue pas en eux les embryons du plurilinguisme social, il n'écarte pas ces figures linguistiques, ces manières de parler, ces personnages-conteurs virtuels qui apparaissent en transparence derrière les mots et les formes de son langage ; mais il dispose tous ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ses intentions personnelles.

Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière : certains éléments de son langage expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent ; sans se solidariser totalement avec ces discours, il les accentue de façon particulière (humoristique, ironique, parodique, etc.), d'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions ; il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur : il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les montre comme une *chose verbale originale* ; pour lui, ils sont entièrement objectifs. Aussi, la stratification du langage en genres, professions, sociétés (au sens étroit), visions du monde, orientations, individualités, et son plurilinguisme social (dialectes) en pénétrant dans le roman s'y ordonne de façon spéciale, y devient un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur.

Le prosateur peut ainsi se détacher du langage de son œuvre

1. Cela signifie que les mots ne sont pas les siens si on les comprend de manière directe, mais qu'ils sont les siens quand ils sont transmis avec ironie, de manière démonstrative, etc., autrement dit, perçus à la distance qui convient (N.d.A.).

et aussi, à des degrés divers, de certains de ses strates et aspects. Il peut utiliser ce langage sans se donner à lui totalement; il le laisse semi- « étranger », ou tout à fait « étranger », mais en dernier ressort, le fait servir en même temps malgré tout, à ses intentions. L'auteur ne parle pas ce langage, dont il s'est plus ou moins détaché, mais parle comme au travers de lui, devenu quelque peu renforcé, objectif, éloigné de ses lèvres.

Le prosateur-romancier n'extrait pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie : il les introduit dans son œuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître. Aussi les intentions du prosateur se *réfractent-elles, et sous divers angles*, selon le caractère socio-idéologique « étranger », le renforcement et l'objectivation des langages réfractants du plurilinguisme.

L'orientation du discours parmi les énoncés et les langages d'autrui, comme aussi tous les phénomènes et toutes les possibilités qui lui sont relatés, prennent, dans le style du roman, une signification littéraire. La plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque.

Cette singularité commande une stylistique adéquate, *qui ne peut être qu'une stylistique sociologique*. Le dialogue intérieur, social, du discours romanesque exige la révélation de son contexte social concret, qui infléchit toute sa structure stylistique, sa « forme » et son « contenu », et au surplus, l'infléchit non de l'extérieur, mais de l'intérieur. Car le dialogue social résonne dans le discours lui-même, dans tous ses éléments, tant ceux qui concernent le « contenu » que la « forme ».

Le développement du roman consiste en un approfondissement du dialogue, dans son déploiement et son affinement. Il demeure de moins en moins d'éléments neutres, durs (« la dure vérité ») non intégrés dans le dialogue. Et celui-ci s'enfonce dans des profondeurs moléculaires et, finalement, intra-atomiques.

Naturellement, le discours poétique lui aussi est social, mais les formes poétiques reflètent des processus sociaux plus durables, des « tendances séculaires », pour ainsi dire, de la vie sociale. Le discours romanesque, quant à lui, réagit de manière très sensible aux moindres déviations et fluctuations de l'atmosphère sociale, et il réagit, comme il a été dit, tout entier, dans tous ses éléments.

Introduit dans le roman, le plurilinguisme y est soumis à une élaboration littéraire. Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage (tous ses mots, toutes ses formes), qui lui donnent des significations concrètes, précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique *différenciée* de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque.

III

Le plurilinguisme dans le roman

Les formes compositionnelles d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le roman, formes élaborées au cours du développement historique du genre romanesque sous ses divers aspects, sont fort variées. Chacune d'elles, rapportée à des possibilités stylistiques précises, exige une juste élaboration littéraire des différents « langages ». Nous ne nous arrêtons ici que sur les formes fondamentales et typiques pour la plupart des variantes du roman.

Le plurilinguisme s'est organisé sous sa forme la plus évidente, et en même temps la plus importante historiquement, dans ce qu'on a nommé le roman humoristique. Ses représentants classiques sont *Neljing*, *Smollett*, *Sterne*, *Dickens*, *Thackeray* en Angleterre, *Hippel*¹ et *Jean-Paul Richter* en Allemagne.

Dans le roman humoristique anglais, nous trouvons une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps. Il n'y a guère un seul roman de ces auteurs classiques qui ne constitue une encyclopédie de toutes les veines et formes du langage littéraire. Selon l'objet représenté, le récit évoque parodiquement, tantôt l'éloquence parlementaire ou juridique, tantôt la forme particulière des comptes rendus des séances du Parlement et leurs procès-verbaux, les reportages des gazettes, des journaux, le vocabulaire aride des hommes d'affaires de la *City*, les commérages des pécores, les pédantes élucubrations des savants, le noble style épique ou biblique, le ton bigot du prêche moralisateur, enfin la manière de parler de tel personnage concrètement et socialement défini.

Cette stylisation, habituellement parodique, du langage propre

aux genres, aux professions et autres strates du langage est parfois coupée par un discours direct de l'auteur (généralement pathétique, sentimental, ou idyllique), qui traduit directement (sans réfraction) sa vision du monde et ses jugements de valeur. Mais le fondement du roman humoristique, c'est le mode tout à fait spécifique du recours au « langage commun ». Celui-ci, communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu, est traité par l'auteur comme l'*opinion publique*, l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses, le *point de vue* et le *jugement courants*. L'auteur s'écarte plus ou moins de ce langage, il l'objectivise en se plaçant en dehors, en réfractant ses intentions au travers de l'opinion publique (toujours superficielle, et souvent hypocrite), incarnée dans son langage.

Cette relation de l'auteur au langage pris comme « opinion publique » n'est pas immuable; elle connaît continuellement un état mouvementé et vif, une oscillation parfois rythmique: l'auteur peut exagérer parodiquement, plus ou moins vigoureusement, tels ou tels traits du « langage courant », ou révéler brutalement son inadéquation à son objet. Parfois, au contraire, il se solidarise presque avec lui, s'en éloigne à peine, et quelquefois y fait même résonner directement sa « vérité », autrement dit, confond totalement sa voix avec lui. En même temps, les éléments du langage courant, parodiquement outrés ou légèrement objectivés, se modifient de façon logique. Le style humoristique exige ce mouvement de va-et-vient entre l'auteur et son langage, cette continue modification des distances, ces passages successifs entre l'ombre et la lumière tantôt de tel aspect du langage, tantôt de tel autre. S'il n'en était pas ainsi, le style serait monotone ou exigerait une individualisation du narrateur, c'est-à-dire une tout autre manière d'introduire et d'organiser le « plurilinguisme ».

C'est de ce fond initial du *langage courant*, de l'opinion générale, anonyme, que se dégagent, dans le roman humoristique, ces stylisations parodiques des langages propres à un genre, à une profession, etc., dont nous avons parlé, ainsi que les masses compactes du discours direct, pathétique, moral et didactique, sentimental, élégiaque, ou idyllique, de l'auteur. Ce discours se réalise ainsi dans les stylisations directes, inconditionnelles, des genres poétiques (idylliques, élégiaques) ou rhétoriques (pathos, morale didactique). Les transitions du langage courant à la parodisation des langages des genres et autres, et au discours direct de l'auteur, peuvent être plus ou moins progressives ou, au contraire, brusques. Tel est le système du langage dans le roman humoristique.

1. Hippel, Theodor-Gottlieb von (1743-1796), romancier allemand que l'on peut situer entre Sterne et Jean-Paul.

Abordons l'analyse de quelques exemples, tirés du roman de Dickens, *La Petite Dorrit*¹.

1)... Ce colloque avait eu lieu vers quatre ou cinq heures de l'après-midi, alors que tout le quartier de Harley Street, Cavendish Square, retentissait du roulement des voitures et des doubles coups de marteau des visiteurs aux portes d'entrée. L'entrevue en était là lorsque *Mr. Merdle rentra chez lui, après avoir accompli sa tâche quotidienne qui consistait à faire respecter de plus en plus le nom britannique dans toutes les parties du monde civilisé, capables d'apprécier les entreprises commerciales d'envergure mondiale et les gigantesques combinaisons de capitaux et de savoir-faire.* Car, bien que personne ne sût quelle était exactement l'occupation réelle de M. Merdle, à ceci près qu'elle produisait de l'argent, c'est en ces termes que tout le monde la définissait dans toutes les cérémonies officielles, et que la glose la plus moderne de la parabole du chameau et du trou de laiguille l'acceptait aveuglément (I-33).

Les italiques font ressortir la stylisation parodique des harangues solennelles du Parlement et des banquets². Le passage à ce style a été préparé par la structure de la phrase, soutenue dès le début sur le ton épique et quelque peu cérémonieux. Puis, cette fois dans le langage de l'auteur (par conséquent dans un style différent), nous est révéle le sens parodique de la définition solennelle des occupations de M. Merdle, définition qui se découvre comme « la parole d'autrui », et pourrait être placée entre guillemets : « C'est en ces termes que tout le monde ... définissait... (cette occupation) dans toutes les cérémonies officielles... »

Ainsi, les paroles « d'un autre », sous une forme dissimulée, (c'est-à-dire sans indication formelle de leur appartenance à « autrui », directe ou indirecte), s'introduisent dans le discours (la narration) de l'auteur. Mais ce n'est pas seulement la parole d'autrui dans la même « langue », c'est un énoncé dans un « langage » étranger à l'auteur : le langage archaisant des genres oratoires officiels, hypocrites et pompeux.

2)... Deux ou trois jours plus tard, toute la ville fut informée qu'Edmond Sparkler, Esquire, beau-fils de M. Merdle, récemment financier de réputation mondiale, venait d'être élevé au rang de Lord du Ministère des Circonlocutions, et proclamation fut lancée à l'adresse de tous les vrais croyants, pour intimer que *cette admirable nomination devait être considérée comme un gracieux hommage rendu*

1. *La Petite Dorrit*, tome VI des *Œuvres complètes* de Charles Dickens, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 1970, sous la direction de Pierre Leyris; traduit de l'anglais par Jeanne Mérygen-Bejean.

2. Dans les textes cités, les italiques sont de M. Bakhtine.

par le non moins gracieux Decimus à ces intérêts commerciaux qui doivent toujours dans un grand pays commercial, etc. le tout suivi d'une fanfare de trompettes. Ainsi soutenues par ce respectueux hommage du Gouvernement, la merveilleuse Banque et toutes les merveilleuses entreprises qui s'y rattachaient prospérèrent de plus belle, et tous les badauds se rendirent en foule à Harley Street, Cavendish Square, rien que pour contempler la maison qu'habitait cette merveille cousue d'or... (II-XII).

Ici, dégagé par les italiques, le discours d'autrui en un langage étranger (officiel et solennel) est introduit sous une forme avouée (discours indirect). Mais ce discours est environné par la forme cachée des paroles froloes d'autrui (dans le même langage pompeux et ampoulé), qui préparent l'introduction de la forme franche et lui permettent de résonner. Cette préparation se fait grâce au terme « Esquire », apposé, comme il en va du langage officiel, au nom de « Sparkler », et s'achève avec l'épithète « merveilleuses ». Celle-ci n'appartient pas à l'auteur, c'est évident, mais à l'opinion publique, qui fait tout ce battage autour des entreprises à l'esbrouffe de Merdle.

3)... C'était un repas qui lui eût donné de l'appétit même s'il n'en avait pas eu du tout. Les plats les plus délicats, somptueusement préparés et somptueusement servis; les fruits les plus rares; les vins les plus exquis; des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie et d'argenterie, de porcelaine et de cristaux; d'innombrables objets destinés à flatter le goût, l'odorat et la vue, faisaient partie de sa composition. Oh! quel homme merveilleux que ce Merdle, quel grand homme, quel maître homme, comblé des dons les plus précieux et les plus enviables de la fortune, en un mot quel riche homme! (II-XII).

Le début est un pastiche stylisé du noble style épique. Vient ensuite l'éloge exagéré de Merdle par le cœur des adulateurs : discours « étranger » caché. (*Italiques*.) La « pointe », la révélation du véritable motif de ces louanges, dénonce l'hypocrisie du cœur : les termes « merveilleux », « grand », « comblé de dons », « maître homme », peuvent être remplacés par un seul mot : « riche »! Cette révélation de l'auteur, faite dans les limites immédiates d'une seule proposition simple, fusionne avec l'énoncé révélateur d'autrui. L'accent des louanges enthousiastes se complique d'un autre langage, ironiquement indigné, qui domine dans les paroles révélatrices terminant la proposition.

Nous avons là une construction hybride typique, pourvue de deux accents et de deux styles.

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent,

en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple. Fréquemment aussi, un même discours appartient simultanément à deux langages, deux perspectives, qui s'entrecroisent dans cette structure hybride; il a, par conséquent, deux sens divers et deux accents. (Nous en donnons des exemples ci-dessous.) Les constructions hybrides ont une importance capitale pour le style du roman¹.

4)... Mais M. Tite Bernicle était un homme boutonné jusqu'au menton et, en conséquence, un homme de poids... (II-12).

Voici un exemple de *motivation pseudo-objective*, qui apparaît comme l'un des aspects des paroles cachées « d'autrui », dans le cas présent, de « l'opinion publique ». Tous les signes formels indiquent que cette motivation est celle de l'auteur, et qu'il en est formellement solidaire, mais en fait, elle se place dans la perspective subjective des personnages ou de l'opinion publique.

La motivation pseudo-objective est, de façon générale, caractéristique du style romanesque²; se présentant comme une variante de la construction hybride, sous forme de discours « étrangers » cachés. Les conjonctions subordonnées et les conjonctions de coordination (puisque, car, à cause de, malgré, etc.) et les mots d'introduction logiques (ainsi, par conséquent, etc.) se dépouillent de l'intention directe de l'auteur, ont un son étranger, deviennent réfractants, ou même s'objectivent totalement. Cette motivation est particulièrement caractéristique du style humoristique, où prédomine la forme du discours d'autrui (celui de personnages concrets ou, plus souvent, celui d'un milieu)³.

5)... De même qu'un immense incendie répand au loin son grondement, de même la flamme sacrée sur laquelle venait de souffler les puissants Bernicle faisait retentir de plus en plus fort le nom de Merdle. Il était sur toutes les lèvres et pénétrait dans toutes les oreilles. Il n'y avait jamais eu, il n'y aurait jamais un homme comme

1. Nous traitons en détail de ces constructions hybrides et de leur signification au chapitre IV de la présente étude (N.d.A.).

2. Ce qui est impossible dans l'épopée (N.d.A.).

3. Cf. les motivations pseudo-objectives grotesques chez Gogol (N.d.A.).

M. Merdle. Personne, nous l'avons déjà dit, ne savait ce qu'il avait fait pour cela, mais tout le monde savait que c'était le plus grand homme qui eût jamais vu le jour (II-XXIII).

Il s'agit d'une introduction épique, « homérique » (et, bien entendu, parodique), dans laquelle s'enchaîne l'éloge de Merdle par la foule : discours caché, langage d'autrui... Puis l'auteur parle, mais à sa manière d'exprimer ce que chacun sait (*italiques*) il prête un caractère objectif. On dirait que lui-même n'a aucun doute au sujet de ce qu'il affirme!

6)... Cet homme illustre, ce grand ornement de son pays, M. Merdle, continuait sa course resplendissante. Il commença à devenir évident pour tout le monde qu'un homme qui avait rendu à la société l'admirable service de gagner tant d'argent à ses dépens, ne pouvait rester plus longtemps roturier. On parlait avec confiance de le faire baronnet, et l'on faisait fréquemment mention de la pairie (II-XXIV).

Ici aussi l'auteur paraît, fictivement, se solidariser avec l'opinion publique qui encense M. Merdle avec une ferveur hypocrite. Dans la première proposition, toutes les épithètes le concernant sont celles de l'opinion publique, donc le discours caché d'autrui. La deuxième proposition — *on commença à comprendre* — est traitée avec insistance, dans un style objectif, non comme une opinion subjective, mais comme l'admission d'un fait objectif et tout à fait indiscutable. L'épithète qui *avait rendu à la société l'admirable service*... est placée tout entière au plan de l'opinion publique, qui fait écho aux louanges officielles, mais la proposition subordonnée : *de gagner tant d'argent à ses dépens* — (celles de la société) est de l'auteur lui-même, (comme s'il mettait une citation entre parenthèses). La proposition principale reprend sur le plan de l'opinion publique. Ainsi les paroles démythificatrices de l'auteur se présentent comme une enclave dans une citation de « l'opinion publique ». C'est une structure hybride type, où le discours de l'auteur est placé dans la proposition subordonnée, celui d'autrui dans la proposition principale, l'une et l'autre étant construites dans des perspectives sémantiques et axiologiques différentes.

Toute l'action qui se joue autour de Merdle et de ses proches est donnée dans le langage (ou, plutôt, les langages) hypocritement flatteurs de l'opinion publique : parodie stylisée, tantôt du langage usuel des verboses flagorneries mondaines, tantôt des solennelles déclarations officielles, des discours de banquet, tantôt de la grande manière épique, ou encore du style biblique. Le climat créé autour de Merdle, l'opinion qu'on a de lui et de ses entreprises, contaminent même les personnages positifs,

en particulier le lucide Panks, en le contraignant à engager tout son avoir (et celui de la Petite Dorrit) dans les affaires mirifiques de Merdle.

7)... Le médecin s'était engagé à avertir Harley Street. Barreau ne pouvait retourner immédiatement aux traquenards qu'il préparait pour le jury le plus remarquable et le plus éclairé qu'il eût jamais vu siéger, jury auprès duquel (il pouvait bien l'affirmer à son docte ami) aucun sophisme creux n'aurait le moindre poids, aucun talent professionnel employé à mauvaise fin ne pourrait prévaloir (c'est ainsi qu'il comptait commencer); il déclara donc au médecin qu'il l'accompagnerait jusqu'à la maison et qu'il se promènerait aux alentours, tandis que son ami entrerait pour remplir sa triste mission (II-XXXV).

C'est une construction hybride, amenée avec vigueur : dans le cadre du discours (informatif) de l'auteur — (« Barreau ne pouvait retourner immédiatement aux traquenards... ») — est encasstré le début du plaidoyer préparé par l'avocat, traité ici comme une épithète déployée pour compléter directement le discours de l'auteur sur le « jury ». Ce terme, « jury », entre dans le contexte du discours informatif de l'auteur (en qualité de complément indispensable au mot « traquenard »), et, en même temps, dans le contexte du plaidoyer de l'avocat, pastiche stylisé. Le terme même de *traquenard*, qui vient de l'auteur, souligne le côté parodique du plaidoyer, dont le sens trompeur aboutit, précisément, à montrer qu'il n'y a pas de traquenards pour un jury aussi « remarquable ».

8)... Il s'ensuivit que Mme Merdle, femme du monde d'éducation raffinée, sacrifiée à la fourberie d'un homme grossier et vulgaire (car on le jugea tel de la tête aux pieds dès qu'on eût découvert l'état de son portefeuille) devait être activement défendue par la classe à laquelle elle appartenait, dans l'intérêt même de cette classe (II-XXXIII).

C'est encore une structure hybride, où la définition de l'avis unanime du « beau monde » (« sacrifiée à la fourberie d'un homme grossier... ») se confond avec le discours de l'auteur, qui dénonce la fausseté et le caractère intéressé de ce milieu.

Tel est ce roman de Dickens. En somme, nous pourrions en émailler tout le texte de guillemets, qui feraient ressortir les « jets » du discours direct et pur de l'auteur, baignés de tous côtés par les flots de la polyphonie. Or, ce n'est pas faisable, car souvent, comme nous l'avons vu, un seul et même mot pénètre à la fois dans le discours d'autrui et dans celui de

l'auteur. Les paroles d'autrui, narrées, caricaturées, présentées sous un certain éclairage, tantôt disposées en masses compactes, tantôt disséminées çà et là, bien souvent impersonnelles (« opinion publique »), langages d'une profession, d'un genre), ne se distinguent pas de façon tranchée des paroles de l'auteur : les frontières sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes, passant fréquemment à l'intérieur d'un ensemble syntaxique ou d'une simple proposition, parfois même partageant les principaux membres d'une même proposition. Ce jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives est l'un des traits essentiels du style humoristique.

Ce style humoristique (de type anglais) se fonde donc sur la stratification du langage courant, et sur les possibilités qu'il a de séparer, dans une certaine mesure, ses intentions de ces strates, de ne pas être solidaire de bout en bout. C'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun nominal, qui apparaît comme la base du style. Il est vrai qu'ici le plurilinguisme ne dépasse pas les limites de l'unité linguistique du langage littéraire (selon les signes verbaux abstraits); il ne devient pas une véritable discordance, et il est fixé sur une conception linguistique abstraite, au plan d'un langage unique (c'est-à-dire n'exigeant pas la connaissance de différents dialectes ou langues). Mais la compréhension linguistique c'est précisément abstrait d'une compréhension concrète et active (avec participation du dialogué) du plurilinguisme vivant, introduit dans le roman et organisé littérairement en lui.

Chez les prédecesseurs de Dickens : Fielding, Smollett, Sterne, initiateurs du roman humoristique anglais, nous trouvons la même stylisation parodique des divers strates et genres du langage littéraire. Toutefois, ils prennent leurs distances de façon plus brutale, ils vont plus loin dans l'outrance que Dickens (Sterne en particulier). Leur perception parodiquement objectivée des divers modes du langage littéraire, pénètre chez eux (surtout chez Sterne) dans les couches très profondes de la pensée littéraire et idéologique, se mutant en parodie de la structure logique expressive de tout discours idéologique en tant que tel (scientifique, éthico-rhétorique, poétique), avec presque autant d'intransigence que chez Rabelais.

Le pastiche littéraire (au sens étroit du terme) du roman richardsonien chez Fielding et Smollett, de toutes les variantes du roman de son temps chez Sterne, joua un rôle essentiel dans la structure de leur langage. La parodie littéraire écarte plus encore l'auteur de son langage, complique davantage son attitude à l'égard des langages littéraires de son époque, sur le

territoire même du roman. Le mode romanesque prédominant à telle époque s'objectivise et devient un milieu de réfraction des nouvelles intentions de l'auteur.

Ce rôle du pastiche littéraire dans les variations romanesques prédominantes de l'histoire du roman européen, fut très grand. On peut dire que ses principaux modèles et variantes virent le jour au cours d'un processus de destruction parodique des anciens mondes romanesques. Ainsi firent Cervantès, Mendoza, Grimmelshausen, Rabelais, Le Sage et d'autres.

Rabelais, qui exerça une influence immense sur toute la prose romanesque, et surtout sur le roman humoristique, traite parodiquement presque toutes les formes du discours idéologique (philosophique, éthique, savant, rhétorique, poétique), et sur-tout ses formes pathétiques (pour lui, pathos et mensonge sont presque toujours équivalents); et il va jusqu'à parodier la pensée linguistique. Raillant la menteuse parole humaine, il détruit, en les parodiant, (entre autres) certaines structures syntaxiques, en réduisant à l'absurde certains de leurs éléments logiques, expressifs et appuyés, (par exemple les prédications, les gloses, etc.). La prose de Rabelais atteint presque à sa plus grande pureté quand il prend ses distances avec la langue, (par ses méthodes propres) discredited ce qui est directement et franchement « voulu » et expressif (le sérieux « pompeux ») dans le discours idéologique, qu'il tient pour conventionnel et faux, pour une réalité fabriquée et inadéquate. Mais la vérité confrontée au mensonge n'est ici dotée quasiment d'aucune expression verbale directe intentionnelle, d'aucun *mot propre*; elle ne trouve sa résonance que dans la révélation parodiquement accentuée du mensonge. La vérité est rétablie par la réduction à l'absurde du mensonge, mais elle-même ne cherche pas ses mots craignant de s'y emparer, de s'embourber dans le pathétique verbal.

Pour marquer l'énorme influence de la « philosophie du discours » de Rabelais sur la prose romanesque postérieure, et principalement sur les grands modèles du roman humoristique (« philosophe » exprimée non pas tant dans les énoncés directs, que dans la pratique de son style verbal), il faut citer la confession purement rabelaisienne du *Yorick*, de Sterne, qui peut servir d'épigraphe à l'histoire de la ligne stylistique la plus importante du roman européen :

... Je me demande même si sa malheureuse tendance à l'humour n'était pas en partie à l'origine de tels *fracas* ¹, car en vérité Yorick

1. En français dans le texte.

nourrissait un dégoût insurmontable et congénital pour le sérieux; non point le sérieux véritable qui connaît son prix : quand celui-là lui était nécessaire, il devenait le plus sérieux homme au monde, pendant des jours, et même des semaines; mais il s'agit du sérieux affecté, qui sert à dissimuler l'ignorance et la sottise et avec celui-là, il se trouvait toujours en guerre ouverte et ne lui faisait pas grâce, si bien protégé et défendu fût-il.

Parfois, entraîné par quelque entrecien, il affirmait que le sérieux est un vrai fainéant, et de l'espèce la plus dangereuse, de surcroît, un rusé, et il était profondément convaincu qu'en une année le sérieux avait ruiné et jeté à la rue beaucoup plus de gens honnêtes et bien-pensants, que ne l'avaient fait en sept ans tous les voleurs à la tire et pilliers de boutiques. La bonhomie d'un cœur joyeux, aimait-il à dire, n'est un danger pour personne et ne peut guère faire de mal qu'à elle-même. Alors que l'essence même du sérieux consiste en un certain dessin, donc en une tromperie. C'est une façon avérée de se faire dans le monde la réputation d'un homme plus intelligent et savant qu'il ne l'est en réalité; voilà pourquoi, en dépit de toutes ses prétentions, le sérieux n'a jamais été meilleur, et souvent s'est même montré pire que ne l'a défini autrefois un Français, homme d'esprit : « Le sérieux, c'est un mystérieux comportement du corps qui sert à cacher les défauts de l'esprit. » Cette définition, Yorick la commentait étourdiment et hardiment, en affirmant qu'elle était digne d'être gravée en lettres d'or ¹.

Cervantès se dresse aux côtés de Rabelais, et même, en un certain sens, le dépasse sur le plan de son influence déterminante sur tout le roman en prose. Le roman humoristique anglais est profondément pénétré de son esprit. Ce n'est pas un hasard si le même Yorick cite Sancho Pança sur son lit de mort!

Chez les humoristes allemands, surtout Hippel et Jean-Paul, le traitement du langage et de ses stratifications en genres, professions, etc., étant dans l'ensemble « sternen », pénétre, comme chez Sterne, en profondeur dans la problématique purement philosophique de l'énoncé littéraire et idéologique, en tant que tel. Le côté philosophique et psychologique de la relation de l'auteur à son discours, repousse souvent à l'arrière-plan le jeu des intentions avec les couches concrètes, essentiellement celles des genres et des idéologies, du langage littéraire. (Cela se reflète dans les théories esthétiques de Jean-Paul ².)

L'indispensable postulat du style humoristique est donc la stratification du langage littéraire et sa diversité, plurilinguisme

1. L. Sterne : *Tristram Shandy*.

2. Selon lui, la raison incarnée dans les formes et les méthodes de la pensée littéraire et idéologique, autrement dit, l'horizon linguistique de la raison humaine normale devient infiniment réduit et comique, éclairé par la raison. L'humour est un jeu avec la raison et ses formes (*N.d.A.*).

dont les éléments doivent se projeter sur différents plans linguistiques; en outre, les intentions de l'auteur se réfractant au travers de tous ces plans, peuvent ne s'attacher complètement à aucun d'eux. C'est comme si l'auteur ne possédait pas de langage propre, mais avait son style, sa règle unique et organique d'un jeu avec les langages et d'une réfraction en eux de ses intentions sémantiques et expressives. Ce jeu avec les langages, et souvent une absence complète de tout *discours direct totalement personnel à l'auteur*, n'atténue d'aucune façon, s'entend, l'intentionnalité générale profonde, autrement dit, la signification idéologique de toute l'œuvre.

*

Deux particularités caractérisent l'introduction et l'élaboration du plurilinguisme dans le roman humoristique :

1^o On introduit les « langues » et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes — des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du marchand, du paysan), on introduit les langages orientés, familiers (commérages, bavardage mondain, parler des domestiques), et ainsi de suite. Il est vrai que c'est surtout dans les limites des langages littéraires écrits et parlés, et à ce propos il faut dire qu'ils ne sont pas rapportés à tels personnages définis (aux héros, aux narrateurs) mais introduits sous une forme anonyme « de la part de l'auteur », alternant (sans tenir compte des frontières précises) en même temps avec le discours direct de l'auteur.

2^o Les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques, tout en étant naturellement utilisés dans le but de réfracter les intentions de l'auteur, sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement érigé, inadéquates. Dans la plupart des cas, tous ces langages déjà constitués, officiellement reconnus, prééminents, faisant autorité, réactionnaires, sont voués à la mort et à la relève. C'est pourquoi prédominent de multiples formes et degrés de *stylisation parodique* des langages introduits, qui, chez les représentants les plus radicaux, les plus « rabelaisiens ¹ » de cette variété de roman (Sterne et Jean-Paul) confine à une récusation de presque tout ce qui est directement et spontanément sérieux (le vrai sérieux consiste à détruire tout faux sérieux, tant pathé-

1. De toute évidence, on ne peut rattacher Rabelais aux auteurs du roman humoristique au sens strict, ni chronologiquement, ni par son essence même. (N.d.A.).

tique que sentimental ¹, et se place à la limite d'une critique radicale du mot en tant que tel.

Cette forme humoristique d'introduction et d'organisation de plurilinguisme dans le roman, est essentiellement différente du groupe des formes définies par l'introduction d'un auteur supposé, personnifié et concret (parole écrite) ou d'un narrateur (parole orale).

Le jeu de l'auteur supposé, également caractéristique du roman humoristique (Sterne, Hippel, Jean-Paul) est un héritage de *Don Quichotte*. Or, le jeu est ici un pur procédé de composition, qui corrobore la relativisation et l'objectivation générales, et la parodisation des formes et des genres littéraires.

L'auteur et le narrateur supposés prennent un sens tout à fait autre lorsqu'ils sont introduits comme vecteurs d'une perspective linguistique, d'une vision particulière du monde et des événements, d'appréciations et d'intonations particulières — particulières tant par rapport à l'auteur, à son discours direct réel, que par rapport à la narration et aux langages littéraires « normaux ».

Cette particularité, ces distances prises par l'auteur ou le narrateur supposés à l'égard de l'auteur réel et de sa perspective littéraire « normale », peuvent présenter des degrés et des caractères différents. Mais, quoi qu'il en soit, cette perspective, cette vision du monde particulières à autrui, sont amenées par l'auteur à cause de leur productivité, de leur capacité de monter, d'une part, l'objet à représenter sous un jour nouveau (découvrir des côtés et des aspects nouveaux) et, d'autre part, d'éclairer aussi de façon neuve cet horizon littéraire « normal », sur le fond duquel sont perçues les singularités du récit du narrateur.

Par exemple Bielkine est choisi (plus exactement : créé) par Pouchkine en tant que point de vue particulier, « non poétique », sur des objets et des sujets traditionnellement poétiques. (Particulièrement caractéristiques et intentionnelles sont l'histoire de Roméo et Juliette dans *La Demoiselle-Paysanne*, ou la romantique « danse macabre » dans *Le Fabricant de Cercueils* ²) Bielkine, tout comme les conteurs de troisième ordre de qui il tient ses récits, est un homme « prosaïque », sans aucun pathos poétique. Les conclusions heureuses, prosaïques, de ses histoires, le déroulement même du récit, contrairement à l'attente des

1. Néanmoins, le sérieux sentimental n'est jamais dépassé totalement, en particulier chez Jean-Paul (N.d.A.).

2. *Les Récits de Jean Petrovitch Bielkine*, de Pouchkine (1830) : *Le Coup de Pistolet*, *Le Châssis-Néige*, *Le Fabricant de Cercueils*, *Le Maître de Poète*, *La Demoiselle-Paysanne*.

effets « poétiques » traditionnels. C'est dans cette incompréhension du pathos poétique que réside la productivité prosaïque des points de vue de Bielkine.

Maxime Maximovitch, dans *Un Héros de notre temps*, *Panko le Rouge*, le narrateur du *Manteau* et du *Nes*, les chroniqueurs de Dostoïevski, les conteurs folkloriques et les personnages-narrateurs de Melnikov-Petcherski ou de Mammine-Sibiriak, comme les conteurs traditionnels de Leskov¹, les « récitants » de la littérature populiste, enfin les narrateurs dans la prose des symbolistes et des post-symbolistes russes (Réminov, Zamiatine²), en dépit de toute la différence des formes mêmes des narrations (orales et écrites, littéraires, professionnelles, sociales, régionales, idiomatiques, dialectales), tous ces personnages sont partout introduits comme des êtres à part et bornés; or, ils sont productifs dans cette limitation, dans cette particularité mêmes de leurs points de vue qui traduisent leur idéologie, leurs perspectives singulières étant opposés aux points de vue et aux perspectives littéraires sur le fond desquels ils sont appréhendés.

Le discours de narrateurs de cette espèce est toujours le *discours d'autrui* (par rapport au discours direct de l'auteur, qu'il soit réel ou supposé), et il est dans *une langue étrangère* (par rapport à la variante du langage littéraire auquel se trouve opposé le langage du narrateur).

Et dans ce cas, nous avons sous les yeux un « parler indirect », non dans un langage, mais *au travers* d'un langage, au travers d'un milieu linguistique « étranger »; par conséquent, nous voyons également une réfraction des intentions de l'auteur.

L'auteur se réalise et réalise son point de vue non seulement dans le narrateur, dans son discours, dans son langage (qui sont, à des degrés plus ou moins grands, objectifs, *montrés*), mais aussi dans l'objet du récit, d'après un point de vue qui diffère de celui du narrateur. Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons

1. *Un Héros de notre temps*, roman de Lermontov (1840). *Panko le Rouge*: narrateur supposé des *Soirées du Haman*, de Gogol. *Le Manteau*, *Le Nes*, récits de Gogol. Paul Melnikov-Petcherski (1819-1883), écrivain régionaliste, qui évoque la vie et les mœurs de la Volga centrale. Mammine, dit Mammine-Sibiriak, Dnaitri (1852-1912), écrivain de la région de l'Oural, traitant de thèmes populaires et sociaux. Nicolas Leskov (1831-1895) consacra son œuvre féconde à la vie russe des villes et des campagnes et au milieu ecclésiastique. M. Bakhtine fait allusion ici aux « récits directs » (*skazy*) des conteurs populaires et des récitants.

2. Alexis Réminov (1877-1957), écrivain d'une haute originalité de pensée et de langage, dont l'art échappe à toute classification traditionnelle.

Eugène Zamiatine (1884-1937), écrivain satirique d'esprit original et très sensible, utopiste et visionnaire. Avec son roman *Nous Autres* (*My*) il précéda A. Huxley et G. Orwell.

un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se réfère au narrateur lui-même. Chacun des moments du récit est perçu nettement sur deux plans : au plan du narrateur, selon sa perspective objective, sémantique et expressive, puis celui de l'auteur, qui s'exprime de manière réfractée dans ce récit, et à travers lui. Le narrateur lui-même, son discours, et tout ce qui est narré, entrent ensemble dans la perspective de l'auteur. Nous devinons les accents de celui-ci, placés sur l'objet du récit comme sur le récit lui-même et sur l'image du narrateur, révélée à mesure que se déploie le récit. Ne pas percevoir ce second plan de l'auteur, intentionnel, accentué, c'est ne rien comprendre à l'œuvre.

Comme nous l'avons noté, le récit du narrateur ou de l'auteur présumé se construit sur le fond du langage littéraire normal, de la perspective littéraire habituelle. Chaque moment du récit est corrélaté à ce langage et à cette perspective, il leur est confronté et, au surplus, *dialogiquement* : point de vue contre point de vue, accent contre accent, appréciation contre appréciation (et non comme deux phénomènes abstraitement linguistiques). Cette corrélation, cette jonction dialogique entre deux langages, deux perspectives, permet à l'intention de l'auteur de se réaliser de telle sorte, que nous la sentions distinctement dans chaque moment de l'œuvre. L'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire « normal » auquel est corrélaté le récit (encore qu'il puisse se trouver plus proche de l'un, ou de l'autre), mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à aucun des deux. Il se sert, à tout moment de son œuvre, de cette interpellation, de ce dialogue des langages, afin de rester, sur le plan linguistique, comme neutre, comme « troisième homme » dans la dispute des deux autres (même si ce troisième est peut-être partiel). Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d'une façon ou d'une autre, que l'auteur est libéré d'un langage unique, libération liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques; elles indiquent aussi qu'il lui est possible de ne pas se définir sur le plan du langage, de transférer ses intentions d'un système linguistique à un autre, de mêler le « langage de la vérité » au « langage commun », de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi. De même que dans toutes ces formes (récit du narrateur, de l'auteur supposé, d'un personnage) a lieu une réfraction des intentions de l'auteur, de même en elles, comme dans le roman humoristique, sont possibles les distances variées entre des éléments isolés du langage du narrateur et l'auteur : la réfraction peut-être plus forte ou plus faible, et à certains

moments il peut y avoir une fusion presque totale des voix.

Une autre forme d'introduction dans le roman, et d'organisation du polylinguisme est utilisée dans chaque roman, sans exception : il s'agit des paroles des personnages. Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage. De plus, les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme. C'est pourquoï, même quand il n'y a ni humour, ni parodie, ni ironie, ni narrateur, ni auteur supposé, ni personnage-conteur, la diversité et la stratification du langage servent de base au style du roman. Même là où, au premier coup d'œil, le langage de l'auteur nous paraît unique et uniforme, lourd d'intentions directes et immédiates, nous découvrons, par-delà ce plan lisse, unilingue, une prose tridimensionnelle, profondément plurilinguistique, qui répond aux impératifs du style, et le définit. Ainsi, des romans de Tourguéniev : langage et style sont, semble-t-il, à langage unique et pur. Pourtant, chez lui aussi ce « langage unique » est fort loin de tout absolutisme poétique. Dans sa masse initiale, il est intégré, attiré dans un conflit de points de vue, de jugements, d'accents, introduits par les personnages ; contaminé par leurs dessins et leurs divisions contradictoires, il est parsemé de mots grands et petits, d'expressions, définitions et épithètes, imprégnés d'intentions « étrangères », dont l'auteur n'est pas totalement solidaire et au travers desquelles il réfracte les siennes. Nous percevons clairement les diverses distances entre l'auteur et certains éléments de son langage, suggérant des milieux sociaux ou des horizons qui lui sont étrangers. Nous percevons clairement, à divers degrés, la présence de l'auteur, et de son *ultime dessein sémantique*, dans différentes parties de son langage. La diversité et la stratification du langage sont pour Tourguéniev un facteur stylistique essentiel ; il orchestre sa vérité d'auteur, et sa conscience linguistique est celle d'un prosateur, relativisée.

Chez Tourguéniev, la diversité des langages d'une société est introduite principalement par les discours directs des personnages, dans leurs dialogues. Mais, comme nous l'avons dit, ce polylinguisme social est éparé aussi dans le discours de l'auteur, autour des personnages, créant ainsi *leurs zones particulières*. Celles-ci sont constituées avec les demi-discours des personnages, avec diverses formes de transmission cachée de la

parole d'autrui, avec les énoncés, importants ou non, du discours d'autrui éparpillés çà et là, avec l'intrusion, dans le discours de l'auteur, d'éléments expressifs qui ne lui sont pas propres (points de suspension ou d'interrogation, interjections). Cette zone, c'est le rayon d'action de la voix du personnage, mêlée d'une façon ou d'une autre à celle de l'auteur.

Toutefois, répétions que chez Tourguéniev l'orchestration du thème romanesque est concentrée sur les dialogues directs ; ses personnages ne créent pas autour d'eux de zones vastes et saturées ; chez lui, les hybrides stylistiques complexes sont assez rares.

Nous nous arrêterons sur quelques exemples du polylinguisme disséminé dans ses œuvres.

1° ... On l'appelle Nicolas Petrovitch Kirsanov. Il a, à une quinzaine de verstes de la petite auberge, une belle propriété de deux cents âmes, ou, comme il aime à le dire depuis qu'il a alloué des terres à ses paysans, une « ferme » de deux mille déciatines. (*Pères et Fils*, chap. 1.)

Les expressions nouvelles, caractéristiques de cette époque et du style libéral, sont mises entre guillemets, ou comportent une réserve ¹.

2° ... Il commençait à sentir une sourde irritation. Sa nature aristocratique ne pouvait supporter l'aplomb de Bazarov. *Non seulement ce fils de médecin ne se montrait pas embarrassé, mais il lui répondait brusquement et de mauvaise grâce, et le son de sa voix avait quelque chose de grossier, qui frisait l'insolence.* (*Pères et Fils*, chap. VI.)

La troisième proposition de cet extrait étant, selon ses indices syntaxiques formels, une partie du discours de l'auteur, se présente en même temps, d'après le choix des expressions (*ce fils de médecin*) et sa structure expressive, comme le discours caché d'un autre (de Paul Petrovitch).

3° ... Paul Petrovitch s'assit à sa table. Il portait un élégant costume du matin, dans le goût anglais ; un petit fez ornait sa tête. Cette coiffure, et une cravate nouée avec négligence étaient comme un indice de la liberté qu'autorise la campagne, mais le col empesé de la chemise, qui était de couleur, *comme la mode le prescrit pour la toilette du matin*, comprimait avec l'inflexibilité ordinaire le menton bien rasé. (*Pères et Fils*, chap. V.)

1. Dans les textes cités de Tourguéniev (comme dans ceux de Dickens), les italiques sont de M. Bakhtine. La traduction de *Pères et Fils* est de Tourguéniev et Vardot, ancienne mais bonne (Charpentier, 1893).

Cette évocation ironique de la toilette matinale de Paul Petrovitch est précisément maintenue dans le ton d'un gentleman de son style. « Comme la mode le prescrit pour la toilette du matin », n'est pas une simple affirmation de l'auteur, mais le vocabulaire normal d'un gentleman du milieu de Paul Petrovitch, rendu sur le mode ironique. Il pourrait presque être placé entre guillemets. C'est une motivation pseudo-objective.

4° ... *L'affabilité de Matroï Ilitch ne portait aucun préjudice à la majesté de ses manières.* Il haïtait tout le monde, les uns avec une nuance de dédain, les autres avec une nuance de considération; il accablait les femmes de prévenances, en vrai chevalier français, et riait continuellement d'un gros rire sans écho, comme il convient à un grand personnage. (*Pères et Fils*, chap. XIV.)

Caractéristique ironique similaire, donnée du point de vue du dignitaire lui-même. « Comme il convient à un grand personnage » : encore une motivation pseudo-objective.

5° ... Le lendemain matin, Neïdanov se dirigea vers la demeure de Sipiaguine, et là, dans un superbe cabinet plein de meubles d'un style sévère tout à fait d'accord avec la dignité de l'homme d'État libéral et du gentleman... (*Terres Vierges*, chap. IV)¹.

Construction analogue, pseudo-objective.

6° ... (Siméon Petrovitch) servait au ministère de la Cour, avec le titre de gentilhomme de la Chambre; le patriotisme l'avait empêché d'entrer dans la diplomatie, où tout semblait devoir le porter : son éducation, son habitude du monde, ses succès auprès des femmes, et sa tournure... « Mais, quitter la Russie... jamais ! »... (*Terres Vierges*, chap. V.)

Cette motivation du refus d'une carrière diplomatique est pseudo-objective. Toute la caractéristique de Kalloméïtzev est donnée dans la tonalité du personnage lui-même, à son point de vue personnel; elle s'achève sur un discours direct, qui, d'après sa syntaxe, apparaît comme une proposition subordonnée au discours de l'auteur. (... *Tout semblait devoir le porter... mais quitter la Russie... etc.*)

7° ... (Kalloméïtzev) était venu passer deux mois de congé dans le gouvernement de S... pour s'occuper de la gestion de ses biens, c'est-à-dire pour faire peur à l'un et serrer les poches à l'autre. *Sans ces procédés-là, rien pourrait-il marcher ?* (*Terres Vierges*, chap. V.)

1. *Terres Vierges*, traduction Tourguéniev-Viardot. Introduction de Boris de Schloezer (Librairie Stock, 1930).

La fin de cette citation est une affirmation pseudo-objective typique. C'est précisément pour lui donner l'apparence d'un jugement objectif de l'auteur, qu'elle n'a pas été mise entre guillemets comme les paroles précédentes de Kalloméïtzev lui-même, incluses dans le discours de l'auteur, et qu'elle suit directement à dessin.

8° ... Kalloméïtzev, sans se presser, insinua son monocle rond dans son arcade sourcilière, et se mit à examiner ce petit étudiant, qui se permettait de ne pas partager ses « inquiétudes »... (*Terres Vierges*, chap. VII.)

Construction hybride typique. Tant la proposition subordonnée que le complément d'objet direct (*ce petit étudiant*) de la proposition principale de l'auteur, sont présentés dans les tons de Kalloméïtzev. Le choix des mots (*petit étudiant... se permettait de ne pas partager...*) est dicté par les accents indignés de Kalloméïtzev; en même temps, dans le contexte de son discours, ces paroles sont traversées par les accents ironiques de l'auteur. D'où une construction doublement appuyée : rerransmission ironique de l'auteur et pastiche de l'indignation du personnage.

Enfin, voici des exemples de l'intrusion dans le système syntaxique du discours de l'auteur d'éléments expressifs du discours d'autrui. (Points de suspension, d'interrogation, interjections.)

9° ... Neïdanov était dans une étrange situation d'esprit. Depuis deux jours, que de nouvelles impressions et de nouveaux visages!... Pour la première fois de sa vie, il s'était lié à une jeune fille que, selon toute vraisemblance, il aimait d'amour; il avait assisté aux premiers débuts d'une œuvre à laquelle, aussi selon toute vraisemblance, il avait consacré toutes ses forces... et en somme, était-il content? Non! Était-il hésitant, avait-il peur? Se sentait-il troublé? — Oh, certes non!

Éprouvait-il, au moins, cette tension de tout l'être, cet élan qui vous emporte dans les premiers rangs des combattants quand la lutte est imminente? — Pas davantage! Mais croyait-il à cette œuvre, enfin? Croyait-il à son amour? Oh! maudit faiseur d'esthétique! Scépatique! murmuraient tout bas ses lèvres.

Pourquoi cette fatigue, pourquoi cette répugnance à parler, sauf les moments où il se mettait à crier, où il devenait furieux? — Quelle était cette voix intérieure qu'il essayait d'étouffer par ses cris? (*Terres Vierges*, chap. XVIII.)

En fait, nous voyons ici une forme de discours direct d'un personnage. D'après sa syntaxe, c'est celui de l'auteur, mais d'après toute sa structure expressive, c'est celui de Neïdanov,

c'est sa parole intérieure, mais dans la transmission de l'auteur, avec ses questions provocantes et ses réserves ironiquement révélatrices (« selon toute vraisemblance »). Toutefois, la couleur expressive de Nejdanov demeure.

Telle est la forme habituelle de la transmission des monologues intérieurs chez Tourguéniev (en général, c'est l'une des plus usitées). Elle introduit dans le cours désordonné et saccadé du monologue intérieur, un ordre et une harmonie stylistiques (sinon, on serait contraint de reproduire ce désordre, ces saccades, en recourant au discours direct). En outre, d'après ses principaux indices syntaxiques (troisième personne), et stylistiques (lexicologiques et autres), cette forme permet de combiner organiquement et harmonieusement le monologue intérieur d'un autre avec le contexte de l'auteur. Et elle permet de conserver au monologue intérieur des personnages sa structure expressive (et le caractère inachévé et mourant qui est le sien, ce qui est impossible dans la forme sèche et logique du discours indirect. Grâce à ces particularités, cette forme est la mieux appropriée aux monologues intérieurs des personnages. Évidemment elle est hybride, et la voix de l'auteur peut avoir différents degrés d'activité, et peut introduire dans le discours transmis un second accent : ironique, indigné, etc.

On obtient la même hybridation, la même confusion des accents, le même effacement des frontières entre le discours de l'auteur et celui d'autrui, grâce à d'autres formes de transmission des discours des personnages. Avec seulement trois modèles de transmission (discours direct, discours indirect, discours direct d'autrui), avec leurs multiples combinaisons, et surtout avec divers procédés de leur répétition enchaînée et de leur stratification au moyen du contexte de l'auteur, on parvient au jeu multiple des discours, avec leurs interférences et leurs influences réciproques.

Les exemples tirés de Tourguéniev définissent suffisamment le rôle du personnage comme facteur de stratification du langage du roman et d'introduction de la plurivocalité. Un personnage de roman, nous l'avons dit, a toujours sa zone, sa sphère d'influence sur le contexte de l'auteur qui l'entoure; souvent elle peut aller bien au-delà des limites du discours direct réservé à ce personnage. En tout état de cause, le rayon d'action de la voix de tel personnage important doit porter plus loin que son discours direct authentique. Cette zone qui environne les personnages principaux est, stylistiquement, profondément originale : y prédominent les formes des structures hybrides les plus diverses, et toujours plus ou moins dialogisées; en elle se déploie de dialogue entre l'auteur et ses personnages, non point un dia-

logue dramatique, articulé en répliques, mais un dialogue participant au roman, réalisé à l'intérieur des structures d'apparence monologique. La possibilité d'un tel dialogue, l'un des privilèges remarquables de la prose romanesque, est inaccessible aux genres tant dramatiques que poétiques purs.

Les zones des personnages offrent un objectif des plus intéressants aux analyses stylistiques et linguistiques : on peut y découvrir des constructions qui projettent une lumière tout à fait nouvelle sur les problèmes de la syntaxe et de la stylistique.

Enfin, nous allons nous arrêter sur l'une des formes les plus fondamentales et les plus importantes de l'introduction et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman : les genres intercalaires.

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scéniques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique.

Bien plus, il existe un groupe de genres spéciaux qui jouent un rôle constructif très important dans les romans, et parfois déterminent même la structure de l'ensemble, créant ainsi des variantes du genre romanesque. Tels sont la confession, le journal intime, le récit de voyage, la biographie, les lettres, etc. Non seulement peuvent-ils tous entrer dans le roman comme élément constitutif majeur, mais aussi déterminer la forme du roman tout entier (roman-confession, roman-journal, roman épistolaire...). Chacun de ces genres possède ses formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité. Aussi le roman recourt-il à eux, précisément, comme étant des formes élaborées de la réalité. Le rôle de ces genres intercalaires est si grand que le roman pourrait paraître comme dénué de sa possibilité première d'approche verbale de la réalité, et nécessitant une élaboration préalable de cette réalité par l'introduction d'autres genres, lui-même n'étant que l'unification synthétique, au second degré, de ces genres verbaux premiers.

Dans ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages. Les langages des genres extra-littéraires incorporés dans le roman prennent souvent une telle importance, que leur intro-

duction (par exemple celle du genre épistolaire) fait époque non seulement dans l'histoire du roman, mais dans celle du langage littéraire en général.

Les genres intercalaires peuvent être directement intentionnels ou complètement objectives, c'est-à-dire dépourvues entièrement des intentions de l'auteur, non pas « dits », mais seulement « montrés », comme une chose, par le discours; mais, le plus souvent, ils réfractent, à divers degrés, les intentions de l'auteur, et certains de leurs éléments peuvent s'écarter de différente manière de l'instance sémantique dernière de l'œuvre.

Ainsi, les genres poétiques en vers (lyriques, par exemple), intercalés dans un roman, pourraient se révéler poétiquement et directement intentionnels, sans arrière-pensée. Telles sont, par exemple, les poésies que Goethe introduit dans son *Wilhelm Meister*. Les romantiques insèrent des vers dans leur prose : on sait qu'ils jugeaient la présence des vers dans le roman (en tant qu'expressions directes des intentions de l'auteur) comme un indice constitutif du genre. Dans d'autres cas, les poèmes intégrés réfractent les intentions de l'auteur; par exemple, le poème de Lenski, dans *Eugène Onéguine* : « Où vous êtes-vous envolés... » Et s'il est possible (comme on le fait) d'attribuer directement à Goethe les vers cités dans *Wilhelm Meister*, ceux de Lenski ne peuvent se rattacher en rien à la poésie de Pouchkine, à moins de les classer dans la catégorie à part des « stylisations parodiques » (où il faut placer également les vers de Griniov, dans *La Fille du Capitaine* 1). Enfin, les vers intercalés dans le roman peuvent être presque entièrement objectifs, telle la poésie du Capitaine Lebladkine, dans *Les Démons*, de Dostoïevski.

Un cas analogue se présente avec l'introduction de toutes sortes de sentences et aphorismes : ils peuvent également balancer entre les formes purement objectives (le « mot montré ») ou directement intentionnelles, c'est-à-dire celles qui se présentent comme les maximes philosophiques pleinement signifiantes de l'auteur lui-même (parole exprimée de façon absolue, sans restrictions ni distance). Ainsi, dans les romans de Jean-Paul, si riches en aphorismes, nous avons entre eux toute une longue échelle de valeurs, depuis ceux qui sont purement objectifs, jusqu'à ceux qui sont directement intentionnels, en passant par les degrés les plus différents de réfraction des intentions de l'auteur.

Dans *Eugène Onéguine*, aphorismes et sentences apparaissent au plan de la parodie ou à celui de l'ironie, autrement dit, les

1. Roman en prose, de Pouchkine (1836).

intentions de l'auteur s'y trouvent plus ou moins réfractées. Voyons par exemple, cette sentence :

*A qui pense et vit, l'impossible
Est sans mépris de voir les gens,
Et vient troubler un cœur sensible
Le spectre sans retour des temps.
Celui-là plus rien ne l'enchanté,
Des serpents sa mémoire hantent,
Le repentir est son enjer* 1...

Elle est traitée comme un pastiche léger, bien que l'on en perçoive continuellement la proximité, voire la fusion, avec les intentions de l'auteur. Mais déjà les vers suivants (de l'auteur supposé et d'Onéguine) renforcent les accents parodiquement ironiques et jettent une nuance d'objectivation sur cette sentence :

*Mais tout cela souvient confère
Du charme aux choses que l'on dit...* (1-46)

Nous voyons qu'elle est construite dans le rayon d'action de la voix d'Eugène Onéguine, dans sa perspective personnelle, avec ses accents à lui. Mais ici la réfraction des intentions de l'auteur, dans le rayon des résonances de la voix d'Onéguine, dans la zone d'« Onéguine », est autre que dans la zone de Lenski, par exemple. (Cf. le pastiche presque objectif des vers de ce dernier 2.)

Cet exemple peut également illustrer cette influence, que nous avons analysée plus haut, des discours des personnages sur ceux de l'auteur. L'aphorisme cité est pénétré par les intentions (« byroniennes », selon la mode) d'Onéguine, aussi l'auteur n'en est-il pas totalement solidaire, et garde-t-il, jusqu'à un certain point, ses distances.

L'affaire se complique sérieusement lorsqu'on intercale des genres essentiels pour le genre romanesque (confessions, journaux intimes, etc.). Eux aussi introduisent leurs langages, mais ceux-ci complètent avant tout comme points de vue inter-prétatifs et « productifs », dépourvus de conventions littéraires, qui élargissent l'horizon littéraire et linguistique, aidant la littérature à conquérir des nouveaux mondes de conceptions

1. Traduction de Louis Aragon, in *La Poésie Russe*, anthologie publiée sous la direction d'Elisa Triolet (Éd. Seghers, Paris, 1965).

2. A la fin de cette étude.

verbales, déjà pressentis et partiellement conquis dans d'autres sphères de la vie du langage — sphères extra-littéraires.

Un jeu humoristique avec les langages, une narration qui « ne vient pas de l'auteur » (du narrateur, de l'auteur convenu, du personnage), discours et zones des héros, genres intercalaires ou « enchâssants », enfin, telles sont les formes fondamentales qui permettent d'introduire et d'organiser le polylinguisme dans le roman. Toutes elles permettent de réaliser le mode d'utilisation indirect, restrictif, distancié, des langages. Toutes elles indiquent la relativisation de la conscience linguistique, donnent à celle-ci la sensation, qui lui est propre, de l'objectivation du langage, de ses frontières historiques, sociales, voire radicales (celle du langage en tant que tel). Cette relativisation ne commande nullement celle des intentions sémantiques elles-mêmes : les intentions peuvent être absolues même sur le terrain de la conscience linguistique de la prose. Mais précisément parce que l'idée d'un langage unique (comme langage irréductible et sans réserves) est étrangère à la prose romanesque, la conscience prosaïque doit orchestrer ses intentions sémantiques propres, fussent-elles absolues. C'est seulement dans un seul langage, au sein des langages nombreux du plurilinguisme, que la conscience prosaïque se trouve à l'étroit; une sonorité linguistique unique ne peut lui suffire...

Nous n'avons abordé que les formes fondamentales, caractéristiques, des variétés les plus importantes du roman eurépéen, mais naturellement, avec elles ne s'épuisent pas tous les moyens possibles d'introduire et d'organiser le plurilinguisme dans le roman. Au surplus, est possible la combinaison de toutes ces formes dans des romans concrets, et par conséquent, dans des variantes du genre créées par de tels romans. *Don Quichotte*, de Cervantès, modèle classique et infiniment pur du genre romanesque, réalise de manière extraordinairement profonde et vaste toutes les possibilités littéraires du discours romanesque à langages divers et à dialogue intérieur.

*

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle — directe — du personnage qui parle, et celle — réfractée — de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont

dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissent l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles ~~construisent~~ ^{construisent} ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur. Tels sont les discours humoristique, ironique, ~~parodique~~, le discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin le discours des genres intercalaires : tout cela, ce sont des discours bivocaux, intérieurement dialogisés. En eux tous se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages.

Naturellement, le discours bivocal à dialogue interne est également possible dans un système clos, pur, à langage unique, étranger au relativisme linguistique de la conscience prosaïque, il est donc possible dans les genres purement poétiques. Toutefois, il est privé de terrain favorable à quelque développement notable et substantiel que ce soit. Le discours bivocal est très répandu dans les genres rhétoriques, mais là aussi, demeurant dans les limites d'un système linguistique unique, il n'est pas fécondé par un lien profond avec les forces du devenir historique qui stratifient la langue, et au meilleur cas, il n'est que l'écho lointain et réduit à une polémique individuelle de ce devenir.

Une bivocalité poétique et rhétorique de cet ordre, attachée au processus de la stratification du langage, peut être déployée de manière appropriée dans un dialogue individuel, une dispute individuelle ou une causerie entre deux individus; dans ce cas, les répliques de ce dialogue seront immanentes à un langage unique : elles peuvent être en désaccord, contradictoires, mais ni plurilinguales, ni plurivocales. Pareille bivocalité, qui se maintient dans les limites d'un seul et même système linguistique clos, sans vraie et substantielle orchestration socio-linguistique, ne peut être que le corollaire stylistique secondaire du dialogue et des formes polémiques¹. Le dualisme interne (la bivocalité) d'un discours qui suffit à un langage seul et unique et à un style à monologue soutenu, ne peut jamais se révéler important : c'est un jeu, une tempête dans un verre d'eau!

Tout autre est la bivocalité dans la prose. Là, à partir de la prose romanesque, elle ne puise pas son énergie, ou l'ambiguïté de sa dialogisation, dans les dissonances, les malentendus, les contradictions individuelles (fussent-elles aussi bien tragiques que profondément motivées dans les destinées indivi-

1. Cette bivocalité ne prend de l'importance dans le néo-classicisme que dans les genres intérieurs, particulièrement dans la satire (*N.d.A.*).

duelles) ¹ : dans le roman, cette bivalence a des racines qui plongent très profond dans la diversité des discours, la diversité des langages essentiellement socio-linguistique. Assurément, dans le roman aussi le plurilinguisme est toujours personifié, incarné, dans les figures des êtres humains aux désaccords et aux contradictions individualisés. Mais là, ces contradictions des volontés et des intelligences personnelles sont immergées dans un plurilinguisme social et réinterprétées par lui. Les contradictions des individus ne sont ici que la crête des vagues d'un océan de plurilinguisme social, qui s'agitte et les rend puissamment contradictoires, saturant leur conscience et leurs discours de son plurilinguisme fondamental.

C'est la raison pour laquelle la dialogisation intérieure du discours bivocal littéraire en prose ne peut jamais être thématiquement épuisée (pas plus que ne peut l'être l'énergie métaphorique du langage); il n'est pas possible qu'elle se déploie entièrement dans un dialogue direct à sujet ou à problème, qui actualiserait totalement la potentialité intérieurement dialogique contenue dans le plurilinguisme linguistique. La dialogisation intérieure du discours véritablement prosaïque, organiquement issue d'un langage stratifié et plurivocal, ne peut être vraiment dramatisée de façon importante et dramatiquement parachèvee (réellement terminée); elle n'entre pas tout entière dans les cadres d'un dialogue direct, d'une causerie entre individus, elle n'est pas entièrement divisible en répliques nettement délimitées ². Cette bivalence prosaïque est préformée dans le langage lui-même (comme aussi la vraie métaphore, comme le mythe), dans le langage en tant que phénomène en évolution historique, socialement stratifié et déchiré au cours de cette évolution.

La relativisation de la conscience linguistique, sa participation essentielle à la multiplicité et à la diversité sociales des langages en devenir, les tâtonnements des intentions et des desseins sémantiques et expressifs de cette conscience parmi les langages (également interprétés, également objectifs), l'inéductibilité pour elle d'un parler indirect, restrictif, réfracté, voilà quels sont les indispensables postulats de la bivalence authentique du discours littéraire en prose. Cette bivalence est prédecouverte par le romancier dans le plurilinguisme et la plurivocalité qui l'embrassent et nourrissent sa conscience, elle ne se crée pas

1. Dans les limites d'un monde poétique et d'un seul langage, tout ce qui est essentiel dans ces discordances et ces contradictions peut et doit se déployer dans un pur et direct dialogue dramatique (*N.d.A.*).

2. Qui, de façon générale, sont d'autant plus aiguës, plus dramatiques et plus achevées, que le langage est plus soutenu et unifié (*N.d.A.*).

dans une polémique superficielle, individuelle, rhétorique avec des individus.

Si le romancier perd le terrain linguistique du style de la prose, s'il ne sait se placer sur la hauteur d'une conscience du langage relativisée, galiléenne, s'il n'entend pas la bivalence organique et le dialogue interne du mot vivant en devenir, il ne comprendra ni ne réalisera jamais les possibilités et les problèmes réels du genre romanesque. Il peut, bien sûr, créer une œuvre ressemblant beaucoup à un roman par sa composition et ses thèmes, « fabriquée » tout à fait comme un roman, mais il n'aura pas créé un roman. Il sera toujours trahi par son style. Nous verrons l'ensemble d'un langage uni, pur, univoque, naïvement ou bêtement présomptueux (ou doté d'une bivalence fictive, élémentaire, artificielle). Nous verrons qu'un tel auteur n'a guère eu de mal à se débarrasser de la plurivocalité : tout simplement, il n'entend pas la diversité essentielle du vrai langage; il prend les harmoniques sociales, engendrant le timbre des mots, pour des bruits importants, à supprimer! Arraché à l'authentique plurilinguisme du langage, le roman dégénère, le plus souvent, en drame (très mauvais drame, s'entend), fait pour être lu avec des commentaires amples et « artistiquement élaborés ». Le langage de l'auteur, dans un roman ainsi démuné, bascule inévitablement dans la position difficile et absurde du langage des indications scéniques ¹.

Le discours bivocal est ambigu. Mais le discours poétique, au sens étroit, est également ambigu et polysémique. C'est en cela que réside sa différence fondamentale avec le discours-concept, le discours-terme. Le discours poétique est un trope, qui exige que l'on perçoive clairement en lui ses deux sens.

Mais quelle que soit la manière dont on comprend la relation réciproque des sens dans un symbole poétique (un trope) cette relation n'est pas, en tout état de cause, de nature dialogique, et jamais, sous aucun prétexte, on ne peut imaginer un trope (une métaphore, par exemple) déployé en deux répliques de dialogue, c'est-à-dire avec ses deux sens partagés entre deux voix différentes. C'est pourquoi le double sens (ou les sens multiples) du symbole n'entraîne jamais une double accentuation. Au contraire, le double sens poétique suffit à une seule voix, à un seul système d'accentuations. On peut interpréter les relations mutuelles des sens et des symboles selon la logique

1. Spielhagen, dans ses ouvrages réputés sur la théorie et la technique du roman, s'oriente justement sur cette sorte de roman qui n'est pas un roman, ignorant précisément les possibilités particulières du genre. Comme théoricien, Spielhagen était sourd au plurilinguisme et à son produit spécifique : le discours bivocal (*N.d.A.*).

(comme une relation du particulier ou de l'individu au général, par exemple, un nom propre devenu symbole; comme une relation du concret à l'abstrait, etc.); on peut l'interpréter de façon philosophico-ontologique, comme une relation particulière de la représentation, ou comme une relation entre phénomène et réalité; on peut aussi placer au premier plan le côté émotionnel et axiologique de cette interrelation, mais tous ces types de rapports mutuels entre les sens ne sortent pas, et ne peuvent sortir des limites de la relation du discours à son objet et aux divers aspects de cet objet. Entre le discours et son objet se jouent tous les événements, tout le jeu du symbole poétique. Le symbole ne peut présumer une relation essentielle à la parole d'autrui, à la voix d'autrui. La polysémie du symbole poétique présuppose l'unité et l'identité de la voix par rapport à lui, et sa pleine solitude dans sa parole. Dès qu'une voix étrangère, un accent étranger, un éventuel point de vue différent font irruption dans ce jeu du symbole, le plan poétique est détruit et le symbole transféré au plan de la prose.

Pour bien comprendre la distinction entre bisémie poétique et bivocalité prosaïque, il suffit de comprendre quel symbole et de l'accentuer de bout en bout de manière ironique (naturellement, dans un contexte important correspondant), autrement dit, d'y introduire sa propre voix, d'y réfracter son intention nouvelle¹. De ce fait, le symbole poétique (tout en restant symbole, s'entend) est transféré en même temps au plan de la prose, devient discours bivocal : entre le discours et son objet s'insère un discours, un accent étranger, et sur le symbole tombe une ombre d'objectivation (naturellement, la structure bivocale se révélera primitive et simple).

Un exemple de cette très simple prosaïsation du symbole poétique, c'est la strophe à propos de Lenski, dans *Eugène Onéguine* :

*Docile à l'amour, il chantait l'amour,
Et son chant était clair,
Comme les pensées d'une vierge ingénue,
Comme le sommeil d'un petit enfant,
Comme la lune* ²...

1. Alexis Alexandrovitch Karénine avait l'habitude de prendre ses distances avec certains mots et expressions liées à ces mots. Il se livrait à des constructions bivocales, sans aucun contexte, uniquement sur le plan des intentions : « Oui, comme tu vois, ton cher époux, aussi tendre qu'au bout d'un an de mariage, brûlait du désir de te voir, dit-il de sa voix traînante et fluette, et sur le ton qu'il employait presque toujours avec elle, le ton de qui se moquerait d'un homme qui parlerait vraiment de cette manière-là. » (*Anna Karénine*, I^{re} Partie, chap. 30.) (N.d.A.)

2. Cf. ci-dessous : p. 403, l'analyse de cet exemple dans notre étude : *De la Préhistoire du Discours romanesque* (N.d.A.).

Les symboles poétiques de cette strophe sont orientés tout à la fois sur deux plans : sur le plan du chant lui-même de Lenski, dans la perspective sémantique et expressive de son « âme à la Göttingen ¹ », et sur le plan du discours de Pouchkine, pour qui une « âme à la Göttingen », avec son langage et sa poétique propres, est un phénomène du plurilinguisme littéraire de son époque, nouveau, mais déjà en passe de devenir typique : ton nouveau, voix nouvelle au sein des voix multiples du langage littéraire, des conceptions du monde littéraires, et de l'existence régie par ces conceptions. Il y a d'autres voix dans cet ensemble de la vie des lettres : le langage d'Onéguine à la Byron, à la Chateaubriand, le langage et l'univers « richardsoniens » de Tatiana à la campagne; le parler provincial, familial, du manoir des Larine; le langage et l'univers de Tatiana à Pétersbourg, et encore d'autres langages, parmi eux, les langages indirects de l'auteur, divers et se transformant tout au long du roman. Tout ce plurilinguisme (*Eugène Onéguine* est une encyclopédie de styles et de langages du temps) orchestre les intentions de l'auteur et crée le style authentique romanesque de cette œuvre.

Ainsi donc, les images de la strophe que nous venons de citer, se trouvant être des symboles poétiques dans la perspective intentionnelle de Lenski, deviennent, dans le système des discours de Pouchkine, des symboles prosaïques à deux voix. Ce sont, bien entendu, d'authentiques symboles de l'art littéraire en prose, issus du plurilinguisme du langage littéraire qui évolue à cette époque, et nullement une parodie rhétorique superficielle, ou une plaisanterie.

Telle est la différence entre la bivocité littérairement pragmatique et l'univocité de la bi ou plurisémie du symbole poétique. La bisémie du discours bivocal, intérieurement dialogisé, est grosse d'un dialogue, et peut, en effet, faire naître des dialogues de voix réellement séparées (non pas dramatiques, mais désespérées en prose). En dépit de cela, la bivocalité poétique ne se tarit jamais dans ces dialogues, elle ne peut pas être totalement évacuée du discours, ni par le moyen d'une désarticulation logique et d'une redistribution entre les membres d'une période monologiquement unique (comme en rhétorique), ni par la voie d'une rupture dramatique entre les répliques d'un dialogue à parfait. En donnant naissance à des dialogues romanesques en prose, la véritable bivocalité ne se tarit pas en eux et demeure dans le discours, dans le langage, comme une source intarissable de dialogisation; car la dialogisation intérieure du discours est

1. *Göttingen* : cette université allemande joua un important rôle formateur pour la jeunesse russe cultivée de l'époque romantique.

l'indispensable corollaire de la stratification de la langue, la conséquence de son « trop-plein » d'intentions plurilinguales. Or, cette stratification, et le trop-plein, comme l'aboutissement intentionnels de tous les mots, de toutes les formes qui s'y rapportent, est le corollaire inévitable du développement historique, socialement contradictoire, du langage.

Si le problème central de la théorie de la poésie est un problème de symbole poétique, le problème central de la théorie de la prose littéraire est un problème de discours à deux voix, intérieur-remis dialogisé, dans tous ses types et variantes multiples.

Pour le romancier-prosateur, l'objet est empiété dans le discours d'autrui à son propos, il est remis en question, contesté, diversement interprété, diversement apprécié, il est inséparable d'une prise de conscience sociale plurivocale. De ce monde « remis en question » inséparable d'une prise de conscience sociale plurivocale, le romancier parle dans un langage diversifié et intérieurement dialogisé. De cette manière, langage et objet se révèlent à lui sous leur aspect historique, dans leur devenir social plurivoque. Pour lui, il n'existe pas de monde en dehors de sa prise de conscience sociale plurivoque, et il n'existe pas de langage hors des intentions plurivoques qui le stratifient. C'est pourquoi, dans le roman comme dans la poésie, il est possible que le langage (plus exactement : les langages), s'unissent de façon profonde mais originale avec leur objet et leur univers. De même que l'image poétique semble née et organiquement issue du langage lui-même, préformée en lui, de même les images romanesques semblent organiquement soudees à leur langage plurivocal, préformé, en quelque sorte, en lui, dans les profondeurs de son propre plurilinguisme organique. La « distanciation » du monde et la « surdistanciation » du langage s'entremêlent dans le roman en un seul événement du développement polylingual du monde, dans la prise de conscience et dans le discours social.

Le discours poétique, au sens étroit du terme, doit lui aussi se faulxer jusqu'à son objet au travers du discours d'autrui qui l'empêtre : il trouve comme déjà existant un langage plurilingual, il doit parvenir jusqu'à son unité créée (*crée* et non *donnée*), et toute prête, et jusqu'à son intentionnalité pure. Mais ce cheminement du discours poétique vers son objet et vers l'unité du langage, cheminement au cours duquel il rencontre lui aussi, continuellement, le discours d'autrui et s'oriente mutuellement avec lui, demeure dans les scories du processus de création, et s'enlève comme s'enlèvent les échafaudages d'un bâtiment terminé; alors l'œuvre parachève s'élève, tel un discours unique et concentré sur un objet, un discours, sur un monde « vierge ».

Cette pureté univoque, cette franchise intentionnelle, sans restriction, du discours poétique parachévé, s'achète au prix d'une certaine conventionnalité du langage poétique.

Si l'idée d'un langage proprement poétique, hors de la vie courante, hors de l'histoire, un « langage des dieux », naît à partir de la poésie comme une philosophie utopique des genres, en revanche, l'idée d'une existence vivante et historiquement concrète des langages, est une idée qui est proche et chère à la prose. La prose de l'art littéraire présuppose une sensibilité à la concrétion et à la relativité historiques et sociales de la parole vivante, de sa participation au devenir historique et à la lutte sociale. Et cette prose littéraire s'empare du mot, chaud encore de sa lutte, de son hostilité, du mot point-résolu encore, déchiré entre les intonations et les accents hostiles, et, tel quel, le soumet à l'unité dynamique de son style.

qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole. Pour saisir correctement cette affirmation, il est indispensable d'éclaircir de façon aussi précise que possible, ces trois points :

1. Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire. Le discours du locuteur n'est pas simplement transmis ou reproduit, mais justement représenté avec art et, à la différence du drame, représenté par le discours même (de l'auteur). Mais le locuteur et son discours sont, en tant qu'objet du discours, un objet particulier : on ne peut parler du discours comme on parle d'autres objets de la parole : des objets inanimés, des phénomènes, des événements, etc. Le discours exige les procédés formels tout à fait particuliers de l'énoncé et de la représentation verbale.

2. Dans le roman, le locuteur est, essentiellement un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un « dialecte individuel ». Le caractère et les destins individuels et les discours individuels qu'eux seuls déterminent sont, par eux-mêmes, indifférents pour le roman. Les paroles particulières des personnages préparent toujours à une certaine signification, à une certaine diffusion sociales : ce sont des langages virtuels. C'est pourquoi le discours d'un personnage peut devenir un facteur de stratification du langage, une introduction au plurilinguisme.

3. Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idologue*, et ses paroles sont toujours un *idologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale. Précisément en tant qu'*idologème*, le discours devient objet de représentation dans le roman, aussi celui-ci ne court-il pas le risque de devenir un jeu verbal abstrait. De plus, grâce à la représentation dialoguée d'un discours idéologiquement valable (dans la plupart des cas, actuel et efficace), le roman favorise moins qu'aucun autre genre verbal l'esthétisme et un jeu verbal purement formaliste. Aussi, quand un esthète se met à écrire un roman, son esthétisme ne se manifeste point dans la structure formelle, mais dans le fait que ce roman représente un locuteur, qui est un idéologue de l'esthétisme, révélant sa profession de foi, mise à l'épreuve dans le roman. Tel est le *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, tels sont le jeune Thomas Mann, Henri de Régnier, Huysmans, Barrès et Gide à leurs débuts. De cette manière, même l'esthète qui élabore un roman, devient dans ce genre un idéologue qui défend et éprouve ses positions idéologiques, un apologiste et un polémiste.

Nous avons dit que le locuteur et son discours étaient l'objet

Le locuteur dans le roman

IV

Nous avons vu que le plurilinguisme social, la conception de la diversité des langages du monde et de la société, qui orchestrent les thèmes romanesques, peuvent entrer dans le roman, soit comme stylisations anonymes, mais grosses d'images des stylisations parlantes des langages des genres, des professions, etc., soit comme les images incarnées d'un auteur supposé, de narrateurs, de personnages, enfin.

Le romancier ne connaît pas de langage seul et unique, naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire. Il le reçoit déjà stratifié, subdivisé en langages divers. C'est pourquoi, même si le plurilinguisme reste à l'extérieur du roman, même si l'auteur se présente avec un seul langage, totalement fixé (sans distanciation, ni réfraction, ni réserves), il sait que ce langage n'est pas signifiant pour tous ou incontestable, qu'il résonne au milieu du plurilinguisme, qu'il doit être sauvegardé, purifié, défendu, motivé. Aussi, même ce langage-là, unique et direct, est polémique et apologétique, autrement dit, dialogiquement corrélaté au plurilinguisme. C'est ce qui détermine la visée tout à fait spéciale, contestée, contestable et contestant, du discours romanesque : il ne peut, ni naïvement, ni de manière convenue, oublier ou ignorer les langues multiples qu'il environnent.

Où bien le plurilinguisme pénètre dans le roman « en personne », si l'on peut dire, et s'y matérialise dans les figures des locuteurs, ou bien, en servant de fond au dialogue, il détermine la résonance particulière du discours romanesque direct.

D'où cette singularité extraordinairement importante du genre : dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle ; le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre.

L'objet principal du genre romanesque qui le « spécifie »,

① style romanesque
② incontestable
③ à l'extérieur

« N'est-ce pas le "locuteur" ? »

①

②

③

qui spécifie le roman, créant l'originalité de ce genre. Mais, évidemment, l'homme qui parle n'est pas seul représenté, et pas uniquement comme locuteur. Dans le roman, l'homme peut agir non moins que dans le drame ou l'épopée, mais son action a toujours un éclairage idéologique, elle est toujours associée au discours (même virtuel), à un motif idéologique, et occupe une position idéologique définie. L'action, le comportement du personnage dans le roman, sont indispensables, tant pour révéler que pour éprouver sa position idéologique, sa parole. Il est vrai que le roman du XIX^e siècle a créé une variante capitale, où le personnage n'est qu'un locuteur, incapable d'agir, condamné à la parole dépourvue : aux rêveries, aux sermons inefficaces, au didactisme, aux méditations stériles, etc. Tel est aussi, par exemple, le « roman d'épreuve » russe, de l'intellectuel-idéologue (dont le modèle le plus évident est *Roudine*, de Tourguéniev).

Ce personnage qui n'agit pas n'est qu'une des variantes thématiques du héros de roman. Ordinairement, le héros agit autant dans le roman que dans le récit épique. Ce qui le distingue essentiellement du héros épique, c'est que non content d'agir, il parle, et que son action n'a pas de signification générale et indéniabte, elle ne se déroule pas dans un monde épique incontestable et signifiant pour tous. Aussi, cette action nécessite-t-elle toujours une clause idéologique, elle est appuyée par une position idéologique définie, qui n'est pas la seule possible, et qui est donc contestable. La position idéologique du héros épique est signifiante pour le monde épique tout entier; il n'a pas une idéologie particulière, à côté de laquelle il peut y en avoir d'autres, il en existe d'autres. Naturellement, le héros épique peut prononcer de longs discours (et le héros de roman se tait), mais son discours ne se singularise pas sur le plan idéologique (ou se singularise simplement de façon formelle, dans la composition et le sujet), et se confond avec le discours de l'auteur. Mais l'auteur, lui non plus, ne fait pas ressortir son idéologie : celle-ci se fonde dans l'idéologie générale — la seule possible. L'épopée a une perspective seule et unique. Le roman contient un grand nombre de perspectives, et d'habitude le héros agit dans sa perspective propre. Voilà pourquoi le récit épique ne contient pas d'hommes qui parlent comme les représentants des différents langages; ici, l'homme qui parle c'est en somme l'auteur, et lui seul, et il n'y a qu'un seul et unique discours, qui est celui de l'auteur.

Dans le roman on peut également mettre en valeur un héros pensant, agissant (et, bien entendu, parlant) irréprochablement (selon le dessein de l'auteur), comme chacun doit agir, mais dans le roman, ce caractère irréprochable est fort éloigné du caractère naïvement indiscutable de l'épopée. Si la position idéolo-

gique d'un tel personnage n'est pas dégagée par rapport à celle de l'auteur (si elles se confondent), elle est tout de même dégagée par rapport au plurilinguisme qui l'environne : la position irréprochable du personnage s'oppose, sur le plan apologetic et polémique, au plurilinguisme. Ils sont les personnages irréprochables du roman baroque, ceux du sentimentalisme, par exemple, Grandison. Leurs actions sont éclairées idéologiquement, avec une visée apologetic et polémique.

L'action d'un héros de roman est toujours soulignée par son idéologie : il vit, il agit dans son monde idéologique à lui (non pas un monde épique et « un »), il a sa propre conception du monde, incarnée dans ses paroles et dans ses actes.

Mais pourquoi ne peut-on découvrir la position idéologique d'un personnage, et le monde idéologique qui est à sa base, dans ses seules actions, sans du tout représenter son discours ?

Il n'est pas possible de représenter le monde idéologique d'autrui de manière adéquate sans lui donner sa résonance, sans découvrir ses paroles à lui; car celles-ci (confondues avec celles de l'auteur) peuvent seules être véritablement adaptées à une représentation de son monde idéologique original. Le roman peut ne pas accorder à son personnage un discours direct, il peut se limiter à ne représenter que ses actions, mais dans cette représentation par l'auteur, si elle est substantielle et adéquate, on entendra inévitablement résonner des paroles étranges, celles du personnage lui-même, en même temps que celles de l'auteur. (Cf. les structures hybrides analysées au chapitre précédent.)

Nous avons vu que le locuteur dans le roman n'est pas obligatoirement incarné dans un personnage principal. Le personnage n'est qu'une des formes du locuteur (la plus importante, il est vrai). Les langages du plurilinguisme entrent dans le roman sous forme de stylisations parodiques impersonnelles (comme chez les humoristes anglais et allemands), de stylisations non parodiques, sous l'aspect des genres intercalaires, sous forme d'auteurs présumés, sous forme de récit direct. Enfin, même un discours qui est indéniablement celui de l'auteur, s'il est apologetic et polémique, c'est-à-dire s'il s'oppose comme langage spécial aux autres langages du plurilinguisme, devient, dans une certaine mesure, concentré sur lui-même, autrement dit, non seulement il représente, mais il est représenté.

Tous ces langages, même non incarnés dans un personnage, sont concrétisés sur le plan social et historique et plus ou moins objectifs (seul un langage unique, ne voisinant avec aucun autre, peut être non objectif); c'est pourquoi, derrière eux tous, transparissent les images de locuteurs en « vêtements » concrets,

sociaux et historiques. Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais *l'image de son langage*. Or, celui-ci, pour devenir une image de l'art littéraire, doit devenir parole sur des lèvres qui parlent, s'unir à l'image de l'homme qui parle.

Si l'objet spécifique du genre romanesque c'est le locuteur et ce qu'il dit (mots prétendant à une signification sociale, et à une diffusion comme langage particulier du plurilinguisme), le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme *problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage*.

Il faut dire qu'il n'a pas encore été posé de façon ample et radicale. Aussi, la particularité de la stylistique du roman a-t-elle échappé aux chercheurs. Mais ce problème a été pressenti : l'étude de la prose littéraire a concentré de plus en plus l'attention sur des phénomènes particuliers, tels que la stylisation ou la parodie des langages, tels que le « récit direct ». Ce qui caractérise tous ces phénomènes, c'est que le discours y représente, mais est également représenté, et que le langage social (des genres, des professions, des courants littéraires) devient objet de reproduction, de restructuration, de transfiguration artistique, librement orienté sur l'art littéraire : on sélectionne certains éléments typiques d'un langage, caractéristiques, voire symboliquement essentiels. L'écart avec la réalité empirique du langage représenté peut être, de ce fait, fort important, non seulement dans le sens d'une sélection partielle et d'une exagération des éléments de ce langage, mais dans le sens d'une création libre, dans l'esprit de ce langage. Cette promotion de certains éléments du langage en symboles caractérise le « récit direct » (Leskov, et surtout Réznizov ¹). De surcroît, la stylisation, la parodie, le « récit direct » sont, comme nous l'avons montré plus haut, des phénomènes bivoques et bilingues.

Simultanément et parallèlement à l'intérêt suscité par les phénomènes de stylisation, de la parodie, on manifesta une curiosité aiguë pour le problème de la transmission du discours d'autrui et pour le problème de ses formes syntaxiques et stylistiques. Ce fut principalement la philologie latino-germanique allemande qui s'y intéressa. Ses représentants, absorbés surtout par le côté linguistico-stylistique (et même strictement grammatical) de la question, ne s'approchèrent pas moins, et de près — Léo Spitzer en particulier — du problème de la représentation littéraire du discours d'autrui, ce problème central de la prose

1. Nicolas Leskov, cf. note 1, p. 134; Alexis Réznizov, note 2, même page.

romanesque. Néanmoins, ils ne posèrent pas le problème de *l'image du langage* avec toute la clarté requise, et le problème même de la transmission du discours d'autrui ne fut pas étudié avec l'ampleur et la rigueur nécessaires.

*

L'un des thèmes majeurs et des plus répandus qu'inspire la parole humaine, c'est celui de la transmission et de la discussion du discours et des paroles d'autrui. Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié. Plus la vie sociale de la collectivité qui parle est intense, différenciée et élevée, plus la parole, l'énoncé d'autrui, comme objet d'une transmission intéressée, d'une exégèse, d'une discussion, d'une appréciation, d'une réfutation, d'un soutien, d'un développement a une part plus grande dans tous les objets de discours.

Le thème de l'homme qui parle et de ce qu'il dit commande partout des procédés formels particuliers. Nous l'avons dit : le discours comme objet du discours est un objet *sui generis*, qui pose à notre langage des problèmes particuliers.

Aussi, avant de passer aux problèmes de la représentation littéraire du discours d'autrui, orienté sur l'image du langage, il est indispensable de toucher au sens du thème du locuteur et de ce qu'il dit dans les domaines extra-littéraires de la vie et de l'idéologie. Même si toutes les formes de transmission du discours d'autrui hors du roman n'ont pas une orientation déterminante sur l'image du langage, toutes seront utilisées dans le roman et le réconderont, se transformant, se soumettant en lui à une nouvelle unité à but précis (et inversement, le roman exerce une influence puissante sur la perception et la transmission des paroles d'autrui sur le plan extra-littéraire).

Le thème du locuteur a un poids énorme dans la vie courante. Dans notre existence quotidienne nous entendons à chaque pas parler de lui et de ce qu'il dit. On peut le déclarer carrément : dans la vie courante, on se réfère surtout à ce que disent les autres : on rapporte, on évoque, on pèse, on discute leurs paroles, leurs opinions, affirmations, informations, on s'en indigne, on tombe d'accord, on les conteste, on s'y réfère, etc. En prêtant l'oreille aux bribes d'un dialogue, pris tel quel dans la rue, dans la foule, dans une file d'attente, dans un foyer de théâtre... nous pouvons nous rendre compte de la fréquence de « il parle », « on parle », « il a dit ». Souvent, écoutant un échange rapide dans une foule, on entend comme un tout confondu : « Il dit »,

art
↓
vie

« tu dis », « je dis »... Et combien comptent pour l'opinion publique, pour les recenseurs, pour les potins publics, pour les médisances, ces affirmations : « Tout le monde le dit », « on m'a dit » ! Il est indispensable, aussi, de tenir compte de la grande part psychologique, dans notre existence, de ce que les autres disent de nous, et de l'importance, pour nous, de comprendre et d'interpréter ces paroles. (« L'herméneutique du quotidien. »)

L'importance de notre thème ne diminue en rien dans les sphères plus élevées, plus organisées, des relations publiques. Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'a dit telle personne, à ce qu'« on dit », à ce que « chacun dit », aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... La plupart des informations et des opinions sont transmises en général sous une forme indirecte, non comme émanant de soi, mais se référant à une source générale, non précisée : « J'ai entendu dire », « on considère », « on pense »... Prenons un cas fort répandu dans la vie courante : les conversations à propos d'une séance publique. Elles sont toutes bâties sur la relation, l'interprétation et l'appréciation des diverses interventions orales, résolutions, propositions, réfutations verbales, amendements adoptés. Il s'agit donc de locuteurs et de ce qu'ils disent, thème qui revient encore et encore : ou bien il prime, et régit directement les discours, ou bien il accompagne le développement des autres thèmes courants.

Il serait superflu de citer d'autres exemples. Il suffit d'écouter et de méditer les paroles qu'on entend partout, pour affirmer ceci : dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité).

Évidemment, toutes les paroles « étrangères » transmises ne pouvaient, une fois fixées dans l'écriture, être « placées entre guillemets ». Ce degré de mise en valeur et de pureté des paroles d'autrui, qui imposeraient des guillemets dans la parole écrite (selon le dessin du locuteur lui-même et son appréciation de ce degré) n'est guère fréquent dans le langage ordinaire.

En outre, la mise en forme syntaxique du discours « étranger » transmis, ne s'arrête pas aux poncifs grammaticaux du discours direct et indirect : les manières de l'introduire, de l'élaborer et de l'éclaircir sont fort variées. Il faut en tenir compte pour apprécier à sa juste valeur cette affirmation : parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui.

Pour le langage courant, l'homme qui parle et ses paroles ne sont pas un objet de représentation littéraire mais de transmission, pratiquement intéressée. C'est pourquoi l'on peut parler ici non de formes de représentation, mais uniquement de procédés de transmission. Ceux-ci sont très divers, tant pour ce qui est de l'élaboration verbale stylistique du discours d'autrui, que pour ce qui concerne les procédés de son enchaînement interprétatif, de sa reconsidération et de sa réaccentuation, depuis la transmission directe mot à mot, jusqu'à la déformation parodique, préméditée, intentionnelle, des paroles d'autrui et leur déformation¹.

Il est indispensable de noter ceci : la parole d'autrui comprise dans un contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens. Le contexte qui englobe la parole d'autrui crée un fond dialogique dont l'influence peut être fort importante. En recourant à des procédés d'enchaînement appropriés, on peut parvenir à des transformations notables d'un énoncé étranger, pourtant rendu de façon exacte. Le polémiste peu consciencieux et habile connaît parfaitement le fond dialogique qu'il convient de donner aux paroles exactement citées de son adversaire, pour en altérer le sens. Il est particulièrement simple, en manipulant le texte, d'augmenter le degré d'objectivité de la parole d'autrui, provoquant ainsi des réactions dialogiques liées à l'objectivité; de la sorte, il est facile de rendre comique l'énoncé le plus sérieux. La parole d'autrui, introduite dans le contexte d'un discours, établit avec le contexte qui l'enchaîne non pas un contact mécanique, mais un amalgame chimique (au plan du sens et de l'expression); le degré d'influence mutuelle par le dialogue peut être très grand. Voilà pourquoi, lorsqu'on étudie les différentes formes de transmission du discours d'autrui, on ne peut séparer le procédé d'élaboration de ce discours du procédé de son enchaînement contextuel (dialogique) : les deux procédés sont indissolublement liés. Tant la mise en forme que l'enchaînement du discours d'autrui (le contexte pouvant, de très loin, commencer à préparer l'introduction de ce discours), expriment un acte unique de relations dialogiques avec ce discours, qui détermine tout le caractère de la transmission, et toutes les transformations de sens et d'accent qui se passent en lui au cours de cette transmission.

1. Les procédés de falsification des paroles d'autrui lors de leur transmission sont multiples, ainsi que les procédés de leur réduction à l'absurde par une amplification, par une révélation de leur contenu virtuel. Dans ce domaine, une certaine lumière a été projetée par la rhétorique et l'art de la discussion : *l'heuristique* (N.d.A.).

Dans le discours de la vie courante, nous l'avons dit, l'homme qui parle et ce qu'il dit sert d'objet de transmission intéressée, non de représentation. Cet intérêt pratique détermine également toutes les formes courantes de transmission des paroles d'autrui, et donc ses transformations, depuis les fines nuances de sens et d'accent, jusqu'aux distortions apparentes et grossières de l'ensemble verbal. Mais cette orientation sur une transmission intéressée n'exclut pas certains aspects de représentation. Car, pour l'appréciation courante et le déchiffrement du sens véritable des paroles d'autrui, il peut être décisif de savoir qui parle, et dans quelles circonstances précises. La compréhension et le jugement habituels ne séparent pas la parole de la personne tout à fait concrète du locuteur (ce qui est possible dans la sphère de l'idéologie). Au surplus, il est très important de situer la conversation : qui était présent, quelle expression avait-il, quelles étaient sa mimique, les nuances de son ton pendant qu'il parlait? Lors d'une transmission familière des paroles d'autrui, tout cet entourage de mots et de la personnalité du locuteur peuvent être représentés, voire joués (depuis la reproduction exacte jusqu'à la moquerie parodique, aux gestes et aux intonations outrés). Néanmoins, cette représentation se trouve soumise aux problèmes de la transmission pratiquement intéressée, et entièrement conditionnée par eux. Bien sûr, il n'y a pas lieu de parler ici de la représentation littéraire du locuteur et de ce qu'il dit, moins encore de celle de son langage. Toutefois, dans les séries de récits traditionnels à propos de l'homme qui parle, il est déjà possible de repérer les procédés littéraires prosaïques d'une représentation bivoque, voire bilingue, de la parole d'autrui.

Ce qui a été dit des individus qui parlent et des paroles d'autrui dans la vie courante, ne dépasse pas les aspects superficiels de la parole et de son poids dans une situation donnée, si l'on peut dire; les strates sémantiques et expressives plus profondes n'entrent pas en jeu. Tout autre est la signification du thème de l'homme qui parle et de sa parole dans le courant idéologique de notre conscience, dans le processus de sa communion avec le monde idéologique.

L'évolution idéologique de l'homme, dans ce contexte, est un processus de choix et d'assimilation des mots d'autrui.

L'enseignement des disciplines verbales connaît deux modes scolaires principaux de transmission assimilante du discours d'autrui (du texte, des règles, des exemples) : « par cœur » et « avec nos mots ». Ce dernier mode pose, à une petite échelle, un problème stylistique pour la prose littéraire : redire une phrase « avec nos mots », c'est, jusqu'à un certain point, faire une

narration bivoque sur les paroles d'autrui; en effet, « nos mots » ne doivent pas dissoudre complètement l'originalité de ceux des « autres »; une narration faite avec « nos mots » doit avoir un caractère mixte, et reproduire aux endroits nécessaires le style et les expressions du texte transmis. Ce deuxième mode de transmission scolaire de la parole d'autrui avec « ses mots à soi », inclut toute une série de variantes de la transmission qui assimile le mot d'autrui, en rapport avec le caractère du texte assimilé et des visés pédagogiques pour ce qui est de sa compréhension et de son appréciation.

L'assimilation des mots d'autrui prend un sens plus important et plus profond encore quand il s'agit de devenir idéologique de l'homme, au sens vrai du terme. Là, la parole d'autrui n'est plus une information, une indication, une règle, un modèle, etc., elle cherche à définir les bases mêmes de notre comportement et de notre attitude à l'égard du monde, et se présente ici comme une parole autoritaire et comme une parole intériorément persuasive.

En dépit de la profonde différence entre ces deux catégories de la parole d'autrui, elles peuvent s'unir dans une seule parole à la fois *autoritaire et persuasive*. Mais cette réunion est rarement donnée. Habituellement, le processus du devenir idéologique est marqué par une forte divergence entre ces deux catégories : la parole autoritaire (religieuse, politique, morale, parole du père, des adultes, des professeurs) n'est pas intériorément persuasive pour la conscience; tandis que la parole intériorément persuasive est privée d'autorité, souvent méconnue socialement (par l'opinion publique, la science officielle, la critique), et même privée de légalité. Le conflit et les interrelations dialogiques de ces deux catégories déterminent souvent l'histoire de la conscience idéologique individuelle.

La parole autoritaire exige de nous d'être reconnue et assimilée, elle s'impose à nous, indépendamment de son degré de persuasion intérieure à notre égard; nous la trouvons comme déjà unie à ce qui fait autorité. La parole autoritaire, dans une zone lointaine, est organiquement liée au passé hiérarchique. C'est, en quelque sorte, la parole des pères. Elle est déjà reconnue dans le passé! C'est une parole *trouvée par avance*, qu'on n'a pas à choisir parmi des paroles équivalentes. Elle est donnée (elle résonne) dans une haute sphère et non dans celle du contact familial. Son langage est spécial (hiératique, si l'on peut dire). Elle peut devenir objet de profanation. La parole autoritaire s'apparente au Tabou, au Nom qu'on ne peut prendre en vain.

Nous ne pouvons examiner ici les variantes multiples de la parole autoritaire (par exemple, l'autorité des dogmes religieux,

l'autorité reconnue de la science, d'un livre à la mode, etc.), ni non plus les degrés de son autoritarisme. Pour nos buts, seules importent les particularités formelles de la transmission et de la représentation de la parole autoritaire communes à toutes ses variantes, à tous ses degrés.

Le lien parole-autorité, reconnu par nous ou non, distingue et isole la parole de manière spécifique; elle commande la *distance* par rapport à elle-même (distance qui peut être positive ou négative, notre attitude peut être fervente ou hostile). La parole autoritaire peut organiser autour d'elle des masses d'autres paroles (qui l'interprètent, la louent, l'appliquent de telle ou telle façon), mais elle ne se confond pas avec elles (par exemple, par voie de commutations graduelles), et demeure nettement isolée, compacte et inerte : on pourrait dire qu'elle exige non seulement des guillemets, mais un relief plus monumental encore, disons une écriture spéciale¹. Il est beaucoup plus difficile d'y introduire des modifications de sens à l'aide du contexte qui l'encadre; sa structure sémantique est immobile et amorphe, car parachevée et monosémique, son sens se réfère à la lettre, se sclérose.

La parole autoritaire exige de nous d'être reconnue inconditionnellement, et non maîtrisée, assimilée librement avec nos mots à nous. Aussi, n'autorise-t-elle aucun jeu avec le contexte qui l'enchaîne ou avec ses frontières, pas de commutations graduelles et mouvantes, de variations libres, créatives et stylistiques. Elle pénètre dans notre conscience verbale telle une masse compacte et indivisible; il faut l'accepter tout entière, ou tout entière la rejeter. Elle s'est inséparablement soudée à l'autorité (pouvoir politique, institution, personnalité) : avec elle, elle dure, avec elle, elle tombe. On ne peut la partager, approuver l'un, tolérer l'autre, récuser le troisième... Aussi, la distance par rapport à la parole autoritaire demeure-t-elle immuable de bout en bout : le jeu des distances — convergence et divergence, rapprochement et éloignement, est ici impossible.

Tout cela détermine l'originalité, tant des procédés de formation de la parole autoritaire elle-même au cours de sa transmission, que les procédés de l'enchaînement par le contexte. La zone de ce contexte doit également être une zone lointaine, le contact familier étant ici impossible. L'homme qui perçoit et qui comprend est un descendant lointain : aucune querelle n'est possible!

1. Il arrive souvent que la parole autoritaire soit une parole « étrangère ». (Cf. par exemple, le caractère étranger des textes religieux chez la plupart des peuples) (N.d.A.).

De même se définit le rôle éventuel de la parole autoritaire dans l'œuvre littéraire en prose. La parole autoritaire ne se représente pas, elle est seulement transmise. Son inertie, sa perfection sémantique, sa sclérose, sa singularisation apparente et guindée, l'impossibilité pour une stylisation libre de parvenir jusqu'à elle, tout cela exclut la possibilité de la représentation littéraire de la parole autoritaire. Son rôle, dans le roman, est infime. Elle ne peut être notablement bivocale et elle entre dans des constructions hybrides. Lorsqu'elle perd complètement son autorité, elle n'est plus qu'un objet, *une relique, une chose*. Elle ne pénètre dans un contexte littéraire que comme un corps hétérogène; il n'y a pas autour d'elle de jeu, d'émotions pluri-vocales, elle n'est pas environnée par des dialogues vivants, agités, aux multiples résonances; autour d'elle un contexte se meurt, les mots se dessèchent. Aussi, n'a-t-on jamais réussi dans un roman à représenter la vérité et la vertu officiellement autoritaires (monarchiques, ecclésiastiques, administratives, morales, etc.). Il suffit de rappeler les tentatives désespérées de Gogol et de Dostoïevski. C'est pourquoi, dans le roman, un texte autoritaire reste toujours une citation morte, échappant au contexte littéraire (comme par exemple, les textes de l'Évangile à la fin de *Résurrection*, de Tolstoï)¹.

Les paroles autoritaires peuvent incarner des contenus différents : l'autoritarisme en tant que tel, la haute autorité, le traditionalisme, l'universalisme, l'officialisme et autres. Elles peuvent avoir différentes zones (un certain écart avec la zone de contact), diverses relations avec l'auditeur compréhensif présumé (un fond a-perceptif proposé par une parole, un certain degré de réciprocité, etc.).

Dans l'histoire du langage littéraire se déroule un conflit avec ce qui est officiel, avec ce qui est éloigné de la zone de contact, avec les divers modes et degrés de l'autoritarisme. Ainsi la parole est-elle intégrée dans la zone de contact, et par conséquent ont lieu des transformations sémantiques et expressives (intonatives) : affaiblissement et réduction de son mode métaphorique, réification, concrétisation, réduction au niveau du quotidien, etc. Tout cela a été étudié au plan de la psychologie, mais jamais du point de vue d'une élaboration verbale dans un monologue intérieur possible de l'homme en devenir, un monologue de toute une vie. Ici se présente à nous le pro-

1. Quand on analyse concrètement la parole autoritaire dans le roman, il est indispensable de tenir compte de ce qu'une parole autoritaire peut, à telle époque, devenir intérieurement persuasive; cela touche surtout à la morale (N.d.A.).

blème compliqué des formes de ce monologue (dialogisé).

La parole idéologique d'autrui, intérioriquement persuasive et reconnue par nous, nous révèle des possibilités toutes différentes. Cette parole-là est déterminante pour le processus du devenir idéologique de la conscience individuelle : pour vivre une vie idéologique indépendante, la conscience s'éveille dans un monde où des paroles « étrangères » l'environnent, et dont tout d'abord elle ne se distingue pas; la distinction entre nos paroles et celles d'autrui, entre nos pensées et celles des autres, se fait assez tard. Lorsque commence le travail de la pensée indépendante, expérimentale et sélective, a lieu avant tout la séparation de la parole persuasive d'avec la parole autoritaire imposée et d'avec la masse des paroles indifférentes qui ne nous atteignent guère.

Contrairement à la parole autoritaire extérieure, la parole persuasive intérieure, au cours de son assimilation positive, s'entrelace étroitement avec « notre parole à nous »¹. Dans le courant de notre conscience, la parole persuasive intérieure est ordinairement mi-« nôtre », mi-« étrangère ». Sa productivité créatrice consiste précisément en ceci qu'elle révèle notre pensée et notre nouvelle parole autonome, qu'elle organise de l'intérieur les masses de nos mots, au lieu de demeurer dans un état d'isolement et d'immobilité. Ce n'est pas tant qu'elle est interprétée par nous, qu'elle continue à se développer librement, s'adaptant au nouveau matériau, à des circonstances nouvelles, à s'éclairer mutuellement avec de nouveaux contextes. De plus, elle entreprend une action tendue et réciproque, et un conflit avec d'autres paroles persuasives. Notre devenir idéologique, c'est justement un conflit tendu au-dedans de nous pour la suprématie des divers points de vue verbaux et idéologiques : approches, visées, appréciations. La structure sémantique de la parole persuasive interne *n'est pas terminée, elle reste ouverte*, capable dans chacun de ses nouveaux contextes dialogiques de révéler toujours de *nouvelles possibilités sémantiques*. La parole persuasive est une *parole contemporaine* née dans une zone de contact avec le présent inachevé, ou devenue contemporaine; elle s'adresse à un *contemporain*, et à un descendant comme à un contemporain; la conception particulière de l'auditeur-lecteur compréhensif est, pour elle, constitutive. Chaque parole implique une conception singulière de l'auditeur, de son fond perceptif, une certaine dose de responsabilité et

une certaine distance précise. Tout cela est très important pour la compréhension de la vie historique de la parole : ignorer ces aspects, c'est aboutir à la réification de la parole (à l'extinction de son dialogisme naturel).

Tout cela détermine les méthodes d'élaboration de la parole persuasive intérieure lors de sa transmission, et les procédés de son enchaînement dans un contexte. Ces procédés font une place à l'interaction maximale de la parole d'autrui avec le contexte, à leur influence dialogisante réciproque, à l'évolution libre et créatrice de la parole « étrangère », à la graduation des transitions, au jeu de frontières, aux prodromes lointains de l'introduction, par le contexte, de la parole d'autrui (son « thème » peut résonner dans le contexte longtemps avant son apparition), à d'autres particularités de la parole persuasive interne : l'inachèvement de son sens pour nous, sa possibilité de poursuivre *sa vie créative* dans le contexte de notre conscience idéologique, le non-fini, le non-accompli encore de nos relations dialogiques avec elle. Cette parole persuasive ne nous a pas encore appris tout ce qu'elle pouvait nous apprendre. Nous l'intégrons dans de nouveaux contextes, nous l'appliquons à un matériau neuf, nous la plaçons dans une position nouvelle, afin d'en obtenir des réponses neuves, de nouveaux éclaircissements sur son sens, et des *mots à nous* (car la parole productive d'autrui engendre en réponse — dialogiquement, notre nouvelle parole).

Les procédés d'élaboration et d'enchaînement de la parole persuasive intérieure peuvent être tellement souples et dynamiques, qu'elle peut devenir *littéralement omniprésente* dans le contexte, mêlant à tout ses tonalités spécifiques et, de temps à autre, se détachant et se matérialisant tout entière comme parole d'autrui isolée et mise en relief. (Cf. les zones des héros.) Ces variations sur le thème de la parole d'autrui sont fort répandues dans tous les domaines de la création idéologique, et même dans le domaine spécialisé des sciences. Elle est toute exposition talentueuse et créatrice des opinions qualifiantes d'autrui : elle permet toujours des variations stylistiques libres de la parole d'autrui, elle expose la pensée d'autrui dans son style même, en l'appliquant à un nouveau matériau, à une autre formulation de la question, elle expérimente et reçoit une réponse dans le langage d'autrui.

Des phénomènes analogues se présentent dans d'autres cas, moins évidents. Il s'agit, avant tout, de tous les cas de la puissante influence de la parole d'autrui sur un auteur donné. La révélation de ces influences revient justement à la découverte de cette existence semi-cachée de la vie d'une parole « étrangère » dans le nouveau contexte de cet auteur. S'il y a influence profonde

1. Car « notre parole à nous » s'élabore petit à petit, et lentement, à partir des paroles reconnues et assimilées d'autrui, et au début, leurs frontières sont presque imperceptibles (N.d.A.).

et féconde, il n'y a point imitation extérieure, simple reproduction, mais évolution créatrice ultérieure de la parole « étrangère » (plus exactement : semi-« étrangère ») dans un contexte nouveau, et dans des conditions nouvelles.

Dans tous ces cas, il ne s'agit plus seulement des formes de transmission de la parole d'autrui : y apparaissent aussi toujours des embryons de sa représentation littéraire. Que l'on change quelque peu la visée, et la parole persuasive intérieure devient aisément l'objet d'une représentation littéraire. Alors la figure du locuteur se soude substantiellement et organiquement à certaines variantes de cette parole persuasive : parole éthique (figure du juste), philosophique (figure du sage), socio-politique (figure du chef). En développant et stylisant créativement, en mettant à l'épreuve la parole d'autrui, on tâche de deviner, d'imaginer, comment se comportera un homme ayant autorité dans telles circonstances, et comment il les éclairera par sa parole. Dans cette supputation expérimentale, la figure de l'homme qui parle et sa parole deviennent l'objet de l'imagination littérairement créatrice¹.

Cette objectivation qui met à l'épreuve la parole persuasive et la figure du locuteur, prend une grande importance là où commence déjà un conflit avec eux, où, par la voie de cette objectivation, on tente d'échapper à leur influence ou même de les dénoncer. Ce processus de lutte avec la parole d'autrui et son emprise a eu une influence énorme pour l'histoire du devenir idéologique de la conscience individuelle. Une parole, une voix qui sont « nôtres », mais nées de celles des autres, ou dialogiquement stimulées par elles, commenceront tôt ou tard à se libérer du pouvoir de la parole d'autrui. Ce processus se complique du fait que diverses voix « étrangères » luttent pour leur emprise sur la conscience de l'individu (comme elles le font dans la réalité sociale ambiante). Tout ceci crée un terrain propice pour éprouver l'objectivation de la parole d'autrui. La conversation avec cette parole persuasive intérieure mise en accusation se poursuit, mais assume un autre caractère : on l'interroge, on la place dans une position nouvelle, afin de dévoiler ses faiblesses, découvrir ses frontières, sentir son objectivité. Aussi, pareille stylisation devient-elle fréquemment parodique, mais pas grossièrement parodique, car la parole d'autrui, naguère intérieurement persuasive, résiste et souvent se met à résonner sans le moindre accent parodique. Sur ce terrain naissent des représentations romanesques, pénétrantes et bivocales, qui objectivement le conflit

1. Socrate, chez Platon, apparaît comme une telle figure littéraire du sage et du maître, mis à l'épreuve par le dialogue (N.d.A.).

entre la parole persuasive d'autrui et l'auteur qu'elle régenterait autrefois (ceci sont, par exemple, Eugène Onéguine chez Pouchkine, Petchorine, chez Lermontov). A la base du « roman d'épreuves » se trouve bien souvent un processus subjectif de conflit avec la parole persuasive intérieure d'autrui, et de libération de son emprise par la voie de l'objectivation. Le « roman d'apprentissage » peut aussi servir à illustrer les réflexions que nous exposons ici, mais le processus du choix du devenir idéologique se déploie là comme thème du roman, tandis que dans le « roman d'épreuves » le processus subjectif de l'auteur lui-même demeure en dehors de l'œuvre.

A cet égard, l'œuvre de Dostoïevski occupe une place exceptionnelle et singulière. L'interaction exacerbée et tendue avec la parole d'autrui est donnée dans ses romans sous un double aspect. D'abord, dans les discours des personnages apparaît un conflit profond et inachevé avec la parole d'autrui, au plan de la vie (« la parole de l'autre à mon sujet »), au plan éthique (jugement de l'autre, reconnaissance ou méconnaissance par les autres), enfin au plan idéologique (vision du monde des personnages sous forme de dialogue inachevé, inachevable). Les énoncés des personnages de Dostoïevski sont l'arène d'une lutte désespérée avec la parole d'autrui, dans toutes les sphères de la vie et de l'œuvre idéologique. C'est pourquoi ces énoncés peuvent servir d'excellents modèles pour des formes infiniment diverses de transmission et d'enchaînement de la parole d'autrui. En second lieu, les œuvres (les romans) de Dostoïevski, dans leur totalité, en tant qu'énoncés de leur auteur sont également des dialogues désespérés, intérieurement inachevés, des personnages entre eux (comme leurs points de vue incarnés), et entre l'auteur lui-même et ses personnages; la parole du personnage (comme celle même de l'auteur) ne va pas au bout d'elle-même, demeure libre et ouverte. Les épreuves des personnages et de leurs paroles, achevées quant au sujet, demeurent, chez Dostoïevski, intérieurement inachevées et non résolues¹.

Dans la sphère de la pensée et de la parole éthiques et juridiques l'immense importance du thème du locuteur est évidente. L'homme qui parle et sa parole se présentent ici comme l'objet fondamental de la pensée et du discours. Toutes les catégories

1. Cf. notre ouvrage : « Problèmes de l'Œuvre de Dostoïevski » (*Problemy tvorčestva Dostoïevskogo*), Leningrad, éd. *Priboj*, 1920. (Dans la deuxième et troisième édition : « Problèmes de la Poétique de Dostoïevski », Moscou, 1963, *Sovetskij Pisatel*, 1963, Moscou, *Khoudojstvennaja Literatura*). Dans ce livre sont présentées les analyses stylistiques des énoncés des personnages que révèlent les diverses formes de transmissions et d'enchaînement contextuel (N.d.A.).

essentiels de jugement et d'appréciation éthiques, juridiques et légaux sont précisément corrélées au locuteur en tant que tel : la conscience (« voix de la conscience », « parole intérieure »), vérité et mensonge, responsabilité, faculté d'agir, remords (libre avoué de l'homme lui-même), droit à la parole, etc., etc. La parole autonome, responsable et efficace, est un indice capital de l'homme éthique, juridique et politique. Les appels à cette parole, sa provocation, son interprétation, son appréciation, les limites et les formes de son efficacité (droits civiques et politiques), la juxtaposition des diverses volontés et paroles, etc., sont très lourds dans la sphère éthique et juridique. Il suffit d'indiquer dans la sphère spéciale de la jurisprudence l'élaboration et le rôle de l'analyse et de l'interprétation des témoignages, déclarations, contrats, de tous les documents, et autres aspects de l'énoncé d'autrui, enfin de l'interprétation des lois.

Tout cela demande à être étudié. On a exploré la technique juridique (et éthique) du traitement de la parole « étrangère », de l'établissement de son authenticité, de son exactitude, etc. (La technique du travail notarial, par exemple.) Mais on n'a jamais posé les problèmes de sa mise en forme compositionnelle, stylistique, sémantique, et autres.

C'est uniquement sur le plan juridique, éthique et psychologique qu'on a traité le problème de l'*œux* au cours d'une instruction judiciaire (et les procédés pour le provoquer, le forcer). Le matériau le plus impressionnant du traitement de ce problème, au plan de la philosophie du langage (de la parole) est fourni par Dostoïevski (problème de la pensée et du désir véritables, du vrai motif, par exemple, chez Ivan Karamazov, de leur révélation verbale; rôle de « l'autre », problème de l'enquête, etc.).

L'homme qui parle et sa parole, comme objet de réflexion et de discours, sont traités dans la sphère de l'éthique et du droit uniquement en raison de l'intérêt particulier de ces sphères. A ces intérêts et à ces options sont justement soumis tous les procédés de transmission, d'élaboration et d'enchaînement de la parole d'autrui. Mais même ici, des représentations littéraires sont possibles, particulièrement dans la sphère de l'éthique : par exemple, la représentation du conflit entre la voix de la conscience et les autres voix, ou le dialogue intérieur du repentir, etc. Les traités d'éthique, et surtout les confessions, peuvent renfermer des éléments importants du roman littéraire en prose : nous le voyons chez Épictète, Marc Aurèle, saint Augustin, Pétrarque, où l'on décèle des embryons du « roman d'épreuves » et du « roman d'apprentissage ».

Plus importante encore est la part de notre thème dans la

sphère de la pensée et de la parole religieuse (mythologique, mystique, magique). Son objet principal est un être qui parle : une divinité, un démon, un annonciateur, un prophète. La pensée mythologique ignore complètement les choses inanimées, muettes. La divination de la volonté de la déité, du démon (bon ou mauvais), l'interprétation des signes de la colère ou de la bienveillance, les présages, les instructions, enfin la transmission et l'exégèse des paroles directes de Dieu (révélation), de ses prophètes, saints, annonciateurs et, généralement parlant, la répétition et l'interprétation de la parole divinement inspirée (à la différence de la parole profane), voilà les actes extrêmement importants de la pensée et de la parole religieuses. Tous les systèmes religieux, si primitifs soient-ils, ont à leur disposition un appareil énorme, spécial et méthodologique, qui transmet et interprète les aspects variés de la parole divine (l'herméneutique).

Les choses sont un peu différentes pour la pensée scientifique. Ici, la part du thème de la parole est relativement faible. Les sciences mathématiques et naturelles ne connaissent point la parole comme objet d'une orientation. Il est évident qu'au cours d'un travail scientifique, on a l'occasion d'avoir affaire à une parole « étrangère » — (travaux des prédécesseurs, avis des critiques, opinion générale), ou d'entrer en contact avec diverses formes de répercussion et d'interprétation des mots d'autrui (conflit avec une parole autoritaire, élimination des influences, polémique, références et citations). Mais tout cela demeure dans le processus du travail, et ne concerne en rien le contenu objectif de la science elle-même, dans l'ensemble duquel le locuteur et sa parole n'entrent pas. Tout l'appareil méthodologique des sciences mathématiques et naturelles s'oriente sur la maîtrise de l'*objet réel*, muet, qui ne se révèle point dans la parole, qui *n'informe en rien sur lui-même*. Ici la connaissance n'est pas liée à la réception et à l'interprétation des paroles ou des signes de l'objet connaissable lui-même.

Dans les sciences humaines, à la différence des sciences naturelles et mathématiques, naît le problème spécifique du rétablissement, de la transmission et de l'interprétation des paroles « étrangères » (par exemple le problème des sources dans la méthodologie des disciplines historiques). Quant aux disciplines philosophiques, le locuteur et sa parole y apparaissent comme l'objet fondamental de la connaissance.

La philologie a ses buts spécifiques, sa manière propre d'aborder son objet, le locuteur et sa parole, qui déterminent toutes les formes de transmission et de représentation de la parole d'autrui (par exemple, la parole comme objet de l'histoire du

langage). Néanmoins, dans le champ des sciences humaines (et dans les limites de la philologie au sens étroit) il peut y avoir une double approche de la parole d'autrui en tant qu'objet de connaissance.

La parole peut être tout entière perçue objectivement (quasi-ment comme une chose). Telle est-elle dans la plupart des disciplines linguistiques. Dans cette parole objectivée, le sens aussi est réifié : il ne permet aucune approche dialogique, immanente à toute conception profonde et actuelle. C'est pourquoi la connaissance est ici abstraite : elle s'écarte totalement de la signification idéologique de la parole vivante, de sa vérité ou de son mensonge, de son importance ou de son insignifiance, de sa beauté ou de sa laideur. La connaissance de cette parole objective, réifiée, est privée de toute pénétration dialogique dans un sens connaissable, et l'on ne peut converser avec une telle parole.

Toutefois, la pénétration dialogique est obligatoire en philologie (car sans elle, aucune compréhension n'est possible : elle découvre dans la parole de nouveaux éléments (sémantiques, au sens large) qui, révélés d'abord par la voie du dialogue, se réifient par la suite. Tout progrès de la science de la parole est précédé de son « stade génial » : une *relation dialogique aiguë à la parole*, révélant en elle de nouveaux aspects.

C'est cette approche qui s'impose, plus concrète, ne s'abstrayant pas de la signification idéologique actuelle de la parole, et alliant l'objectivité de la compréhension à sa vivacité et sa profondeur dialogiques. Dans les domaines de la poétique, de l'histoire littéraire (de l'histoire des idéologies en général), et aussi, dans une grande mesure, dans la philosophie de la parole, aucune autre approche n'est possible : dans ces domaines, le positivisme le plus aride, le plus plat, ne peut traiter la parole de façon neutre, comme une chose, et se trouve contraint ici de se référer à *la parole*, mais aussi de parler *avec elle*, afin de pénétrer dans son sens idéologique, accessible seulement à une cognition dialogique incluant tant sa valorisation que sa réponse. Les formes de transmission et d'interprétation qui réalisent cette cognition dialogique peuvent, pour peu que la cognition soit profonde et vive, se rapprocher considérablement d'une représentation littéraire bivocale de la parole d'autrui. Il faut absolument noter que le roman lui aussi inclut toujours un élément de cognition de la parole d'autrui représentée par lui. Disons enfin quelques mots de l'importance de notre thème pour les genres rhétoriques. Indiscutablement, l'homme qui parle et sa parole représentent l'un des objets les plus importants du discours rhétorique (ici, tous les autres thèmes s'accompagnent aussi inévitablement du thème de la parole). Le discours

rhétorique, par exemple dans la rhétorique judiciaire, accuse ou défend le locuteur responsable en se référant, en outre, à ses paroles, il les interprète, polémique avec elles, reconstitue avec art les mots virtuels de l'inculpé ou de l'accusé (cette libre invention des paroles non dites est l'un des procédés les plus utilisés par la rhétorique dans l'Antiquité : « L'accusé aurait pu dire... » « Il vous aurait dit... »). Le discours rhétorique s'efforce d'anticiper les objections possibles, il transmet et juxtapose les déclarations des témoins, etc. En matière de rhétorique politique, il soutient, par exemple, une candidature, évoque la personnalité du candidat, expose et défend son point de vue, ses promesses verbales, ou, dans un autre cas, il proteste contre quelque décret, loi, ordonnance, déclaration, intervention, c'est-à-dire contre des énoncés verbaux précis, sur lesquels il est orienté dialogiquement.

Le discours du publiciste a également affaire à la parole et à l'homme qui en est le vecteur : il critique un énoncé, un point de vue, il polémique, accuse, ridiculise... S'il analyse une action, il découvre les points de vue qui la motivent et les formule verbalement en les accentuant comme il convient : avec ironie, indignation, etc. Ceci ne signifie pas que la rhétorique sacrifie un fait, un acte, une réalité non verbale à son discours. Mais elle est en rapport avec l'homme social, dont chaque acte essentiel est interprété idéologiquement par la parole, ou directement incarné en elle.

En rhétorique, la signification de la parole d'autrui comme objet est si grande, qu'il arrive souvent à la parole de tenter de dissimuler ou de substituer la réalité et ce faisant, elle se rétrécit et perd sa profondeur. Souvent la rhétorique se borne à des victoires purement verbales sur la parole ; dans ce cas, elle dégénère en un jeu verbal formaliste. Mais, répétons-le, l'arrachement de la parole à la réalité est destructeur pour elle-même ; elle s'étiole, perd sa profondeur sémantique et sa mobilité, sa capacité d'élargir et de renouveler son sens dans des contextes neufs et vivants, pour tout dire, elle meurt en tant que parole, car la parole signifiante vit en dehors d'elle-même, vit de son orientation vers l'extérieur. Toutefois, une concentration exclusive sur la parole « étrangère » comme objet, ne présuppose pas en soi une telle rupture entre parole et réalité.

Les genres rhétoriques connaissent les formes de transmission du discours d'autrui les plus diverses et dans la plupart des cas des formes fortement dialogisées. La rhétorique recourt largement à de vigoureuses réaccentuations des paroles transmises (souvent jusqu'à les déformer complètement), au moyen d'un enchaînement correspondant, par le contexte. Les genres

rhétoriques sont un matériau des plus propices à l'étude des diverses formes de transmission, de formation et d'enchaînement des paroles « étrangères ». Partant de la rhétorique, on peut même élaborer une représentation littéraire de l'homme qui parle et de ce qu'il dit; mais il est rare que la bivocalité rhétorique de ces représentations soit profonde : ses racines ne plongent pas dans le caractère dialogique du langage en devenir, elle se construit non sur un plurilinguisme substantiel, mais sur des discordances; dans la plupart des cas elle est abstraite, et succombe à une délimitation et à une subdivision formelles et logiques des voix, ce qui la tarit. C'est pourquoi il convient de parler d'une bivocalité rhétorique particulière, distincte de la bivocalité véritable de la prose littéraire, ou, pour mieux dire, d'une transmission rhétorique à deux voix de la parole d'autrui (non sans quelques traits littéraires), distincte de la *représentation bivocale* dans le roman, orientée sur *l'image du langage*.

Tel est le sens du thème de l'homme qui parle dans tous les domaines de l'existence courante et de la vie verbale et idéologique. D'après ce qui vient d'être dit, on peut affirmer que dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes œuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement « étrangères », transmises par tel ou tel procédé. Dans le champ de quasiment chaque énoncé a lieu une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de « l'autre », un processus de délimitation ou d'éclairage dialogique mutuel. Il apparaît donc que l'énoncé est un organisme beaucoup plus compliqué et dynamique qu'il n'y paraît, si l'on ne tient compte que de son orientation objective, et de son expressivité univocale directe.

Le fait que la parole est l'un des principaux objets du discours humain, n'a pas encore été pris suffisamment en considération, ni apprécié dans sa signification radicale. La philosophie n'a pas su largement embrasser tous les phénomènes qui s'y rapportent. On n'a pas compris la spécificité de cet objet du discours, qui commande la transmission et la reproduction du mot « étranger » lui-même : on ne peut parler de celui-ci qu'avec son aide, en y intégrant, il est vrai, nos propres intentions, en éclairant à notre façon par le contexte. Parler de la parole comme de n'importe quel autre objet, c'est-à-dire de manière thématique, sans transmission dialogique, n'est possible que si cette parole est purement objective, réifiée; on peut parler ainsi, par exemple, du mot dans la grammaire, où nous intéresser, précisément, son enveloppe réifiée, amorphe.

*

Le roman utilise doublement toutes les formes dialogiques les plus variées de transmission de la parole d'autrui, élaborées dans la vie courante et dans les relations idéologiques non littéraires. Premièrement, toutes ces formes sont présentes et reproduites dans les énoncés — familiers et idéologiques — des personnages de roman et aussi dans les genres intercalaires : journaux intimes, confessions, articles de journaux, etc. Deuxièmement, toutes les formes de transmission dialogique du discours d'autrui peuvent également dépendre directement des problèmes de la représentation littéraire du locuteur et de sa parole, avec une orientation sur *l'image du langage*, subissant une transformation littéraire précise.

Quelle est donc la différence fondamentale entre toutes ces formes extra-littéraires de transmission de la parole d'autrui et sa représentation littéraire dans le roman ?

Toutes ces formes, même lorsqu'elles sont proches d'une représentation littéraire, comme dans certains genres rhétoriques bivocaux (les stylisations parodiques), sont toujours orientées sur l'énoncé d'un individu. Ce sont les transmissions pratiquement intéressées des énoncés d'autrui individuels, parvenant au meilleur cas à une généralisation des énoncés d'un mode verbal « étranger », comme étant socialement typique ou caractéristique. Ces formes, concentrées sur la transmission des énoncés (littelle fibre et créative), ne visent pas à voir et à fixer au-delà des énoncés l'image d'un langage social qui se réalise en elles, mais sans s'y tarir; il s'agit bien de *l'image* et non pas de l'empirisme positif de ce langage. Dans un roman véritable, derrière chaque énoncé on sent la nature des langages sociaux, avec leur logique et leur nécessité internes. L'image révèle ici non seulement la réalité, mais les virtualités du langage donné, ses limites idéales, si l'on peut dire, son sens total, cohérent, sa vérité et sa limitation.

C'est pourquoi la bivocalité dans le roman, à la différence des formes rhétoriques et autres, tend toujours vers le bilinguisme comme à son terme. Aussi, cette bivocalité ne peut-elle se manifester ni dans des contradictions logiques, ni dans des juxtapositions purement dramatiques. C'est ce qui détermine la participation des dialogues du roman, qui tendent vers la limite de l'incompréhension mutuelle des individus *parlant des langues différentes*.

Il faut souligner une fois de plus que par « langage social » nous n'entendons pas l'ensemble des signes linguistiques qui déterminent la mise en valeur dialectologique et la signification

tion du langage, mais bien l'entité concrète et vivante des signes de sa singularisation sociale, qui peut aussi se réaliser dans les cadres d'un langage linguistiquement unique, en se déterminant par des transformations sémantiques et des sélections lexicologiques. C'est une perspective socio-linguistique concrète, qui se singularise à l'intérieur d'un langage abstraitement « un ». Cette perspective linguistique souvent ne se prête pas à une définition linguistique stricte, mais elle porte en elle les virtualités d'une future singularisation dialectologique : c'est un dialecte potentiel, son embryon encore informe. Au cours de son existence historique, de son devenir multilingual, le langage est rempli de ces dialectes potentiels : ils s'entrecroisent de multiples façons, ne se développent pas jusqu'au bout et meurent ; mais quelques-uns fleurissent et deviennent des langages véritables. Redisons-le : le langage est historiquement réel en tant que devenir plurilingual, grouillant de langages futurs et passés, d'« aristocrates » linguistiques guindés, de « parvenus » linguistiques, d'innombrables *prétendants* au langage, plus ou moins heureux ou malheureux, de langages à envergure sociale plus ou moins grande, avec telle ou telle sphère d'application.

L'image d'un tel langage dans le roman, c'est celle d'une perspective sociale, d'un idéologème social soudé à son discours, à son langage. Cette image ne peut donc, d'aucune façon, être une image formaliste, et un jeu littéraire avec de tels langages ne peut être un jeu formaliste. Les particularités formelles des langages, des modes et des styles du roman, sont des symboles de perspectives sociales. Les particularités linguistiques extérieures sont souvent utilisées ici comme indices auxiliaires d'une différenciation socio-linguistique, parfois même sous forme de commentaires directs de l'auteur aux discours de ses personnages. Par exemple, dans *Pères et Fils*, Tourguéniev nous donne de temps en temps des indications sur tel usage d'un mot, telle prononciation d'un personnage (il convient de noter qu'elles sont des plus caractéristiques du point de vue socio-historique).

Ainsi les différentes prononciations du mot *printsipy* (« principes ») différencient, dans ce roman, les mondes historico-culturel et social : le monde cultivé des grands propriétaires terriens des années 20 à 30, du XIX^e siècle, éduqué par la littérature française, étranger au latin et à la science allemande, et le monde de *Printelligentia* multiclasse des années 50, quand le ton était donné par les séminaristes et les médecins, nourris de latin et d'allemand. Ce fut le rude accent latino-allemand qui l'emporta pour la prononciation en russe du mot *printsipy*. Mais le vocabulaire de Koukouchina, qui dit « un monsieur », pour « un homme »,

s'est enraciné dans les genres inférieurs et moyens du langage littéraire.

Si les observations extérieures et directes sur les particularités du langage des personnages sont caractéristiques du genre romanesque, il est clair que ce ne sont pas elles qui créent l'image du langage. Ces observations sont purement objectives ; le discours de l'auteur ne touche ici que superficiellement le langage caractérisé comme une chose, il n'y a pas ici de dialogisation intérieure, caractéristique de l'image du langage. L'image authentique du langage a toujours des contours dialogisés à deux voix, à deux langages (par exemple, les zones des héros, dont nous avons parlé au chapitre précédent).

Le rôle du contexte qui enchâsse le discours représenté a une signification primordiale pour la création d'une image du langage. Le contexte enchâssant, tel le ciseau du sculpteur, dégrossit les contours du discours d'autrui et taille une image du langage dans l'empirisme fruste de la vie du discours : il confond et allie l'aspiration intérieure du langage représenté avec ses définitions extérieures objectives. Le discours de l'auteur représente et enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, distribue ses ombres et ses lumières, crée sa situation et toutes les conditions de sa résonance, enfin, y pénétrant de l'intérieur, y introduit ses accents et ses expressions, crée pour lui un fond dialogique.

Grâce à cette aptitude d'un langage qui en représente un autre de résonner simultanément hors de lui et en lui, de parler de lui, tout en parlant comme lui et avec lui, et, d'autre part, à l'aptitude du langage représenté à servir simultanément d'objet de représentation et de parler par lui-même, on peut créer des images des langages spécifiquement romanesques. C'est pour cela que dans le contexte de l'auteur qui enchâsse le langage représenté, ce dernier ne peut, en tout état de cause, être une chose, un objet du discours, muet et sans réaction, demeurant en dehors comme n'importe quel objet de discours.

*

On peut ramener à trois catégories principales tous les procédés de création de l'image du langage dans le roman : 1) l'hybridisation, 2) l'interrelation dialogisée des langages, 3) les dialogues purs. Ces catégories ne peuvent être divisées que de façon théorique, car elles s'entrelacent sans cesse dans le tissu littéraire unique de l'image.

Qu'est-ce que l'hybridisation ? C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre

dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque par une différence sociale, ou par les deux.

Cet amalgame de deux langages au sein d'un même énoncé est un procédé littéraire intentionnel (plus exactement, un système de procédés). Mais l'hybridation involontaire, inconsciente, est l'un des modes maîtres de l'existence historique et du devenir des langages. On peut dire tout net que, dans l'ensemble, le langage et les langues se modifient historiquement au moyen de l'hybridation, du mélange des diverses « langues » coexistant au sein d'un même dialecte, d'une même langue nationale, d'une même ramification, d'un même groupe de ramifications ou de plusieurs, tant dans le passé historique des langues que dans leur passé paléontologique, et c'est toujours l'énoncé qui sert de matrice pour le mélange¹.

L'image du langage dans l'art littéraire doit, de par son essence, être un hybride linguistique (intentionnel); il doit obligatoirement exister deux consciences linguistiques, celle qui est représentée et celle qui représente, appartenant à un système de langage différent. Car, s'il n'y avait pas cette seconde conscience représentante, cette seconde volonté de représentation, nous verrions non point une *image* du langage, mais simplement un *échantillon* du langage d'autrui, authentique ou factice.

L'image du langage comme hybride intentionnel est avant tout un hybride conscient (à la différence de l'hybride historico-organique et linguistiquement obscur); c'est cela, précisément, cette prise de conscience d'un langage par un autre, c'est la lumière projetée sur lui par une autre conscience linguistique. Une image du langage peut se construire uniquement du point de vue d'un autre langage, accepté comme norme.

En outre, dans un hybride intentionnel et conscient se mélangent non pas deux consciences linguistiques impersonnelles (corrélats de deux langages), mais deux consciences linguistiques *individualisées* (corrélats de deux énoncés, non de deux langages) et deux volontés linguistiques individuelles : la conscience et la volonté individuelles de l'auteur qui représente, et la conscience et la volonté individualisées d'un personnage représenté. Car c'est sur ce langage représenté que se construisent des énoncés concrets unitaires, et donc la conscience lin-

1. Ces hybrides historiques inconscients sont, en tant qu'hybrides, bilingues, mais ils sont, naturellement, univoques. Pour le système du langage littéraire, l'hybridation mi-organique, mi-intentionnelle, est caractéristique. (N.d.A.).

guistique doit obligatoirement s'incarner dans des « auteurs »¹ qui parlent le langage donné, bâtissent sur lui leurs énoncés, par conséquent, introduisant dans les potentialités du langage leur volonté linguistique actualisante. Ce sont deux consciences, deux volontés, *deux voix*, donc *deux accents*, qui participent à l'hybride littéraire intentionnel et conscient.

Mais en relevant l'aspect individuel de cet hybride, il faut de nouveau souligner fortement que dans l'hybride littéraire du roman, qui construit *l'image du langage*, l'aspect individuel est indispensable pour actualiser le langage et le subordonner à l'entité du roman (les destins des langages s'entrejoignant ici aux destins individuels des locuteurs), et qu'il est indissolublement lié à l'élément socio-linguistique : cela veut dire que l'hybride romanesque n'est pas seulement bivoque et bi-accentué (comme en rhétorique), mais bilingue; il renferme non seulement (et même pas tellement) deux consciences individuelles, deux voix, deux accents, mais deux consciences socio-linguistiques, deux époques qui, à vrai dire, ne se sont pas mêlées ici inconsciemment (comme dans un hybride organique) mais se sont rencontrées consciemment, et se combattent sur le territoire de l'énoncé.

Dans un hybride intentionnel il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride *sémantique* abstrait et logique (comme en rhétorique), mais *concret et social*.

Évidemment, dans l'hybride historique organique ce ne sont pas seulement deux langages qui se mélangent, mais deux points de vue socio-linguistiques (et également organiques), mais ici c'est un mélange épais et sombre, non une juxtaposition et une opposition conscientes. Il est néanmoins nécessaire de préciser que ce mélange épais et sombre de points de vue linguistiques sur le monde, est profondément productif historiquement dans les hybrides organiques : il est gros de nouvelles visions du monde, de nouvelles « formes intérieures » d'une conscience verbale du monde.

L'hybride sémantique intentionnel est inévitablement intérieurement dialogisé (à la différence de l'hybride organique). Deux points de vue ici ne fusionnent pas mais sont dialogiquement juxtaposés. Cette dialogisation intérieure de l'hybride

1. Même si ces « auteurs » étaient anonymes, étaient des « types », comme dans les stylisations des langages des divers genres et de « l'opinion publique » (N.d.A.).

ferrière

romanesque, comme dialogue de points de vue socio-linguistiques ne peut, s'entend, se déployer dans un dialogue parachevé et distinctement sémantique et individuel : un certain aspect organiquement catastrophique et désespéré lui est inhérent.

Enfin, l'hybride bivocal intentionnel et intériorément dialogisé a une structure syntaxique tout à fait particulière : en lui, à l'intérieur d'un seul énoncé, fusionnent deux énoncés virtuels, comme deux répliques d'un dialogue possible. Il est vrai que jamais ces répliques ne pourront s'actualiser totalement, se constituer en énoncés parachevés, mais on discerne nettement leurs formes inachevées dans la structure syntaxique de l'hybride bivocal. Il ne s'agit pas ici, naturellement, du mélange de formes syntaxiques hétérogènes propres à divers systèmes linguistiques (ce qui peut exister dans des hybrides organiques), mais justement de la fusion de deux énoncés en un seul. Cela est possible aussi dans des hybrides rhétoriques univoaux (et là, cette fusion est même syntaxiquement plus nette). Mais l'hybride romanesque se caractérise par la fusion dans un seul énoncé de deux énoncés socialement différents.

Pour résumer la caractéristique de l'hybride romanesque, nous pouvons dire : à la différence du sombre mélange des langages dans des énoncés vivants en langues évoluant historiquement (et en somme, tout énoncé vivant dans une langue vivante a un degré plus ou moins grand d'hybridation), l'hybride romanesque est un système de fusion des langages, littérairement organisé, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage.

L'hybridation intentionnelle orientée sur l'art littéraire est l'un des procédés essentiels de construction de l'image du langage. On doit préciser qu'en cas d'hybridation, le langage qui éclaire (ordinairement un système de langue littéraire contemporaine) s'objective jusqu'à un certain point pour devenir image. Plus le procédé d'hybridation est largement et profondément appliqué dans le roman (avec plusieurs langages, de surcroît et non un seul), plus le langage qui représente et éclaire s'objective, pour se transformer enfin en l'une des images du langage du roman. Les exemples classiques sont : *Don Quichotte*, les romans des humoristes anglais : Fielding, Smollett, Sterne, enfin le roman allemand romantico-humoristique : Hippel et Jean-Paul. En pareils cas, le processus d'écriture du roman et la figure du romancier s'objectivent à leur tour. (Déjà, en partie, dans *Don Quichotte*, par la suite chez Sterne, Hippel et Jean-Paul.)

1. Cf. note 1, p. 122.

L'éclairage mutuel, intériorément dialogisé, des systèmes linguistiques dans leur ensemble, se distingue de l'hybridation au sens propre. Ici il n'y a déjà plus de fusion directe de deux langages à l'intérieur d'un seul énoncé, ici c'est un seul langage qui est actualisé et énoncé, mais présenté à la lumière de l'autre. Ce second langage demeure en dehors de l'énoncé, il ne s'actualise point.

La forme la plus caractérisée et la plus évidente de cet éclairage mutuel à dialogisation interne, c'est la stylisation.

Nous avons déjà dit que toute véritable stylisation est la représentation littéraire du style linguistique d'autrui, son effet littéraire. Obligatoirement, y sont présentées deux consciences linguistiques individualisées : celle qui représente (la conscience linguistique du stylisateur) et celle qui est à représenter, à styliser. La stylisation se distingue du style direct précisément par cette présence de la conscience linguistique (du stylisateur contemporain et de son auditoire), à la lumière de laquelle le style stylisé est recréé et sur le fond de laquelle il acquiert une signification et une importance nouvelles.

Cette seconde conscience linguistique du stylisateur et de ses contemporains œuvre avec le matériau du langage stylisé; le stylisateur ne parle de son objet que dans ce langage à styliser, qui lui est « étranger ». Mais celui-ci est lui-même montré à la lumière de la conscience linguistique contemporaine du stylisateur. Le langage contemporain donne un éclairage spécial du langage à styliser : il en dégage certains éléments, en laisse d'autres dans l'ombre, crée des accents particuliers, des harmoniques spéciales entre le langage à styliser et la conscience linguistique contemporaine, en un mot, crée une libre image du langage d'autrui, qui traduit non seulement la volonté de ce qui est à styliser, mais aussi la volonté linguistique et littéraire stylisante.

C'est cela, la stylisation. Tout proche d'elle existe un autre type d'éclairage mutuel : la variation. Dans la stylisation, la conscience linguistique du stylisateur œuvre uniquement avec le matériau du langage à styliser; elle l'éclaire, y introduit ses intérêts « étrangers », mais non son matériau « étranger » contemporain. La stylisation, comme telle, doit être maintenue de bout en bout. Mais si le matériau linguistique contemporain (mot, forme, tournure, etc.) a pénétré en elle, alors c'est un défaut, une erreur, un anachronisme, un modernisme...

Mais cette indiscipline peut être voulue et organisée : la conscience linguistique stylisante peut non seulement éclairer le langage à styliser, mais y intégrer son matériau thématique et linguistique. Dans ce cas, ce n'est plus une stylisation,

mais une *variation* (qui souvent devient hybridation).

La variation introduit librement un matériau du langage « étranger » dans des thèmes contemporains, réunit le monde stylisé à celui de la conscience contemporaine, met à l'épreuve le langage stylisé, en le plaçant dans des situations nouvelles et impossibles pour lui.

La signification tant de la stylisation directe que de la variation, est énorme dans l'histoire du roman, et ne le cède qu'à la *parodie*. Les stylisations enseignèrent à la prose la représentation littéraire des langages; il est vrai qu'il s'agissait de langages (voire de styles) constitués et stylistiquement formés, non de langages frustes et souvent encore potentiels du polylinguisme vivant, (langages en devenir et encore sans style). L'image du langage créée par la stylisation est la plus serine, la plus artistiquement parachevée, permettant le maximum d'esthétisme possible pour la prose romanesque. C'est pourquoi les grands maîtres de la stylisation, tels que Mérimée, Henri de Régnier, Anatole France, et autres, furent les représentants de l'esthétisme dans le roman (accessible à ce genre dans des limites étroites seulement).

La signification de la stylisation aux époques de formation des courants et des lignes stylistiques fondamentales du genre romanesque, constitue un thème particulier, que nous abordons au dernier chapitre historique de la présente étude.

Il existe un autre type, où les intentions du langage qui représente, ne s'accordent point avec celles du langage représenté, lui résistent, figurent le monde objectif véritable, non à l'aide du langage représenté, comme point de vue productif, mais en le dénigrant, en le détruisant. Il s'agit de la *stylisation parodique*.

Or, celle-ci ne peut créer l'image du langage et le monde qui lui correspond, qu'à la seule condition qu'il ne s'agisse pas d'une destruction élémentaire et superficielle du langage d'authentri, comme dans la parodie rhétorique. Pour être substantielle et productive, la parodie doit justement être une *stylisation parodique* : elle doit recréer le langage parodié comme un tout substantiel, possédant sa logique interne, révélant un monde singulier, indissolublement lié au langage parodié.

Entre la stylisation et la parodie prennent place, comme entre des bornes, les formes les plus diverses de langages mutuellement éclairés et d'hybrides directs, déterminés par les interrelations les plus variées des langages, des volonés verbales et discursives qui se sont rencontrés à l'intérieur d'un seul et même énoncé. Le conflit livré à l'intérieur d'un discours, le degré de résistance opposé par le discours parodié à celui qui le parodie,

le degré d'élaboration de la représentation des langages sociaux, comme le degré de leur individualisation dans la représentation, le plurilinguisme ambiant, enfin, servant toujours de fond dialogique et de résonateur — tout cela crée la variété des procédés de représentation du langage « étranger ».

La juxtaposition dialogique, dans le roman, des langages purs à côté des hybridations, est un moyen puissant pour créer les images des langages. La confrontation dialogique des langages (et non des sens qu'ils renferment) trace les frontières des langages, permet de les sentir, oblige à entrevoir les formes plastiques du langage.

Le *dialogue* du roman lui-même, en tant que forme compositionnelle, est indissolublement lié au dialogue des langages qui résonne dans les hybrides et dans l'arrière-plan dialogique du roman. Aussi, ce dialogue est-il d'une espèce particulière. D'abord, comme nous l'avons dit, il ne peut s'épuiser dans les dialogues pragmatiques et thématiques des personnages. Il porte en lui la multiformité infinie des résistances dialogiques et pragmatiques du sujet, qui ne le résolvent pas et ne peuvent le résoudre; elles ne font qu'illustrer, dirait-on, (comme l'une des nombreuses possibilités) ce dialogue désespéré, profond, des langages, déterminé par le devenir même socio-idéologique des langages et de la société. Le dialogue des langages n'est pas seulement celui des forces sociales dans la statique de leur coexistence, mais aussi le dialogue des temps, des époques, des jours, de ce qui meurt, vit, naît : ici la coexistence et l'évolution sont fondues ensemble dans l'unité concrète et indissoluble d'une diversité contradictoire en langages divers. Ce dialogue est chargé de dialogues romanesques, issus pragmatiquement du sujet; c'est à lui — à ce dialogue des langages — qu'ils empruntent leur désespérance, leur inachèvement et leur incompréhension, leur existence concrète, leur « naturalisme », tout ce qui les distingue si radicalement des dialogues purement dramatiques.

Dans les monologues et dialogues des personnages de roman, les langages purs sont soumis au même problème de création de l'image du langage.

Même l'argument du roman est soumis au problème de corrélation et de découverte mutuelle des langages. L'argument du roman doit agencer la révélation des langages sociaux et des idéologies, les montrer et les éprouver : épreuve des paroles, de la vision du monde, du fondement idéologique de l'action, démonstration des habitudes des mondes et micromondes sociaux, historiques et nationaux (romans descriptifs, géographiques, romans de mœurs), des mondes socio-idéologiques d'une époque (mémoires romanesques, variantes du roman

historique) ou encore des âges et générations liés aux époques, aux mondes socio-idéologiques (romans d'apprentissage, de formation). En bref, l'argument du roman sert à la représentation des hommes qui parlent et de leurs univers idéologiques. Dans le roman se réalise la reconnaissance de son propre langage dans un langage étranger, la reconnaissance, dans la vision du monde d'autrui, de sa propre vision. Dans le roman s'opère une traduction idéologique du langage d'autrui, le dépassement de son « étranger », qui n'est que fortuite, extérieure et apparente.

La modernisation effective, l'effacement des frontières du temps, la découverte dans le passé de l'éternel présent, sont caractéristiques du roman historique. La création des représentations des langages est le problème stylistique primordial du genre romanesque.

*

Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un *hybride*. Mais, il nous le faut souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages (plus exactement, d'éléments des langages). L'objet de l'hybridation romanesque intentionnelle, c'est *une représentation littéraire du langage*.

C'est pour cela que le romancier ne vise pas du tout à une reproduction linguistique (dialectologique) exacte et complète de l'empirisme des langages étrangers qu'il introduit, il ne vise qu'à la maîtrise littéraire des représentations de ces langages.

L'hybride littéraire exige un effort énorme : il est stylisé de fond en comble, mûrement pesé, pensé de part en part, distancé. C'est en cela qu'il se démarque radicalement du mélange des langages chez les prosateurs médiocres, mélange superficiel, irréfléchi, sans système, frisant souvent l'inculture. Dans de tels hybrides, il n'existe pas de combinaison de systèmes linguistiques dûment maîtrisés, mais tout simplement un mélange d'éléments des langages. Ce n'est pas une orchestration à l'aide du polylinguisme, c'est, dans le plus grand nombre de cas, le langage direct de l'auteur, ni pur, ni élaboré.

Le roman ne dispense aucunement de la nécessité d'une connaissance profonde et subtile du langage littéraire, mais exige au surplus, la connaissance des langages du plurilinguisme. Le roman est une expansion et un approfondissement de l'horizon linguistique, un affinement de notre perception des différences socio-linguistiques.

Deux lignes stylistiques du roman européen

V

Le roman, c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et, surtout sociaux, susceptibles de devenir aussi bien « langages de la vérité » que langages relatifs, objectifs, limités : ceux des groupes sociaux, des professions, des usages courants. Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique, et se trouve, parmi les langages sociaux, à l'intérieur d'un seul langage, et parmi les langages nationales à l'intérieur d'une seule culture (hellénistique, chrétienne, protestante), d'un seul monde politico-culturel (royaumes hellénistiques, Empire romain, etc.).

Il s'agit ici d'une révolution très importante, radicale, dans les destins du verbe humain : les intentions culturelles, sémantiques et expressives sont dérivées du joug d'un langage unique ; par conséquent, le langage n'est plus ressenti comme un mythe, comme une forme absolue de pensée. Pour cela, il ne suffit pas de la seule révélation du plurilinguisme du monde culturel et des divergences linguistiques de sa langue nationale propre ; il faut encore découvrir *que ce fait est essentiel*, avec toutes les conséquences qui en découlent, ce qui n'est possible que dans des conditions socio-historiques définies.

Pour qu'ait lieu un jeu profondément littéraire avec les langages sociaux, une transformation radicale de la façon de ressentir la parole sur le plan littéraire et linguistique général est indispensable. De même, il faut s'adapter à la parole en tant que phénomène objectif, caractéristique, mais en même

temps intentionnel. Il est indispensable d'apprendre à ressentir la « forme interne » (dans le sens où l'entend Humboldt) du langage d'autrui, et la « forme interne » de son langage propre comme « étrangère »; il faut apprendre à ressentir ce qu'ont d'objectif, de typique, de caractéristique, non seulement les actes, les gestes, les diverses paroles et expressions, mais les points de vue, les visions du monde qui organiquement ne font qu'un avec le langage qui les exprime. Ce n'est possible qu'à une conscience qui participe organiquement à un univers d'éclairage mutuel des langages. Cela implique obligatoirement une intersection importante des langages dans une conscience donnée, participant de façon égale à ces quelques langages.

La décentralisation du monde verbalement idéologique, qui trouve son expression dans le roman, présuppose un groupe social fortement différencié, en relation de tension et de réaction active avec d'autres groupes sociaux. Une société fermée sur elle-même, une caste, une classe avec son noyau interne, unique et solide, doivent se désintégrer, renoncer à leur équilibre intérieur, à leur autosuffisance pour devenir un terrain socialement productif pour le développement du roman : il peut arriver ici que le fait de la pluralité des langages et des langues peut être tout simplement ignoré par une conscience littéraire et linguistique du haut de l'indiscutable autorité d'un langage unique. Un plurilinguisme qui mène grand bruit en dehors de ce monde culturel clos, avec son langage littéraire, ne peut communiquer aux genres inférieurs que des représentations objectivées, privées d'intentions, des « mots-choses », sans potentialités de prose romanesque. Il faut que le plurilinguisme envahisse la conscience culturelle et son langage, qu'il les pénètre jusqu'au noyau, qu'il relativise et dépouille de son caractère naïvement irréfutible le système linguistique initial de l'idéologie et de la littérature.

Mais c'est encore peu. Même une collectivité déchirée par la lutte sociale, si elle est close et isolée sur le plan national, offre un terrain social insuffisant pour une relativisation profonde de la conscience littéraire et linguistique, pour sa restructuration sur un nouveau mode de prose. La diversité interne du dialecte littéraire et de son environnement extra-littéraire (c'est-à-dire de toute l'organisation dialectologique d'une langue nationale donnée), doit se sentir comme envahie par un océan de plurilinguisme, important, se révélant dans la plénitude de ses intentions, dans ses systèmes mythologiques, religieux, socio-politiques, littéraires, culturels et idéologiques. Peu importe si ce plurilinguisme extra-national ne pénètre pas dans le système du langage littéraire et des genres de la prose

(comme y pénétrèrent les dialectes extra-littéraires du même langage) : le plurilinguisme extérieur affermira et approfondira le plurilinguisme intérieur de la langue littéraire elle-même, affaiblira le pouvoir des légendes et des traditions qui paralysent encore la conscience linguistique, décomposera le système du mythe national organiquement soudé au langage et, somme toute, détruira totalement le sentiment mythique et magique du langage et de la parole. Une forte participation aux cultures et aux langues des autres (l'une étant impossible sans l'autre) conduira inévitablement à disjoindre intentions et langage, pensée et langage, expressions et langage.

Nous parlons de « disjonction » dans le sens de la suppression de cette soudure absolue entre le sens idéologique et le langage, qui définit la pensée mythologique et magique. Indiscutablement, la soudure absolue entre le mot et le sens idéologique concret est l'une des particularités constitutives essentielles du mythe, qui, d'une part, détermine l'évolution des représentations mythologiques, de l'autre, une perception spécifique des formes linguistiques, des significations et des combinaisons stylistiques. La pensée mythologique est au pouvoir de son langage qui enfante lui-même sa réalité mythologique et fait passer ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité (passage des catégories et dépendances linguistiques aux catégories théogoniques et cosmogoniques). Mais le langage est également au pouvoir des images de la pensée mythologique, qui paralysent ses intentions, rendant difficile aux catégories linguistiques de devenir accessibles et souples, formellement plus pures (par suite de leur soudure avec les relations concrètement réifiées), et limitent les possibilités expressives de la parole¹.

Naturellement, ce pouvoir plénier du mythe sur le langage, et du langage sur la perception et la conception de la réalité, se situe dans le passé préhistorique, donc inévitablement hypothétique, de la conscience linguistique². Mais même quand l'absolutisme de ce pouvoir est révoqué depuis longtemps (déjà aux époques historiques de la conscience linguistique), le

1. Nous ne pouvons entrer ici dans l'essence du problème des interrelations du langage et du mythe. Dans les œuvres qui s'y réfèrent, ce problème a été traité, jusqu'à ces derniers temps, au plan psychologique, avec une visée sur le folklore, et sans liaison avec les problèmes concrets de l'histoire de la conscience linguistique (Steinthal, Lazarus, Wundt, et autres...). Chez nous, ces questions sont posées dans leur relation substantielle par Potébnia et Vesselovski (N.d.A.).

2. Ce domaine hypothétique commence, pour la première fois, à entrer dans le domaine de la science, dans la « paléontologie des significations » (N.d.A.).

sens mythologique de l'autorité du langage, et l'attribution directe de toute signification, de toute expressivité, à son incontestable unité, persiste assez fort dans tous les genres idéologiques nobles pour rendre impossible aux grandes formes littéraires de recourir de façon importante au multilinguisme. La résistance d'un langage canonique, seul et unique, étayé par l'unité encore inébranlable du mythe national, est trop forte encore pour que le multilinguisme puisse relativiser et décentraliser la conscience littérairement linguistique. Cette décentralisation verbale et idéologique ne se fera que lorsque la culture nationale aura perdu son caractère clos, autonome, quand elle aura pris conscience d'elle-même parmi les autres cultures et langages. Alors seront arrachées les racines du sentiment mythique d'un langage fondé sur sa fusion absolue avec le sens idéologique; cela provoquera un sentiment aigu des frontières sociales, nationales, sémantiques; le langage se révélera dans tout son caractère humain; derrière ses mots, ses formes, ses styles, comment seront à transparenter les figures caractéristiquement nationales, socialement typiques, les représentations des locuteurs, qui apparaîtront, en outre, derrière toutes les strates de tous les langages sans exception, même les plus intentionnels : derrière ceux des hauts genres idéologiques. Le langage (plus exactement : les langages) devient lui-même une représentation littérairement parachevée d'une conscience, et d'une vision et d'une perception du monde de caractère humain.

Jadis incarnation irrefutable et unique du sens et de la vérité, le langage est devenu l'une des hypothèses possibles du sens.

Les choses se présentent de manière analogue lorsque le langage littéraire, seul et unique, est le langage d'autrui. Il faut que se désintègre et disparaisse l'autorité religieuse, politique et idéologique à laquelle il est lié. Au cours de cette désagrégation mûrit la conscience linguistique décentralisée de la prose littéraire, appuyée sur le plurilinguisme social des langues nationales parlées.

Ainsi apparaissent les embryons de la prose romanesque dans un monde plurilingue et polyphonique, à l'époque hellénistique, dans la Rome impériale et au cours de la désintégration et de la chute de la centralisation idéologique de l'Église médiévale. De même, dans les temps nouveaux, la floraison du roman est toujours relatée à la décomposition des systèmes verbaux idéologiques stables et, en contrepois, au renforcement et à l'intentionnalisation du plurilinguisme, tant dans les limites du dialecte littéraire lui-même, que hors de lui.

*

Le problème de la prose romanesque dans l'Antiquité est fort complexe. Les embryons d'une prose bivocale et bilingue rudimentaire ne suffisaient pas toujours ici à la structure compositionnelle et thématique du roman et fleurissaient même surtout dans d'autres formes de genres : nouvelles réalistes, satires¹, dans certaines formes de biographie et d'autobiographie², dans quelques genres purement rhétoriques (par exemple la diatribe³), dans les genres historiques et épistolaires⁴. Partout, ce sont les embryons d'une véritable orchestration romanesque du sens par le truchement du plurilinguisme. Selon ce plan bivoocal, en prose véritable, sont constituées aussi les variantes du « Roman de l'Anc » (du « faux-Lucien ») et du « faux-Apulcè », et le roman de Pétrone.

C'est ainsi que dans l'Antiquité se sont formés d'importants éléments du roman à deux voix et deux langages, qui ont exercé, au Moyen Âge et dans les temps modernes, une influence puissante sur les variantes les plus marquantes du genre : sur le « roman déprévu » (avec ses ramifications : hagiographies, confessions, problèmes et aventures, jusqu'à Dostoïevski et jusqu'à nos jours); sur le roman d'apprentissage et d'évolution (surtout dans sa ramification autobiographique), sur le roman-

1. Les autoportraits ironiques des *Satires* d'Horace sont célèbres. Une attitude humoristique à l'égard de son « moi » comprend toujours, dans les *Satires*, une stylisation parodique des comportements usuels, des points de vue d'autrui et des opinions courantes. Plus proches encore d'une orchestration romanesque du sens, sont les satires de Marcus Varro. D'après les fragments conservés, on peut juger de la stylisation parodique du discours savant et moralisateur (N.d.A.).

2. On trouve des éléments d'orchestration par le plurilinguisme, et aussi les embryons d'un style de prose authentique, dans l'*Apologie de Socrate*. De façon générale, la figure de Socrate et de ses paroles a, chez Platon, le caractère même de la prose. Mais les formes de l'autobiographie hellénistique tardive et de l'autobiographie chrétienne offrent un intérêt particulier; elles conjuguent l'histoire-confession d'une conversion avec des éléments du roman d'aventures et de meurs que nous pouvons connaître (les œuvres elles-mêmes n'ayant pas été conservées) : Dion Chrysostome, Justin-Martyr, Cyprien, et ce qu'on nomme le *Cycle des légendes Clementines*. Enfin, on trouve les mêmes éléments chez Boèce (N.d.A.).

3. Parmi toutes les formes rhétoriques de l'hellénisme, c'est la diatribe qui contient le plus grand nombre de potentialités romanesques : elle admet, et même exige, la diversité des modes verbaux, la représentation dramatique, parodique et ironique des points de vue d'autrui, elle permet de mélanger vers et prose, etc. (Voir plus bas la relation des formes rhétoriques au roman.) (N.d.A.)

4. Il suffit de citer les lettres de Cicéron à Atticus (N.d.A.).

satire-des-mœurs, en bref, sur toutes les variétés du genre qui introduisant directement dans leur entité un plurilinguisme dialectologique, et de surcroît sur le plurilinguisme des genres inférieurs et familiers. Mais dans l'Antiquité, ces éléments, disséminés dans des genres aux formes multiples ne se confondirent pas dans le courant impétueux du roman, et ne fournirent que des exemples isolés, simplifiés, de cette ligne stylistique (Apuulée et Pétrone).

Les romans dits « des sophistes »¹ se rattachent à une ligne stylistique bien différente. Ils se distinguent par la stylisation nette et systématique de leur « matériau », c'est-à-dire par la fermeté d'un style purement monologique (abstrait, et idéalisé). Ce sont eux, pourtant, qui, par leur composition et leurs thèmes, semblent exprimer au mieux la nature du roman de l'Antiquité. Ils ont puissamment influé sur l'évolution des variantes des grands genres européens, quasiment jusqu'au XIX^e siècle : sur le roman médiéval, le roman galant des XV^e et XVII^e siècles (*Amadis*, et surtout le roman pastoral), le roman baroque, voire le roman des Lumières (par exemple, Voltaire). Ils ont également déterminé, dans une large mesure, les théories sur le genre romanesque et ses impératifs qui prédominèrent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle².

La stylisation abstraite et idéalisante du roman des sophistes admet tout de même une certaine diversité des modes stylistiques. C'est inévitable, étant donné la diversité des parties constitutives relativement indépendantes qui entrent de façon pléthorique dans le corps du roman : narration de l'auteur, des personnages et des témoins; description du pays, de la nature, des cités, des curiosités et œuvres d'art, descriptions « recherchées »; digressions visant à parachever et épuiser des thèmes savants, philosophiques, moraux; aphorismes, récits intercalaires, discours se rapportant à diverses formes rhétoriques, lettres, vaste dialogue. L'indépendance stylistique de ces divers éléments diffère, il est vrai, de façon frappante de leur indépendance structurale, du « fini » de leur genre; mais surtout ils semblent tous avoir les mêmes intentions, être aussi conven-

1. Cf. Grifzov, *Théorie du Roman* (Moscou, 1927), et aussi l'introduction de A. Boldyrev à la traduction du roman d'Achille Tatius : *Aventures de Leucippe et Clitophon*. (Éd. de « la Littérature Mondiale » (*Vsiestrannaja Literatura*) [M. 1925]. Cet article éclaire le problème du roman des sophistes (N.d.A.).

2. Ces idées trouverent à s'exprimer dans la première analyse spécialement consacrée au roman et faisant autorité : celle de Huét, en 1670. Dans le domaine des problèmes particuliers au roman antique, l'ouvrage de Huét ne trouva pas de successeur avant Erwin Rohde, c'est-à-dire au bout de deux cents ans (1876) (N.d.A.).

tionnels les uns que les autres; ils sont placés au même plan verbal et sémantique et transmettent pareillement et directement les desseins de l'auteur.

Mais le côté conventionnel lui-même, comme l'extrême (et abstraite) continuité de cette stylisation sont spécifiques en soi. Il n'y a, par derrière, aucun système unique, important, solide, religieux, socio-politique, philosophique ou autre. Le roman des sophistes est idéologiquement décentralisé de façon absolue (comme toute la rhétorique de la « seconde école des sophistes »). L'unité de style est ici livrée à elle-même, n'étant enracinée nulle part, ni corroborée par l'unité d'un monde culturel et idéologique unique; l'unité de ce style est périphérique, « verbale ». L'abstraction même, et l'extrême détachement de cette stylisation, révèlent cet océan de plurilinguisme indispensable, d'où émerge l'unité verbale de ces œuvres, émerge sans transcender du tout ce plurilinguisme en l'intégrant dans son objet (comme dans la poésie véritable). Malheureusement, nous ne savons pas dans quelle mesure ce style était prévu pour être perçu précisément sur le fond de ce plurilinguisme. Car enfin, la possibilité n'est pas du tout exclue d'une corrélation dialogique de ses éléments avec les langages du plurilinguisme d'alors. Nous ignorons, par exemple, quelles fonctions remplissent ici les reminiscences multiples et hétérogènes dont ces romans sont remplis : sont-ce des fonctions directement intentionnelles, comme la reminiscence poétique, ou sont-elles autres, prosaïques et dans ce cas, ne seraient-elles pas des formations byzocales ? Les digressions et sentences y sont-elles toujours directement intentionnelles, sans arrière-pensées ? Ne portent-elles pas souvent un caractère ironique, voire franchement parodique ? Dans bien des cas, leur place dans la composition nous force à l'imaginer. Ainsi, aux endroits où des digressions longues et abstraites servent à retarder l'action et coupent la narration en son point le plus aigu, le plus tendu, leur importance même (surtout lorsque des digressions circonstanciées et pédantes s'accrochent de façon voulue à un thème accessoire) jette sur eux une ombre d'objectivation et nous force à subodorer une stylisation parodique¹.

La parodie, si elle n'est pas grossière (c'est-à-dire là où elle est en prose littéraire), est généralement fort difficile à déceler si l'on ne connaît pas son arrière-plan verbal étranger, son second contexte. Sans doute existe-t-il dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont nous ne soupçonnons même pas

1. Cf. la forme extrême de ce procédé chez Sterne, et aussi, avec une plus grande variété des degrés de parodisation, chez Jean-Paul (N.d.A.).

le caractère parodique. Et sans doute y a-t-il fort peu d'œuvres de la littérature mondiale où l'on s'exprime sans arrière-pensée, et seulement à une voix. Mais cette littérature, nous la considérons depuis un flot fort réduit dans l'espace et le temps, un flot de culture verbale unitorale et univocale. Et, comme nous le verrons, il existe certains types et variétés du discours bivocal, dont la bivocalité est difficilement perçue, et qui, directement réaccntués à une voix, ne perdent pas complètement leur signification littéraire (se confondant dans la masse des discours directs de l'auteur).

La présence d'une stylisation parodique dans d'autres variétés du discours bivocal du roman des sophistes est indiscutable¹, mais il est difficile de dire quelle en est la part précise. Pour nous, a disparu dans une grande mesure ce fond verbalement signifiant du plurilinguisme sur lequel résonnaient ces romans, et avec lequel ils étaient en relation dialogique. Il se peut que cette stylisation abstraite, rectiligne qui, dans ces romans, nous paraît si monotone, si plate, ait paru plus vivante et plus diverse sur le fond du plurilinguisme de l'époque, participant au jeu bivocal avec ses éléments, et dialoguant avec lui.

Le roman des sophistes est à l'origine de la *première ligne stylistique* (comme nous conviendrons de la nommer) *du roman européen*. A la différence de la seconde ligne, qui était seulement en gestation dans l'Antiquité dans les genres les plus hétérogènes et n'avait pas encore la forme d'un type romanesque « fini » (auquel on ne peut rattacher ni les romans d'Aplée ni celui de Pétrone), la première ligne sut s'exprimer dans le roman des sophistes de façon assez complète et parachevée, déterminant, comme nous l'avons dit, toute l'histoire ultérieure de cette ligne. Sa principale particularité est un langage unique et un style unique (plus ou moins strictement déployés); le plurilinguisme reste en dehors du roman, mais le détermine comme servant de fond à son dialogue, auquel sont relatés, de manière polémique et apologétique, le langage et l'univers du roman.

Et dans l'histoire postérieure du roman européen, nous voyons son évolution stylistique suivre ces deux lignes fondamentales. La seconde ligne, à laquelle se rattachent les plus grands noms du genre romanesque (de ses variantes et telles œuvres à part), introduit le plurilinguisme social dans le corps du roman, s'en servant pour orchestrer son sens, et renouant fréquemment à

1. Ainsi, Boldyrev, dans l'article cité, note chez Achille Tatius le recours parodique au thème traditionnel du rêve prémoniteur. Du reste, Boldyrev estime que le roman de Tatius s'écrit du type traditionnel, pour aller du côté du roman de mœurs comique (*N.d.A.*).

recourir au discours direct et pur de l'auteur. La première ligne, subissant plus fortement l'influence du roman des sophistes, laisse (de façon générale) le plurilinguisme à l'extérieur, c'est-à-dire hors du langage du roman, langage stylisé de façon spécifiquement romanesque. Toutefois, comme nous l'avons dit, il est traité pour être perçu sur le fond du plurilinguisme, lié à certains éléments auxquels il est corrélaté dialogiquement. La stylisation abstraite, idéalisante, de tels romans, est donc déterminée non seulement par son objet et par l'expression directe du locuteur (comme dans le discours purement poétique), mais aussi par le discours d'autrui, par le plurilinguisme. Cette stylisation implique « un coup d'œil » sur les langages des autres, sur des points de vue et perspectives sémantiques et objectives des autres. Telle se présente l'une des différences essentielles entre la stylisation du roman et celle de la poésie.

De même que la première, la seconde ligne stylistique se subdivise à son tour en une suite de variations stylistiques originales. Enfin, l'une et l'autre ligne s'entrecroisent et s'entremêlent de multiples façons, autrement dit, la stylisation du matériau s'allie à son orchestration multilingue.

*

Disons quelques mots du roman de chevalerie classique, en vers.

La conscience littéraire verbale (et, d'une manière plus large, idéologiquement verbale) des auteurs et des auditeurs de ces romans était complexe : d'une part, elle était socialement et idéologiquement centralisée, se formant sur le terrain solide d'une société de castes et de classes. C'était presque une conscience de caste de par son caractère social assuré, fermé sur lui-même, se suffisant à lui-même. Mais en même temps, cette conscience ne possédait pas un langage unique, organiquement soudé au monde du mythe, des légendes, des croyances, des traditions, des systèmes idéologiques, monde lui aussi culturel et idéologique. Sous le rapport de la culture verbale, cette conscience était profondément décentralisée et internationale à un degré important. Pour cette conscience verbale littéraire, la rupture entre le langage et le matériau d'une part, le matériau et l'actualité contemporaine de l'autre, était essentiellement constitutive. Elle vivait dans un monde de langues étrangères, de cultures étrangères. Ce fut au cours de leur restructuration, de leur assimilation, de leur subordination à l'unicité d'une perspective de caste et de classe et à ses idéaux, enfin au cours de leur opposition au plurilinguisme des niveaux populaires

inférieurs qui les environnait, que se constitua et s'élabora la conscience verbale littéraire des auteurs et de l'auditoire du roman de chevalerie en vers. Elle avait continuellement affaire aux discours et aux mondes étrangers : littérature antique, légendes chrétiennes, « récits directs » bretons et celtes (mais pas au récit épique national, populaire, qui touchait à son apogée à la même époque que le roman de chevalerie et parallèlement à lui, mais indépendamment de lui, et sans aucunement l'influencer) ; tout cela servit de matériau hétérogène et multilingue (le latin et les langues nationales), dont se revêtaient, en transcendant son aspect étranger, la conscience de classe et de caste « une » du roman de chevalerie. La traduction, le remaniement, la réaccentuation, la réinterprétation, une orientation réciproque, à divers degrés, avec le discours d'autrui, l'intention d'autrui, tel fut le processus de formation de la conscience littéraire qui donna le jour au roman de chevalerie. Admettons que toutes les étapes de l'orientation mutuelle avec le discours d'autrui ne furent pas franchies par la conscience individuelle de tel ou tel créateur du roman de chevalerie, ce processus avait néanmoins lieu dans la conscience littérairement verbale de son époque, et déterminait les œuvres des individus isolés. Le matériau et le langage n'étaient pas donnés dans une unité absolue (comme pour les créateurs de l'épopée), mais étaient arrachés l'un à l'autre, dissociés et contraints de se chercher l'un l'autre.

C'est cela qui détermine l'originalité du style du roman de chevalerie. Il ne contient pas un grain de naïveté verbale et narrative. La naïveté (si elle s'y trouve) doit être portée au compte de l'unité sociale solide, pas encore désagrégée, qui sut pénétrer dans tous les éléments du matériau d'autrui, les remodeler, en changer l'accent, si bien que le monde de ces romans nous apparaît comme un monde « un » à la manière épique. De fait, le roman de chevalerie classique, en vers, se trouve sur la frontière entre l'épopée et le roman, mais il la franchit de façon évidente en direction du roman. Aussi, les modèles les plus profonds, les plus parfaits, tel le *Parzifal* de Wolfram¹, se présentent-ils déjà comme d'authentiques romans. On ne peut en aucun cas rattacher ce *Parzifal* à la première et pure ligne stylistique du roman. Il s'agit ici du premier roman allemand, profondément et éminemment bivoocal, qui a su faire coïncider l'intransigence de ses intentions avec un respect subtil et sage des distances à l'égard du langage, très légèrement objectif,

1. Wolfram von Eschenbach (1170-1220).

relativisé, un rien éloigné des lèvres de l'auteur par un petit sourire moqueur¹.

Du point de vue linguistique, il en alla de même pour les premiers romans en prose. L'élément de traduction et de remodelage apparaît ici de façon plus frappante et plus rude. On peut dire sans détour que *la prose romanesque européenne naît et s'élabore dans un processus de traduction libre (transformative) des œuvres d'autrui*. C'est uniquement dans les débuts de la prose romanesque française que cet aspect de traduction, au sens propre, n'est pas aussi caractéristique ; dans ce processus, le plus important c'est la « translation » des vers épiques dans la prose. Mais la naissance de la prose romanesque en Allemagne a vraiment valeur de symbole : elle est l'œuvre d'une aristocratie française germanisée, qui recourt à la traduction ou à la translation de la prose ou des vers français.

La conscience linguistique des auteurs du roman en prose était totalement décentralisée et relativisée. Elle errait librement parmi les langages à la recherche de ses matériaux, séparant aisément n'importe quel matériau de n'importe quel langage accessible, le faisant participer à « son » langage, à « son » univers. Et « son langage », instable encore et en devenir, n'offrait aucune résistance au traducteur-translateur, aussi, la rupture était-elle complète entre le langage et le matériau, profondément indifférents l'un à l'autre. De cette aliénation mutuelle, naquit le « style » particulier à cette prose.

En vérité, on ne peut même pas parler ici de style, mais seulement de forme de l'exposé : c'est justement là qu'à lieu le remplacement du style par l'exposé. Le style se définit par une relation majeure et créatrice du discours à son objet, au locuteur lui-même et au discours d'autrui. Il cherche à faire communiquer organiquement le matériau avec le langage et le langage avec le matériau. Le style ne présente pas en dehors de cette exposition, une donnée formée et littérairement élaborée. Ou bien il pénètre spontanément et directement son objet, comme en poésie, ou bien il réfracte ses intentions, comme dans la prose littéraire (le romancier-prosateur lui non plus ne développe pas le langage d'autrui, mais en construit la représentation littéraire). Ainsi, le roman de chevalerie en vers, même déterminé par une rupture entre le matériau et le langage, transcende pourtant cette rupture, fait participer le matériau au langage et

1. *Parzifal* est le premier roman à problème, le premier roman de formation. Cette variante du genre se distingue du roman de formation purement didactique (théorique), principalement univoocal (*La Cyropédie*, *Télémaque*, *l'Émile*), et exige la bivoocalité. Le roman de formation humoristique, déviant fortement vers la parodie, en est une variante originale (*N.d.A.*).

créée une variante originale de l'authentique style romanesque¹. Mais la première prose romanesque européenne naît et prend forme précisément comme *prose de l'exposé*, ce qui décidera de son sort pour une longue période.

Bien entendu, la spécificité de cette *prose de l'exposé* n'est pas déterminée par le seul fait brut de la libre traduction des textes d'autrui, ni par le seul internationalisme culturel des auteurs (car enfin, tant les auteurs que l'auditoire du roman de chevalerie en vers avaient une culture internationale suffisante) mais, avant tout, par le fait que cette prose n'avait plus ni base sociale unique et solide, ni indépendance de caste seraine et sûre.

On sait que l'imprimerie joua un rôle exceptionnellement important dans l'histoire du roman de chevalerie en prose, car elle élargit et mélangea socialement son auditoire². Elle contribua aussi à transférer la parole sur le registre muet de la perception, fait essentiel pour le roman. Cette « désorientation » sociale du roman en prose, dans la suite de son évolution, va toujours plus loin, et commence alors les fluctuations sociales du roman de chevalerie, créé aux xiv^e et xv^e siècles, fluctuations qui s'achèveront par sa métamorphose en « littérature populaire », destinée aux groupes sociaux inférieurs d'où, par la suite, il sera tiré par la conscience littérairement orientée des romantiques.

Arrêtons-nous un instant sur la particularité de ces premiers discours du roman en prose, arraché à son matériau, non imprégné d'une idéologie sociale unique, entouré de langages et de langues différents, qui ne lui servent ni d'étai, ni de centre. Ce langage errant, enraciné nulle part, est voué à devenir spécifiquement conventionnel. Il ne s'agit pas de la saine convention du discours poétique, mais de celle qui résulte de l'impossibilité d'utiliser littérairement, et de donner une forme complète au discours, dans tous ses éléments.

Privé de son matériau, de son idéologie « une », ferme et organique, le discours se révèle plein de superflu, d'inutilités, ne se prête pas à une interprétation littéraire véritable. Tout ce superflu doit être neutralisé, ou organisé de manière à ne pas gêner; il faut tirer le discours de son état de matière première. Une convention spécifique sert ce but : tout ce qui ne peut être

1. Le processus même des traductions et assimilations du matériau d'autrui ne s'accomplit pas ici dans la conscience individuelle des auteurs de roman : c'est un processus long, graduel, qui s'accomplit dans la conscience littéraire et linguistique de l'époque. La conscience individuelle ne l'avait ni commencé, ni achevé, mais y avait participé (N.d.A.).

2. A la fin du xv^e et au début du xv^e siècle paraissent en volume imprimé presque tous les romans de chevalerie existant alors (N.d.A.).

interprété revêt une forme conventionnelle, estampillée, est lissé, égalisé, poli, orné, etc. Tout ce qui est dénué d'interprétation véritablement littéraire, doit être remplacé par ce qui est conventionnellement admis par tous et ornemental.

Que peut faire de sa représentation sonore, de l'incuisable richesse de ses diverses formes, tonalités et nuances, de sa structure syntaxique et intonationale, de son inépuisable polysémie objectale et sociale, un discours arraché tant à son matériau qu'à son idéologie unique ? Le discours de l'exposé n'a rien à faire de tout cela, qui ne peut être organiquement soudé au matériau ou pénétré d'intentions. C'est pourquoi tout cela s'organise extérieurement de manière convenue : la représentation sonore tend vers une mélodie vide, la structure syntaxique et intentionnelle vers la légèreté et la facilité creuses ou vers des complications rhétoriques ampoulées et tout aussi creuses, vers un ornementalisme extérieur; la polysémie tend vers une monosémie vide. Naturellement, la prose de l'exposé peut s'orner abondamment de tropes poétiques, mais ils y perdent leur sens poétique véritable.

Ainsi, cette prose de l'exposé semble légaliser et canoniser la rupture absolue entre le langage et le matériau, lui trouver une forme de dépassement stylistique conventionnel et factice. Dès lors cette prose a accès à n'importe quel matériau, de n'importe quelle origine. Le langage est pour elle un élément neutre, agréable de surcroît, et orné, qui lui permet de se concentrer sur ce que le matériau lui-même recèle de captivant, d'important extrêmement, de frappant et de touchant.

C'est dans cette direction qu'évolue la prose de l'exposé dans le roman de chevalerie, jusqu'à atteindre son sommet, *Amadis*¹, puis jusqu'au roman pastoral. Mais en route, elle s'enrichit d'aspects nouveaux et importants, lui permettant de se rapprocher du vrai style romanesque, et de déterminer la première ligne stylistique, la ligne fondamentale du roman européen en évolution. A vrai dire, ce n'est pas là qu'auront lieu, à partir du roman, la réunion et l'interpénétration organiques du langage et du matériau, mais bien dans la seconde ligne, dans son style qui réfracte et orchestre ses intentions, voie qui est devenue la plus importante et la plus productive de l'histoire du roman européen.

Tandis qu'évolue la prose de l'exposé, s'élabore la catégorie particulière, valorisante, de la « littérature du langage », ou plutôt (plus près de l'esprit de notre conception initiale), de « l'en-

1. *Amadis*, séparé de ses racines espagnoles, est devenu un roman tout à fait international (N.d.A.).

noblissement du langage ». Ce n'est pas une catégorie stylistique au sens strict, car elle n'est soutenue par aucun impératif défini, essentiel, pour l'art et les genres littéraires, ce n'est pas, non plus, une catégorie linguistique qui isolerait le langage littéraire comme unité dialectologique socialement définie. La catégorie de la « littéarité » et de « l'ennoblissement » est à la frontière entre les impératifs et les appréciations stylistiques, et la constatation et la normalisation linguistiques (c'est-à-dire, la vérification de l'adéquation d'une forme donnée à un dialecte précis et la constatation de son exactitude linguistique).

Dans différentes langues nationales, à différentes époques, cette catégorie générale (comme « hors-genres »), du « langage littéraire », s'emplit de divers contenus concrets et prend des sens différents, tant dans l'histoire littéraire que dans l'histoire de la langue littéraire. Mais partout et toujours son rayon d'action c'est le langage parlé d'un milieu lettré et cultivé (dans notre cas, de tous les membres d'une « société distinguée »), c'est le langage épistolaire des genres familiers et semi-littéraires (lettres, journaux intimes), c'est celui des genres socio-idéologiques (harangues de tous ordres, digressions, descriptions, articles, etc.), enfin, ce sont tous les genres de l'art littéraire en prose, et surtout le roman. En d'autres termes, cette catégorie prétend régir le domaine du langage littéraire et familier (au sens dialectologique), que ne régissent pas les genres stricts déjà formés, avec leurs exigences précises et différenciées envers leur langage; la catégorie de la « littéarité générale » n'a évidemment pas sa place dans la poésie, l'épopée, la tragédie. Elle réglemente le plurilinguisme parlé et épistolaire qui, de toutes parts, investit les genres poétiques stables et stricts, dont les impératifs ne peuvent en aucun cas être appliqués au langage parlé ou épistolaire usuel¹. Elle vise à organiser ce plurilinguisme, à canoniser à son intention un certain style verbal.

Répetons-le : le contenu concret de cette catégorie hors genres de la littéarité du langage en tant que tel, peut être infiniment varié, plus ou moins défini et concret; il peut prendre appui sur des intentions culturellement idéologiques diverses, se motiver par ses divers intérêts et valeurs : par exemple, sauvegarder le caractère fermé d'une société privilégiée (« langage d'un milieu distingué »), protéger les intérêts nationaux locaux, par exemple assurer la prééminence du dialecte toscan dans la

1. Ce rayon d'action de la catégorie de « la langue littéraire » peut se rétrécir à certaines époques, lorsque tel genre semi-littéraire élabore un canon ferme et différencié (comme c'est le cas, par exemple, du genre épistolaire) (*N.d.A.*).

langue littéraire italienne, sauvegarder la centralisation politico-culturelle, comme en France, au XVIII^e siècle, par exemple. De plus, cette catégorie peut avoir divers « réalisateurs » concrets : une grammaire académique, une école, des salons, des courants littéraires, des genres précis, et ainsi de suite... En outre, cette catégorie peut tendre vers ses limites verbales, c'est-à-dire vers l'exactitude verbale : dans ce cas, elle se généralise au maximum, mais en revanche, elle perd presque toute sa coloration et sa netteté idéologiques (tout en se justifiant : « tel est l'esprit de la langue »; « c'est français »); elle peut, par contre, tendre vers ses limites stylistiques; alors son contenu se concrétise idéologiquement aussi, et acquiert une certaine définition sémantique, objective et expressive, et ses impératifs qualifient d'une certaine manière le locuteur et l'écrivain, et dans ce cas, le contenu se justifie ainsi : « C'est comme cela que doit penser, parler et écrire un homme distingué » (ou « tout homme fin et sensible », etc.). Dans ce dernier cas, la « littéarité » qui régit les genres de la vie pratique et courante (conversations, correspondances, journaux) exerce forcément une influence, parfois très profonde, sur la pensée pratique, voire sur le style de vie lui-même, et crée des « individus littéraires », des « actions littéraires ». Enfin, le degré d'efficacité et de portée historique de cette catégorie sur l'histoire de la langue littéraire peut varier. Il peut être très important, comme en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, ou bien insignifiant : ainsi, à certaines époques, le plurilinguisme (même dialectologique) envahit jusqu'aux grands genres poétiques. Les degrés, le caractère de cette efficacité historique dépendent, évidemment, du contenu de la catégorie, de la vigueur et de la stabilité de l'instance culturelle et politique sur laquelle elle s'appuie.

Nous n'abordons qu'en passant cette catégorie très importante de la « littéarité générale du langage ». Ce qui nous importe, c'est sa signification non pas pour la littérature en général, ou l'histoire du langage littéraire, mais pour l'histoire du style romanesque uniquement. C'est là qu'elle a une importance énorme : directe pour les romans de la première ligne stylistique, indirecte pour ceux de la seconde.

Les romans de la première ligne ont la préention d'organiser et d'ordonner stylistiquement le plurilinguisme du langage parlé et des genres épistolaires courants et semi-littéraires. Cela définit, pour une grande part, leur relation au plurilinguisme. Les romans de la seconde ligne, quant à eux, transforment ce langage usuel et littéraire, organisé et « ennobi », pour en faire un matériau majeur de leur orchestration propre, et font de ceux qui usent de ce langage — « les personnes littéraires » —

avec leurs pensées et leurs « actions littéraires », leurs personages majeurs.

On ne peut comprendre la substance stylistique de la première ligne du roman, sans tenir compte d'un fait très important : la relation particulière de ces romans au langage parlé et aux genres de la vie courante et des mœurs. Le discours du roman se construit dans une constante interaction avec le discours de la vie courante. Le roman de chevalerie en prose s'oppose au plurilinguisme « bas », « vulgaire », dans tous les domaines de la vie, et, pour lui faire contrepoids, met en relief son discours spécifiquement idéalisé, « ennobli ». Le discours « vulgaire », extra-littéraire, est imprégné d'intentions basses, d'expressions grossières, étroitement terre à terre, empêtré dans des associations basses, triviales, il a des relents de contextes douteux. Le roman de chevalerie lui oppose son discours, lié seulement à des idées élevées et nobles, évocateur de contextes sublimes, historiques, littéraires, savants. Au surplus, ce discours ainsi ennobli peut, à la différence du langage poétique, remplacer la parole vulgaire des conversations, des lettres, des autres genres familiers, tout comme un euphémisme remplace une grossièreté, car il cherche à s'orienter dans la même sphère que le langage de la vie.

Le roman de chevalerie devient ainsi le véhicule d'une catégorie de la *littérarité du langage, indépendante des genres*. Il a la prétention d'imposer ses normes à la langue courante, d'enseigner le beau style et le bon ton, la façon de converser en société, de rédiger une lettre, et ainsi de suite. L'influence d'*Amadis* fut exceptionnellement importante dans ce domaine. On publia des livres spéciaux, dans le genre du *Trésor d'Amadis*, du *Livre des Compliments*, recueil de modèles de conversation, de lettres, de harangues, etc. tirés du roman, livres extrêmement répandus, qui exercèrent une grande influence tout au long du XVII^e siècle. Le roman de chevalerie fournit une parole pour toutes les situations et péripéties possibles, et partout il s'oppose à la parole vulgaire, avec ses options grossières.

Cervantes donne une générale représentation littéraire des rencontres entre le discours ennobli par le roman de chevalerie et le discours vulgaire, rencontres dans toutes les situations, aussi importantes pour le roman que pour la vie. La visée polémique du langage ennobli face au plurilinguisme apparaît dans *Don Quichotte* dans les dialogues avec Sancho et autres porte-parole de la réalité quotidienne, grossière et plurilingue, et dans la dynamique du sujet. La virtuelle dialogisation interne, contenue dans le langage noble, est ici actualisée et mise en lumière (dans les dialogues et la dynamique du sujet) mais

comme toute vraie dialogisation du langage, elle ne s'y épuise pas totalement et ne s'achève pas en drame.

Pour le discours poétique, au sens étroit, pareille relation au plurilinguisme extra-littéraire est absolument exclue. Le discours poétique, en tant que tel, est impensable et impossible dans les situations ordinaires et les genres familiers; il ne peut même pas s'opposer directement au plurilinguisme, car ils n'ont aucun terrain commun. Il peut, il est vrai, influencer les genres familiers, voire le langage parlé, mais indirectement seulement.

Pour remplir sa tâche d'organisation stylistique du langage usuel, le roman de chevalerie en prose doit évidemment faire entrer dans sa structure toute la multiplicité des genres idéologiques, intra-littéraires et courants. Le roman de chevalerie, tout comme celui des sophistes, représente une encyclopédie quasiment complète des genres de son temps. La structure de tous les genres intercalaires était parachevée et indépendante : ils pouvaient donc se détacher facilement et indépendamment isolément, comme modèles. Évidemment, selon le genre introduit, le style du roman varierait quelque peu (ne répondant qu'à un minimum d'imprégnés du genre), mais pour l'essentiel, il demeurerait uniforme. Quant aux langages au sens strict de ces genres introduits, il n'y a rien à en dire : au travers de toute cette variété des genres intercalaires s'étire de façon uniforme le même langage ennobli.

L'unité ou, plus exactement, l'uniformité de ce langage ennobli ne se suffit pas à elle-même : elle est polémique et abstraite. A sa base se trouve une certaine attitude noble à l'égard de la basse réalité. Mais l'unité et la fidélité à soi-même de cette noble attitude sont achetées au prix d'une abstraction polémique, c'est pourquoï elles sont inertes, immobiles et pâles. Du reste, il ne peut en être autrement étant donné la désorientation sociale et toute absence de fondement idéologique dans ces romans. La perspective objectale et expressive de ce discours romanesque n'est pas la perspective changeante, fuyant vers l'infini de la réalité, d'un homme vivant et noble, mais comme la perspective figée d'un homme cherchant à conserver toujours la même pose immobile, qui se mettrait en mouvement non pour voir, mais, au contraire, pour se détourner, pour ne rien remarquer, pour s'abstraire! C'est une perspective remplie non de choses réelles, mais de reminiscences verbales de choses et d'images littéraires, juxtaposées de façon polémique au plurilinguisme grossier du monde réel, et soigneusement nettoyées de toutes les associations possibles, grossières et communes.

Les représentants de la seconde ligne stylistique (Rabelais,

Fischart, Cervantès et autres), transformement parodiquement ce procédé d'abstraction, déployant dans leurs comparaisons une suite d'associations intentionnellement grossières, qui rabais- sent les choses comparées jusqu'au quotidien bas et prosaïque, détruisant ainsi le plan littéraire élevé atteint au moyen d'une abstraction polémique. Le plurilinguisme se venge ici de son éviction par l'abstraction (cf. les discours de Sancho Pança) 1.

Pour la seconde ligne stylistique, le langage ennobli du roman de chevalerie, avec son abstraction polémique, devient seulement l'un des participants du dialogue des langages, une image prosaïque du langage (qui a été traitée de la façon la plus profonde, la plus complète par Cervantès) — image susceptible de résister par son dialogue intérieur aux nouvelles intentions de l'auteur, image agitée et bivocale...

Vers le début du XVII^e siècle, la première ligne stylistique du roman vient à se modifier quelque peu : des forces historiques réelles commencent à utiliser l'idéalisation et la polémisation abstraites du style romanesque, pour réaliser des tâches polémiques et apologetiques plus complexes. La désorientation sociale du romantisme chevaleresque abstrait cède la place à la nette orientation sociale et politique du roman baroque.

Déjà le roman pastoral a une tout autre perception de son matériau, et oriente différemment sa stylisation. Il ne s'agit pas seulement d'un traitement littéraire plus libre, face au matériau 2, mais d'une transformation des fonctions elles-mêmes. On peut dire, en gros : on ne pénètre plus dans le matériau étranger pour fuir la réalité contemporaine, on y intègre cette réalité, on s'y représente soi-même. La relation romantique au matériau commence à changer du tout au tout, à devenir baroque. Une nouvelle formule de relation au matériau est découverte, un nouveau mode d'utilisation, que nous définirons, toujours en gros, comme le déguisement de la réalité ambiante dans un matériau étranger, comme une mascarade singulière et héroï-

1. La littérature allemande est caractérisée par un penchant particulier pour ce procédé de rabaisement des hautes paroles, au moyen d'un déploiement de comparaisons et d'associations de bas niveau. Ce procédé, introduit dans la littérature allemande par Wolfram von Eschenbach, détermine, au XV^e siècle, le style des prédicateurs populaires, tels que Geiler von Kaisersberg, au XVII^e siècle, celui de Fischart, au XVII^e, les prédications d'Abraham A-Santa-Clara, aux XVIII^e et XIX^e siècles, les romans de Hippel et de Jean-Paul (N.d.A.).

2. D'où les importantes acquisitions compositionnelles du roman pastoral, comparé au roman de chevalerie : une action fortement concentrée, un beau « fini », une évolution du paysage stylisé. Il faut également noter l'introduction de la mythologie (classique) et celle des vers dans la prose (N.d.A.).

sante 1. L'époque se perçoit elle-même de façon forte, élevée, et recourt à un matériau étranger multiple pour s'exprimer et se représenter. Ce sentiment nouveau du matériau, ce nouveau mode de son application ne sont qu'à leurs débuts dans le roman pastoral; ils n'ont pas encore une grande ampleur, et les forces historiques du temps ne s'y sont pas encore concentrées. Un élément d'auto-affirmation intime et lyrique domine dans ces quelques romans « en chambre ».

Dans le roman baroque historico-héroïque se déploie et se réalise totalement le nouveau mode d'utilisation du matériau. L'époque se lance avidement à la recherche d'un matériau sous-tendu d'héroïsme de toutes les époques, contrées et cultures; une puissante conscience de soi se sent la force de s'investir dans n'importe quel matériau à tension héroïque, quel que soit le monde culturel et idéologique dont il provienne. Tout exotisme devient désirable. Se trouver et se réaliser dans ce qui était étranger, héroïser sa personne et son combat dans un matériau étranger, tel fut le pathos du roman baroque. Le matériau oriental servit autant que le matériau antique ou médiéval. La conception du monde baroque avec ses polarisations, avec la trop forte tension de son unité contradictoire, pénétra dans le matériau historique, expulsa toute trace d'indépendance et de résistance internes du monde culturel étranger créateur de ce matériau, et en fit l'enveloppe extérieure et stylisée de son propre contenu 2.

La signification historique du roman baroque est exceptionnellement importante. Presque toutes les variantes du roman des temps nouveaux en tirent génétiquement leur origine. Héritier de toute l'évolution antérieure du roman, utilisant largement son héritage (roman des sophistes, *Anadis*, roman pastoral), il sut rassembler en lui tous les traits qui y figuraient isolément, comme des variantes indépendantes : roman à problèmes, roman d'aventures, roman historique, psychologique, social. Le roman baroque devenait, pour les temps à venir, une encyclopédie du matériau : thèmes et situations romanesques, positions et arguments du sujet. La plupart des thèmes du roman des temps nouveaux, que l'étude comparée révèle comme d'origine antique ou orientale, pénétrèrent ici par le truchement du roman baroque; presque toutes les recherches des origines conduisent de la

1. Les dialogues des morts sont fort répandus, ce qui est caractéristique : ces formes offrent la possibilité de converser sur des thèmes choisis (contemporains et actuels), avec des sages, des savants, des héros de tous les pays et de toutes les époques (N.d.A.).

2. Cf. dans *L'Asiré* le véritable travestissement des personnages réels de l'époque (N.d.A.).

façon la plus directe à lui, et ensuite seulement à des sources médiévales, antiques (et, plus loin, orientales¹).

Le roman baroque a été correctement désigné comme un « roman d'épreuves ». A cet égard, il se présente comme le parachevément du roman des sophistes, lui aussi roman d'épreuves (de la fidélité et de la chasteté des amants séparés). Mais dans le roman baroque, l'épreuve de l'héroïsme et de la fidélité du héros, ses multiples vertus, sont fondues de façon beaucoup plus organique grâce à un matériau grandiose et infiniment varié.

Tout ici est une pierre de touche, un moyen d'éprouver tous les côtés et toutes les qualités du héros exigées par l'idéal héroïque baroque. Le matériau s'organise de façon sérieuse et solide autour de l'idée d'épreuve. C'est sur cette idée et sur d'autres, qui sont aussi organisatrices du genre romanesque, qu'il nous incombe de nous arrêter tout spécialement.

*

L'idée de l'épreuve du héros et de sa parole est peut-être l'idée organisatrice essentielle du roman, qui le distingue radicalement du récit épique : le héros épique se place, dès le commencement, au-delà de toute épreuve. Dans un monde épique, il est impensable de douter de l'héroïsme du héros.

L'idée d'épreuve permet d'organiser de façon profonde et substantielle le matériau romanesque autour du héros. Mais le contenu lui-même de cette idée peut changer de façon marquée selon les époques et les divers groupes sociaux. Formée à partir de la casuistique des rhéteurs de la « seconde école des sophistes » « l'épreuve », dans le roman des sophistes, a un caractère grossièrement formel et extérieur (l'élément psychologique et éthique en est totalement absent). Il en allait autrement dans les légendes du christianisme primitif, dans les *Vies des saints* et les confessions autobiographiques, où l'idée d'épreuve est habituellement unie à l'idée de crise et de régénération (ce sont les formes embryonnaires du roman d'épreuves, d'aventures et de confession). L'idée chrétienne du martyre (épreuve de la souffrance et de la mort) d'une part, celle de la tentation (épreuve de la convoitise) de l'autre, donnent un contenu spécifique à l'idée d'épreuve organisatrice du matériau dans l'énorme littérature hagiographique du christianisme primitif, puis du Moyen Âge¹. Une autre variante de l'idée d'épreuve ordonne le maté-

riau du roman de chevalerie classique, en vers, qui réunit tant les singularités des épreuves du roman grec (fidélité en amour, courage), que celles de la légende chrétienne (souffrances et tentations). La même idée, mais plus faible, plus étreinte, ordonne le roman de chevalerie en prose, mais faiblement, superficiellement, sans pénétrer dans les profondeurs du matériau. Enfin, dans le roman baroque, elle unifie le matériau le plus grandiose et le plus hétérogène, grâce à sa composition extraordinairement vigoureuse.

Au cours de l'évolution ultérieure du roman, l'idée d'épreuve conserve sa très importante signification organisatrice, s'enrichissant, selon l'époque, de divers contenus idéologiques ; les liens avec la tradition demeurent cependant, mais c'est tantôt une ligne, tantôt l'autre qui prédomine (ligne traditionnelle, antique, hagiographique, baroque). Une variante particulière et très répandue dans le roman du XIX^e siècle, c'est l'épreuve de la vocation, du génie, de l'élection. S'y rattache avant tout le type romantique de « l'élu », éprouvé par la vie. Ensuite une variante très importante de « l'élection » est incarnée dans le roman français par les *parvenus*¹ de l'époque napoléonienne (héros de Stendhal, de Balzac). Chez Zola, l'épreuve devient l'aptitude à vivre, la santé physique, la faculté d'adaptation de l'homme. Le matériau de ces romans est organisé comme la mise à l'épreuve de la valeur plénière, biologique, des personnages (avec un résultat négatif). Autre variété : l'épreuve du génie, souvent liée à l'épreuve parallèle de l'aptitude à vivre de l'artiste. Il y a d'autres variantes au XIX^e siècle : l'épreuve de la forte personnalité opposée, pour telle ou telle raison, à la collectivité, prétendant à l'indépendance et à l'orgueilleuse solitude, ou bien au rôle de chef désigné ; l'épreuve du réformateur moral ou de l'amoraliste, du nietzschéen, de la femme émancipée, etc. Toutes sont des idées organisatrices fort répandues dans le roman européen du XIX^e et du début du XX^e siècle². Une variante notable est celle du roman russe, où « l'intelliguent » est éprouvé dans son aptitude sociale et sa valeur plénière (thème de « l'homme superflu »). Ce roman se subdivise à son tour en sous-variantes, depuis Pouchkine, jusqu'à l'épreuve de « l'intelliguent » par la Révolution.

L'idée d'épreuve a une énorme signification dans le roman d'aventures pur. Sa productivité se manifeste extérieurement, en ce qu'elle permet de réunir organiquement des aventures

1. Ainsi, l'idée d'épreuve organise avec une harmonie et une réserve extraordinaires un poème célèbre, en vieux français : *Vie d'Alexis*. En Russe, nous

avons, par exemple, la *Vie de Théodose de la Patchora* (*Жизнь Феодосия Печерского*) (N.d.A.).

1. En français dans le texte.

2. La part de parcelles épreuves, imposées aux représentants de toutes espèces d'idées et tendances à la mode, est grandiose dans la production massive des romanciers de second ordre (N.d.A.).

violentes et variées avec une problématique profonde et une psychologie compliquée. Tout dépend de la profondeur idéologique, de l'opportunité, du progrès socio-historique de l'idée d'épreuve qui organise le roman; selon ces qualités, le roman atteint à la plénitude, la largeur, la profondeur maximales de toutes les possibilités du genre. Le roman d'aventures pur rétrécit souvent les potentialités du genre romanesque, presque jusqu'à leur extrême limite; toutefois, le sujet « nu », et l'aventure « nue » ne peuvent jamais devenir des forces organisatrices du roman. Au contraire, nous découvrirons toujours, dans tout sujet, dans toute aventure, les empreintes de quelque idée qui les a organisés, qui a bâti l'ensemble du sujet donné, lui a donné une vie et une âme, mais s'est dépouillée par la suite de sa vigueur idéologique, et ne vit plus qu'à grand-peine. Le plus fréquemment, le sujet du roman d'aventures est organisé par l'idée (déclinante) de l'épreuve du héros, mais pas toujours...

Le nouveau roman d'aventures européen a deux sources essentiellement différentes. L'un de ses types conduit au grand roman d'épreuves baroque (type prédominant du roman d'aventures), l'autre à *Gil Blas*, puis à *Lazarillo* 1, c'est dire qu'il est lié au « roman picaresque ». Et dans l'Antiquité nous retrouvons ces deux types, représentés d'une part par le roman des sophistes, de l'autre, par Pétrone. Le premier type fondamental du roman d'aventures est organisé, comme le roman baroque, par une forme ou une autre de l'idée d'épreuve, qui s'étiole idéologiquement, qui est tout extérieure. Néanmoins, le roman de ce type est plus riche et plus compliqué, et ne récusé pas entièrement une certaine problématique, une certaine psychologie : on y reconnaît toujours la filiation du roman baroque — d'*Amadis*, du roman de chevalerie et, plus haut, du récit épique, de la légende chrétienne, et du roman grec 2. Tels sont les romans d'aventures anglais et américains (Defoe, Lewis, Radcliffe, Walpole, Fenimore Cooper, Jack London, etc.); telles sont les principales variantes du roman d'aventures et du roman-feuilleton français. On observe assez souvent un mélange des deux types, mais c'est le premier (le roman d'épreuves) qui, étant le plus vigoureux, domine alors comme principe organisateur de l'ensemble. Le levain baroque du roman d'aventures est très agissant : même dans la structure du roman-feuilleton de la plus basse qualité, on découvre des aspects qui, au travers du

roman baroque et d'*Amadis*, nous conduisent aux formes de l'autobiographie chrétienne primitive, aux autobiographies et légendes du monde latino-hellénistique. Parcil roman, tel le célèbre *Rocambole*, de Ponson du Terrail, regorge de réminiscences très anciennes. A la base de sa structure, transparaissent les formes du roman d'épreuves hellénistico-latin, avec sa crise et sa régénération. (Chez Apulée, et dans les légendes chrétiennes primitives, le pécheur racheté.) Dans *Rocambole*, nous trouvons quantité de traits qui, par le roman baroque, mènent à *Amadis*, et au-delà, vers le roman de chevalerie en vers. On découvre aussi la présence d'éléments du second type (*Lazarillo*, *Gil Blas*), mais, naturellement, l'esprit baroque y domine.

Disons quelques mots de Dostoïevski. Ses romans sont des romans d'épreuve vigoureusement représentés. Sans toucher en somme au contenu de la conception originale de l'épreuve, placée à la base de leur structure, voyons brièvement les traditions historiques qui ont laissé leur trace dans ces œuvres. Dostoïevski était relié au roman baroque par quatre voies : le « roman à sensations » anglais 1 (Lewis, Radcliffe, Walpole); le roman français socio-aventurier des bas-fonds (Eugène Sue); le roman d'épreuves de Balzac; enfin, le romantisme allemand (principalement par l'intermédiaire de E. T. A. Hoffmann). Mais de plus, Dostoïevski était, par la religion orthodoxe, directement rattaché à la littérature hagiographique et aux légendes chrétiennes, avec leur conception spécifique de l'épreuve. C'est ce qui détermine chez lui l'amalgame organique de l'aventure, de la confession, de la problématique, de l'hagiographie, des crises et des rédemptions, autrement dit, de tout le complexe du roman latino-hellénistique d'épreuves (pour autant que nous puissions en juger d'après Apulée, d'après ce nous savons de certaines autobiographies antiques, et d'après les légendes hagiographiques chrétiennes).

Les études sur le roman baroque, contenant un matériel énorme sur l'évolution antérieure de ce genre, sont des plus importantes pour la compréhension des principales variantes du roman des époques toutes récentes. Presque tous les chemins aboutissent de la façon la plus directe au roman baroque et, par-delà, au Moyen Âge, au monde latino-hellénistique et à l'Orient. Au XVII^e siècle, Wieland, Wetzzel, Blankenburg 2, puis

1. Le terme est de Dibelius (*N.d.A.*).
2. Christophe Wieland (1733-1813), écrivain et poète allemand.

Johann Karl Wetzzel (1747-1819), auteur de *Tobias Kraut*.
Christian Friedrich Blankenburg (1744-1790), esthéticien et théoricien de la littérature, auteur d'une *Recherche sur le Roman (Versuch über den Roman, 1774)*, et d'une *Théorie générale des Beaux-Arts* (1786-1787).

1. *Vie de Lazarillo de Tormés*, premier roman picaresque. (V. 1554).
2. Il est vrai qu'une conception aussi large est rarement son privilège : le matériel problématique et psychologique est, la plupart du temps, banalisé. Le second type est plus net et plus pur (*N.d.A.*).

Goethe et les romantiques, proclamaient une nouvelle idée, qui fait contrepois au roman d'épreuves : le « roman de formation », et, en particulier, le « roman d'apprentissage ».

L'idée d'épreuve n'a pas de relation à la formation de l'homme. Dans certains cas, elle connaît la crise, la régénération, mais point l'évolution, le devenir, la formation progressive de l'être humain. Elle part de l'homme « tout prêt » et le soumet à l'épreuve à partir d'un idéal, « tout prêt » lui aussi. Le roman de chevalerie, et surtout le roman baroque sont typiques à cet égard, car ils postulent le caractère noble inné, immuable, immuable des personnages. Le roman des temps nouveaux y oppose, d'un côté, le devenir de l'homme, et de l'autre une certaine dualité, un inachèvement de l'homme vivant, un mélange de bon et de mauvais, de force et de faiblesse. La vie, avec ses péripéties, ne sert plus de pierre d'achoppement, de moyen d'épreuve pour un personnage parachevé (ou, dans le meilleur cas, elle sert de stimulant pour une nature déjà préformée et prédéterminée); à présent, la vie avec ses événements, éclairée par l'idée du devenir, apparaît comme un terrain d'expérience, une école, un milieu, qui, pour la première fois, modèlent et forment tant le caractère du personnage, que sa vision du monde. L'idée de devenir et d'éducation permet d'organiser le matériau autour du personnage de façon neuve, et de révéler les côtés absolument inédits de ce matériau.

L'idée de formation et d'apprentissage et l'idée d'épreuve ne s'excluent nullement dans le cadre du roman des temps nouveaux. Elles peuvent, au contraire, s'unir profondément et organiquement. La plupart des très grands modèles du roman européen conjuguent ces deux idées, particulièrement au XIX^e siècle, lorsque le roman d'épreuve et le roman de formation purs deviennent assez rares. Déjà *Parzifal* réunit l'idée (dominante) d'épreuve et l'idée de formation. On peut en dire autant du roman d'apprentissage classique, tel *Wilhelm Meister*, où l'idée d'éducation (maintenant prééminente) s'unit à l'idée d'épreuve.

Le type de roman anglais créé par Fielding et, en partie, par Sterne, est également caractérisé par la jonction de ces deux idées, dans une proportion à peu près égale. Sous l'influence de ces deux romanciers naît le type « continental » du roman d'apprentissage, représenté par Wieland, Wetzlar, Hippel et Jean-Paul. Ici l'épreuve de l'idéaliste et de l'original aboutit non à leur dénonciation brutale, mais à leur mutation en hommes aux pensées plus réalistes; la vie leur sert non seulement de pierre d'achoppement, mais d'école. Indiquons encore, parmi les variantes originales de cette jonction des deux types de roman,

Henri le Vert (G. Keller)¹, qui réunit les deux idées, et *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, construit de manière analogue.

Bien entendu, tout n'est pas épuisé avec le roman d'épreuves et le roman de formation. Il suffit de signaler les idées organiques absolument nouvelles introduites par les romans biographiques et autobiographiques. La biographie comme l'autobiographie ont élaboré au cours de leur évolution une suite de formes définies par des idées particulières, par exemple : « le courage et la vertu », ou encore « les travaux et les jours », « la réussite et l'échec », fondement de l'organisation du matériau biographique, et ainsi de suite...

*

Revenons au roman d'épreuves baroque, dont nous nous sommes écartés. Quel y est le mode du langage, quelle est sa relation au plurilinguisme?

Le discours du roman baroque est un *discours pathétique*. C'est ici que fut créé (qu'atteignit à son développement plénier) le pathos romanesque, si différent du pathos poétique. Le roman baroque devint la pépinière d'un pathétique spécifique partout où pénétrait son influence et se maintenaient ses traditions, en priorité, dans le roman d'épreuves (et dans ses éléments de type mixte).

Le pathétique baroque se définit par l'apologétique et la polémique. C'est le pathétique de la prose, continuellement sensible à la résistance du discours et du point de vue étrangers; c'est le pathétique de la justification (l'autojustification) et de l'accusation. L'idéalisation héroïque du roman baroque n'est point épique; comme dans le roman de chevalerie, elle est une idéalisation abstraite, polémique, et surtout apologétique; mais contrairement à lui, elle est profondément imprégnée de pathétique et étayée par des forces culturelles réelles, conscientes d'elles-mêmes. Arrêtons-nous sur la singularité de ce pathétique romanesque.

Le discours pathétique se présente tout entier comme se suffisant entièrement à lui-même et à son objet. Car le locuteur s'y place sans aucune distance ni restriction. Le discours pathétique apparaît comme un discours directement intentionnel.

Toutefois, le pathos est loin d'être toujours tel. Son discours peut aussi être conventionnel, et même double, comme bivocal. Et, presque inévitablement, tel est le pathos dans le roman, car

1. Gottfried Keller (1819-1890), écrivain suisse, auteur de *Henri le Vert*, *Les Gens de Seldwyla*, *Sept Légendes*.

là il n'a, et ne peut avoir aucun être réel, et il doit le chercher dans d'autres genres. Le pathos romanesque n'a pas ses mots propres, il doit emprunter ceux d'autrui. L'authentique pathos *objectal* c'est le pathos *poétique* et lui seul.

Le pathétique romanesque rétablit toujours dans le roman quelque autre genre qui, sous sa forme directe et pure, a déjà perdu son vrai terrain. Le langage du pathos se présente toujours dans le roman comme le succédané d'un genre devenu inaccessible à telle époque, à telle force sociale : c'est le langage du prédicateur sans chaire, du juge redoutable sans pouvoir judiciaire et punitif, du prophète sans mission, du politicien sans pouvoir politique, du croyant sans Église... Partout le langage du pathos est lié à des visées et à des positions inaccessibles à l'auteur dans tout leur sérieux et leur logique, mais qu'il doit néanmoins reproduire conventionnellement dans son discours. Toutes les formes pathétiques et tous les moyens du langage du pathos — lexicaux, syntaxiques et compositionnels — se sont soudés à ces visées et à ces positions précises, tous servent à quelque force organisée, impliquent pour le locuteur une délégation de pouvoir déterminée et élaborée. Il n'y a pas de langage pour le pathos purement individuel de l'homme qui écrit un roman : malgré lui, il doit monter en chaire, prendre la pose du prédicateur, du juge... Il n'y a pas de pathos sans menaces, malédictions, promesses, bénédictions, etc.¹. Dans le discours pathétique on ne peut avancer d'un pas sans s'accorder à soi-même quelque pouvoir, rang, situation, etc. C'est là la « malédiction » du discours pathétique direct dans le roman. C'est pourquoi le vrai pathos redoute dans le roman (et dans la littérature en général) ce discours pathétique direct, et reste soudé à son objet.

Le discours pathétique et son caractère représentatif sont nés et se sont formés dans une représentation lointaine, et sont organiquement liés à la catégorie axiologiquement hiérarchique du passé. Dans une zone de contact familial avec une actualité inachevée, il n'y a pas de place pour ces formes du pathos : inévitablement, il détruit la zone de contact (par exemple, chez Gogol). Une haute position hiérarchique s'impose, mais elle est impossible dans une telle zone (d'où fausseté et tension).

Le pathos apologétique et polémique du roman baroque s'allie organiquement à l'idée particulière au baroque de l'épreuve de la vertu innée et immuable du héros. Pour tout ce qui est essentiel, il n'y a aucune distance entre un personnage et l'auteur ; la

1. Nous ne parlons, s'entend, que du discours pathétique qui est corrélaté au discours d'autrui de manière polémique et apologétique, et non du pathos de la représentation même, pathos purement objectal, littéraire, qui n'a pas besoin de convention spécifique (N.d.A.).

masse verbale fondamentale du roman est placée sur un seul plan, ainsi, dans tous ses aspects et de manière uniforme se trouve-t-elle corrélatée au plurilinguisme, mais ne l'intègre pas dans sa composition et le laisse en dehors d'elle.

Le roman baroque réunit en lui la multiplicité des genres intercalaires. Il vise aussi à être une encyclopédie de tous les aspects du langage littéraire de son époque, et même de toutes les connaissances et informations (philosophiques, historiques, politiques, géographiques, etc.) possibles et imaginables. On peut dire qu'il atteint les limites du savoir encyclopédique propre à la première ligne stylistique¹.

*

Du roman baroque partent deux ramifications de son évolution postérieure (les mêmes que celles de l'évolution de toute la première ligne) : l'une continue l'élément héroïco-aventureux du roman baroque (Lewis, Radcliffe, Walpole, etc.), l'autre ramification, le roman pathético-psychologique, surtout épistolaire des XVII^e et XVIII^e siècles (M^{me} de La Fayette, J.-J. Rousseau, Richardson). De ce roman nous devons dire quelques mots, car, du point de vue stylistique, son importance pour l'histoire ultérieure du roman fut très grande.

Le roman psychologique sentimental est lié, génétiquement, aux lettres intégrées dans le roman baroque, à leur pathétique amoureux, qui ne fut que l'un des aspects du pathos polémico-apologétique du roman baroque, un aspect secondaire, de surcroît.

Le discours pathétique est tout autre dans le roman psychologique sentimental ; il y devient intime et, perdant la vaste échelle politique et historique propre au roman baroque, s'allie à un didactisme moral commun, à l'échelle de la sphère étroite de la vie privée familiale. C'est un pathétique « en chambre ». Du même coup, se modifient les relations du langage romanesque avec le plurilinguisme : elles se resserrent, deviennent plus directes et au premier plan apparaissent les genres purement familiaux : lettres, journaux intimes, conversations quotidiennes. Le didactisme de ce pathétique sentimental devient concret, pénètre jusque dans les détails de la vie quotidienne, des relations intimes entre les gens et de la vie intérieure des personnes.

Alors se crée la zone spécifique, spatio-temporelle, du *pathétique sentimental* « en chambre ». C'est la zone des lettres, des journaux intimes. Les zones de contact et de familiarité (« proxi-

1. Surtout dans le baroque allemand (N.d.A.).

mié ») sont différentes, selon qu'il s'agit de la rue ou du foyer. De ce point de vue, différent le palais et la maison, le sanctuaire (cathédrale) et la chapelle protestante privée. Ce n'est pas une question d'échelle, mais d'organisation spéciale de l'espace. (Il est bon d'établir ici des parallèles avec l'architecture et la peinture.)

Le roman pathético-sentimental se trouve partout en liaison avec la mutation substantielle du langage littéraire dans le sens de son rapprochement avec le langage parlé. Mais celui-ci s'ordonne ici et se normalise du point de vue de sa littéarité, devient l'unique langage servant à l'expression directe des intentions de l'auteur, et non plus seulement l'un des langages du plurilinguisme servant à orchestrer ces intentions. Il s'oppose tant au plurilinguisme désordonné et grossier de la vie courante, qu'aux grands genres littéraires, archaïques et conventionnellement littéraires, comme langage unique et véritable de la littérature et de la vie, adapté aux intentions et à l'expression humaine authentiques.

Cet aspect d'opposition à l'ancien langage littéraire, et aux grands genres poétiques qui le conservent, a une importance capitale pour le roman sentimental.

Au sentimentalisme et à son langage s'opposent à la fois le plurilinguisme bas et trivial de la vie courante, qu'il faut ordonner et ennoblir, et le plurilinguisme faussement noble, faussement littéraire, qu'il convient de dénoncer et de récuser. Mais cette option par rapport au plurilinguisme littéraire est polémique; le style et le langage récuses ne sont pas intégrés dans le roman, mais demeurent extérieurs à l'œuvre, comme son fond dialogique.

Les aspects essentiels du style sentimental sont justement déterminés par cette opposition au haut pathétique héroïsant et abstraitement typologique. Les descriptions détaillées, la mise en relief intentionnelle elle-même de ces détails secondaires, triviaux, quotidiens, l'orientation de la représentation sur l'impression directe de l'objet, enfin le pathos de la faiblesse sans défense et non de la force héroïque, le rétrécissement voulu de l'horizon et du lieu des épreuves de l'homme jusqu'à en faire un micro monde (à la limite, une chambre), tout cela est déterminé par une opposition polémique au style littéraire récuse.

Or, pour remplacer une convention, le sentimentalisme en crée une autre, aussi abstraite, qui se détourne seulement des autres aspects de la réalité. Le discours, ennobi par un pathétique sentimental prétendant à remplacer le discours vulgaire de la vie courante, se trouve inévitablement dans un conflit dialogique désespéré avec la polyphonie réelle de la vie, dans un

malentendu dialogique aussi insoluble que le discours ennobi d'*Amadis* dans les situations et les dialogues de *Don Quichotte*. Le dialogisme unilatéral, engendré dans le discours sentimental, s'actualise dans le roman de la seconde ligne stylistique, où le pathétique sentimental a une résonance parodique, comme un langage parmi d'autres langages, comme l'un des côtés du dialogue des langages autour de l'homme et de l'univers¹.

Certes, le discours pathétique direct n'est pas mort avec le roman baroque (le pathos de l'héroïsme et de l'éffroi) ni avec le sentimentalisme (le pathétique des sentiments intimes); il continua à vivre comme l'une des principales variantes du discours direct de l'auteur, c'est-à-dire en exprimant ses intentions immédiatement et directement, sans réfraction. Il continua à vivre, mais il ne servit plus de fondement au style dans quelque variante importante du roman que ce fût.

Où qu'il apparaisse, la nature du discours pathétique direct demeure immuable : le locuteur (l'auteur) adopte l'attitude conventionnelle du juge, du prédicateur, du professeur, etc., ou bien son discours en appelle de façon polémique à l'impression directe reçue de l'objet et de la vie, impression que ne trouble aucun postulat idéologique. C'est entre ces deux limites que se manifeste le discours direct de l'auteur chez Léon Tolstoï. Les particularités de ce discours se définissent partout par le plurilinguisme (de la littérature et de la vie), auquel ce discours est corrélaté dialogiquement (polémiquement ou didactiquement); par exemple, une représentation directe, « spontanée », se présente comme une « dés héroïsation » polémique du Caucase, de la guerre et de l'exploit militaire, voire de la nature.

Ceux qui nient l'aspect artistique du roman, qui rabaisent le discours romanesque à une représentation du discours rhétorique, orné seulement à la surface, faussement poétique, se réfèrent surtout à la première ligne stylistique du roman, ce qui, à première vue, paraît justifier leurs assertions. Il faut reconnaître que dans cette ligne, le discours romanesque, pour autant qu'il tende à sa limite, ne réalise pas son potentiel spécifique, et souvent (mais de loin pas toujours), s'égaré dans une rhétorique creuse, ou un faux poétisme. Néanmoins, même dans cette première ligne, le discours romanesque est profondément origi-

1. Sous une forme ou une autre, chez Fielding, Smollett, Sterne. En Allemagne, chez Muscus, Wieland, Müller et d'autres. Tous ces auteurs, dans le traitement littéraire du problème du pathos sentimental (et de la didactique) dans sa relation au réel, suivent *Don Quichotte*, dont l'influence paraît déterminante. (Cf. chez nous le rôle du langage richardsonien dans l'orchestration polyphonique d'*Fingine Onguaine* [La vieille Mme Larine et Tatiana russe]). (N.d.A.).

nal, radicalement distinct tant du discours rhétorique que poétique. Son originalité se définit par une relation dialogique majeure au plurilinguisme. Pour la première ligne du roman aussi, la stratification sociale du langage, dans le procès de son évolution, se présente comme le fondement de l'élaboration stylistique du discours. Le langage du roman se construit dans une action mutuelle, dialogique, ininterrompue avec les langages qui l'environnent.

La poésie trouve également un langage stratifié dans le procès de son permanent devenir idéologique, le trouve divisé en langages divers. Elle voit le sien propre environné aussi de langages et d'un plurilinguisme littéraire et extra-littéraire. Mais la poésie, qui tend au maximum de sa pureté, œuvre avec son langage comme s'il était unique, comme s'il n'y avait, hors de lui, aucune pluralité de langages. Elle se tient comme au milieu du territoire de son langage, sans approcher de ses frontières, où elle se trouverait inévitablement en contact dialogique avec le plurilinguisme, et craint de regarder au-delà des frontières. S'il lui arrive, dans les moments de crise linguistique, de changer, elle canonise aussitôt son nouveau langage comme seul et unique, comme s'il n'en existait pas d'autre.

La prose romanesque de la première ligne stylistique se tient à la frontière même de son langage, et elle est dialogiquement relatée au plurilinguisme ambiant, elle fait écho à ses traits principaux et donc participe au dialogue des langages. Elle tient à ce qu'on la perçoive précisément sur le fond de ce plurilinguisme, car c'est dans son lien dialogique avec lui que se révèle sa signification littéraire. Son discours est l'expression d'une conscience linguistique profondément relativisée par la diversité des langages et des langues.

Le langage littéraire possède avec le roman l'organe qui lui permet de concevoir pleinement son plurilinguisme. Dans le roman, par le roman, le plurilinguisme en-soi devient un plurilinguisme pour-soi : les langages sont dialogiquement corrélés et commencent à exister les uns pour les autres (comme les répliques du dialogue). C'est justement grâce au roman que les langages s'éclairent mutuellement, que le langage littéraire devient un dialogue de langages, se connaissant et se comprenant les uns les autres.

Les romans de la première ligne stylistique vont vers le plurilinguisme de haut en bas : ils « condescendent », si l'on peut dire (le roman sentimental occupant une position spéciale, entre le plurilinguisme et les grands genres). Au contraire, les romans

de la seconde ligne vont de bas en haut : des profondeurs du plurilinguisme ils montent vers les plus hautes sphères du langage littéraire, et les envahissent. Le point de vue du plurilinguisme sur la littérature est ici un point de départ.

Il est fort ardu, surtout au début d'une évolution, de parler de la nette différence originelle des deux lignes. Le roman de chevalerie classique en vers — nous l'avons déjà indiqué — ne se case pas tout entier dans les cadres de la première ligne, et le *Parzival* de Wolfram, par exemple, est déjà, indubitablement, un grand modèle de roman de la seconde ligne.

Néanmoins, dans l'histoire subséquente de la prose européenne, le discours bivoocal s'élabore, comme dans l'Antiquité, dans de petits genres épiques — fabliaux, sortes, menus genres parodiques, à l'écart de la grande route du haut roman de chevalerie. Mais c'est là que s'élaborent les types fondamentaux et les variantes du discours bivoocal, qui ensuite détermineront le style du grand roman de la seconde ligne : discours parodique à tous les degrés, de toutes les nuances : ironique, humoristique, narratif, etc.

C'est précisément ici, sur une petite échelle (dans les menus genres inférieurs, sur les treteaux de foire, sur les marchés, dans les chansons et les historiettes de la rue) que s'élaborent les procédés de structure permettant de représenter le langage, de l'associer à la figure du locuteur, de le « montrer » objectivement en même temps que l'homme, non point comme un langage universel, impersonnel, mais caractéristique ou socialement typique d'une personne donnée — prêtre, chevalier, marchand, paysan, juriste... Chaque discours a son « propriétaire » — intéressé, partial. Il n'existe pas de discours « n'appartenant à personne », ne signifiant rien. Telle paraît être la philosophie du discours de la nouvelle satirico-réaliste populaire et des autres genres inférieurs parodiques ou bouffons. De plus, la sensibilité du langage, à la base de ces genres, est imprégnée d'une profonde méfiance de la parole humaine en tant que telle. Ce n'est pas son sens direct, objectif, expressif qui importe pour la compréhension du discours (c'est une fausse apparence), mais son utilisation réelle et toujours intéressée par le locuteur, utilisation déterminée par sa position (profession, classe, situation concrète). Le sens réel du discours est défini par celui qui parle, par les circonstances qui le font parler. Toute signification directe, toute expressivité directe sont mensongères, surtout quand il s'agit du pathétique.

Ici se prépare ce scepticisme radical de l'appréciation du discours direct, et de tout sérieux direct, côtoyant la négation de toute possibilité de discours direct non mensonger, négation

qui trouvera son expression la plus profonde chez Villon, Rabelais, Sorel, Scarron et d'autres. Ici également se prépare la catégorie dialogique nouvelle de la réplique verbale et efficace au mensonge pathétique qui, dans l'histoire du roman européen (et pas seulement du roman) joua un rôle si important : c'est la catégorie de la *joyeuse supercherie*. Au *mensonge pathétique* accumulé dans le langage de tous les genres élevés, officiels, canonisés, dans ceux de toutes les professions, classes et couches sociales reconnues et établies, s'oppose non pas la vérité directe, imprégnée elle aussi de pathos, mais une supercherie joyeuse et astucieuse, comme le *mensonge justifié pour les menteurs*. Aux langages des prêtres et des moines, des rois et des seigneurs, des chevaliers et des riches citoyens, des savants et des juristes, de tous ceux qui détiennent le pouvoir et qui sont bien placés dans l'existence, s'oppose le langage du joyeux luron, qui reproduit parodiquement, quand il le faut, n'importe quel pathétique; mais il le neutralise en le prononçant avec un sourire et un artifice, en se moquant du mensonge, en le transformant en une allégre tromperie. Le mensonge s'éclaire en prenant conscience de lui-même, et se parodie par la bouche du gai luron.

Les formes du grand roman de la seconde ligne stylistique furent précédées et préparées par les cycles originaux des nouvelles satiriques et parodiques. Nous ne pouvons aborder ici le problème de ces cycles romanesques en prose, de leur différence majeure avec les cycles épiques, des divers types de classement des nouvelles et autres traits analogues, qui sortent des limites de la stylistique.

À côté de la figure du fripon, et souvent confondue avec lui, apparaît la figure du *sot*; nigaud authentique, ou masque du fripon. À la joyeuse moquerie du faux pathétique se juxtapose la naïveté du benêt qui ne la comprend pas — (ou la comprend de travers, à l'envers) et qui « singularise » alors la haute réalité du discours pathétique.

Cette « singularisation » par la prose du monde pathétique conventionnel, grâce à la sottise (la simplicité, la naïveté), qui n'y comprend rien, eut une énorme portée sur la suite de l'histoire du roman. Si, au cours de l'évolution ultérieure de la prose romanesque la figure du sot perdit son important rôle organisateur (comme aussi celle du fripon), le trait d'*incompréhension* des conventions sociales (de la « conventionnalité ») et des grands noms, choses, événements du pathétique, demeura presque partout l'ingrédient essentiel du style. Le prosateur représente le monde soit avec les mots de celui qui ne comprend pas la « conventionnalité » du monde du narrateur, qui n'en connaît pas les principaux grands noms poétiques, savants et

autres, soit il y intègre un personnage incompréhensif, soit, enfin, son style direct implique une incompréhension voulue (polemique) de la conception habituelle du monde (par exemple chez Tolstoï). Il est possible, bien entendu, d'utiliser cette incompréhension, cette sottise prosaïque, dans les trois procédés.

Il arrive que l'incompréhension porte un caractère radical et se présente comme facteur principal de la formation du style (par exemple chez Voltaire, dans *Candide*, chez Stendhal, chez Tolstoï), mais souvent l'incompréhension du sens de la vie donné par certains langages, se limite à quelques aspects seulement. Ainsi de Bielkine, comme narrateur¹ : le prosaïsme de son style est déterminé par son incompréhension du degré poétique de tel ou tel aspect des événements qu'il relate : il laisse échapper, pourrait-on dire, toutes les possibilités et effets poétiques, il narre séchement et succinctement (à dessin) tous les traits poétiques les plus avantageux. Griniov² lui aussi est un mauvais poète (ce n'est pas par hasard s'il écrit de mauvais vers). Dans le récit de Maxime Maximovitch (*Un Héros de notre temps*) Lermontov met en relief l'incompréhension du langage et du pathétique byroniens.

Le mélange d'incompréhension et de compréhension, de sottise, de simplicité, de naïveté et d'intelligence, est un phénomène courant de la prose romanesque, et profondément typique. On peut affirmer que cet aspect d'incompréhension et de sottise spécifique (voulue) détermine presque toujours, dans une mesure plus ou moins grande, la prose du roman de la seconde ligne stylistique.

Dans le roman, la sottise (l'incompréhension) est toujours polémique : elle est dialogiquement corrélatée à l'intelligence (à la fausse « intelligence supérieure »), elle polémique avec elle et la dénonce. La sottise, comme la joyeuse supercherie, comme toutes les autres catégories du roman, est une catégorie dialogique, découlant du dialogisme particulier au discours romanesque; c'est pourquoi, dans le roman, elle est toujours relatée au langage, au discours : à sa base se trouve l'incompréhension polémique du discours d'autrui, du mensonge pathétique d'autrui, qui a embrouillé le monde en prétendant l'interpréter, l'incompréhension polémique des langages usuels, canonisés, mensongers, avec les noms pompeux qu'ils donnent aux choses et aux événements — langage poétique, pédantesquement savant, religieux, politique, juridique, et ainsi de suite. D'où

1. Pouchkine, *Les Récits de Bielkine*, cf. note 2. p. 133.

2. Pouchkine, *La Fille du capitaine*.

la multiformité des situations romanesques dialoguées ou des oppositions dialogiques : le sot et le poète, le sot et le savant pédantesque, le sot et le moraliste, le sot et le prêtre ou le bigot, le sot et le législateur, le sot incompréhensif (au tribunal, au théâtre, à une réunion savante), le sot et le politicien, etc. La variété de ces situations a été largement utilisée dans *Don Quichotte* (le rôle de Sancho en gouverneur est particulièrement favorable à ces situations dialogiques) et aussi, compte tenu de la différence de style, chez Tolstoï : l'homme qui, en diverses situations et circonstances n'y comprend rien, tel Pierre dans la bataille, Lévine aux élections de l'Assemblée de la Noblesse, au conseil municipal, Koznychev s'entretenant avec un professeur de philosophie, économiste, Nekhloudov au tribunal, au Sénat, etc.¹, Tolstoï reproduit les vieilles situations traditionnelles du roman.

Le sot présenté par l'auteur, le sot qui « singularise » le monde du pathétique conventionnel, peut être lui-même la risée de l'auteur, qui n'est pas obligé de se solidariser avec lui totalement. La ridiculisation des sots peut même occuper le premier plan. Mais le sot est nécessaire à l'auteur : sa présence incompréhensive « singularise » le monde des conventions sociales. En représentant la sottise, le roman s'instruit sur l'esprit de la prose, la sagesse de la prose. Le regard du romancier qui observe le sot ou le monde par les yeux du sot, s'adapte à la vision prosaïque d'un monde empêtré dans la convention du pathétique et le mensonge. L'incompréhension des langages usuels et paraissant signifiants pour tous, enseigne à percevoir leur objectivité et leur relativité, à les extérioriser, à découvrir leurs limites, autrement dit, enseigne à découvrir et à construire les représentations des langages sociaux.

Nous nous écartons ici des multiples variantes du sot et de son incompréhension, élaborées au cours de l'évolution historique du roman. Tel ou tel roman, de tel ou tel courant littéraire, place au premier plan un aspect différent de la sottise et de l'incompréhension, et, d'après lui, élabore son image personnelle du nigaud. (La puérité chez les romantiques, les « originaux » de Jean-Paul, par exemple.) Les langages « singularisants » sont divers aussi, et corrélatifs aux aspects de la sottise et de l'incompréhension. Diverses également sont leurs fonctions dans l'entité du roman. L'étude de ces aspects de la sottise et de l'incompréhension et de leurs variantes stylistiques et compo-

tionnelles dans leur évolution historique est une tâche très importante et intéressante pour l'histoire du roman.

La joyeuse supercherie du fripon, c'est le mensonge justifié pour les menteurs; la sottise, c'est l'incompréhension du mensonge justifié. Telles sont les deux réponses de la prose au pathétique élevé comme à tout sérieux, à toute conventionnalité. Or, entre le fripon et le sot se dresse la figure du bouffon, qui apparaît comme un singulier amalgame des deux autres : c'est un fripon qui porte le masque du sot pour motiver par son incompréhension les distortions et les permutations des langages nobles et des grands noms. Le bouffon est l'une des figures les plus antiques de la littérature, et son discours de bouffon, à cause de son statut social particulier (les privilèges du bouffon) est l'une des formes les plus anciennes de la parole humaine dans l'art. Dans le roman, les fonctions stylistiques du bouffon, tout comme celles du fripon et du sot, sont totalement définies par leur relation au plurilinguisme (à ses strates supérieures) : le bouffon, c'est celui qui a le droit de parler un langage non reconnu et de défigurer les langages reconnus, avec une pointe de méchanceté.

Ainsi donc, la joyeuse supercherie du fripon parodiant les langages nobles, leur méchante déformation, leur retournement de fond en comble par le bouffon, enfin leur naïve incompréhension par le sot, sont trois catégories dialogiques qui organisent le plurilinguisme du roman à l'aube de son histoire, et qui, dans les temps modernes, sont incarnées dans les figures symboliques du fripon, du bouffon et du sot avec une netteté extraordinaire. A mesure que ces catégories se développent, s'affinent et se différencient, récusent ces figures extérieures et symboliquement immuables, elles continuent encore à conserver leur signification en tant qu'organisatrices du style romanesque. L'originalité des dialogues du roman est déterminée par ces catégories, dont les racines plongent toujours au cœur de la dialo-gisation interne du langage lui-même, autrement dit, dans l'incompréhension mutuelle de ceux qui parlent des langages différentes. Pour ce qui est de l'organisation des dialogues dramatiques, ces catégories dialogiques peuvent, au contraire, n'avoir qu'une signification secondaire car elles n'ont pas l'aspect parachevé du drame. Le fripon, le bouffon et le sot sont les héros d'une série d'épisodes, d'aventures et d'oppositions dialogiques qui ne peuvent avoir de fin. On peut créer autour d'eux tout un cycle de nouvelles en prose. Le drame n'en a aucun besoin. Le drame strict vise à un langage unique, individualisé par ses seuls personnages. Le dialogue dramatique se définit par une collision d'individus à l'intérieur d'un seul monde, d'un seul

1. Koznychev : *Anna Karenine*; Nekhloudov : *Résurrection* et *Mainie d'un seigneur*.

langage¹. La comédie apparaît, jusqu'à un certain point, comme une exception. Néanmoins, il est notable que la comédie picaresque est loin d'avoir atteint l'ampleur du drame picaresque. Le personnage de Figaro est, somme toute, l'unique *grande figure* de cette comédie².

Les trois catégories examinées ont une importance primordiale pour la compréhension du style du roman. Le bercan du roman eutroptéen des temps nouveaux fut occupé par le fripon, le bouffon et le sot, qui laissèrent dans ses langes leur bonnet à grelots. En outre, ces trois catégories ont tout autant d'importance pour la compréhension des origines préhistoriques de la prose, et de ses liens avec le folklore.

La figure du fripon déterminera la première forme très importante du roman de la seconde ligne : le roman d'aventures picaresque.

Comprendre le héros de ce roman et son discours dans leur originalité, n'est possible que sur l'arrière-plan du grand roman d'épreuves chevaleresque, des genres rhétoriques extra-littéraires (biographiques, confessions, prédications, etc.), puis du roman baroque. C'est sur ce fond, et sur lui seul, que se détache de façon tout à fait nette la nouveauté radicale et la profondeur de la conception du héros et de son discours dans le roman picaresque.

Le héros, porteur de la joyeuse supercherie, est ici placé en delà de tout pathos, tant héroïque que sentimental; il est placé là à dessein, avec insistance, et sa nature antipathique est partout mise à nu, depuis sa façon de se présenter et de se faire valoir devant le public (ce qui donne le ton à toute la suite de la narration) jusqu'à sa conclusion finale. Ce personnage se trouve en dehors de toutes les catégories (en substance, rhétoriques) qui sont à la base de la représentation du héros dans le roman d'épreuves, en delà de toute justice, défense ou accusation, de toute autojustification comme de tout repentir. Ici, ce qu'on dit de l'homme est dit sur un ton radicalement nouveau, étranger à tout sérieux pathétique.

Cependant, comme nous l'avons dit, ces catégories du pathos ont entièrement déterminé la figure du héros dans le roman

1. Bien entendu, nous parlons du drame purement classique, en tant qu'il exprime la limite idéale du genre. Le drame réaliste contemporain peut, c'est évident, avoir des langages divers et nombreux (*N.d.A.*).

2. Nous ne touchons pas ici au problème de l'influence de la comédie sur le roman, et de la possible origine, à partir de la comédie, de certaines variantes du fripon, du bouffon et du sot. Quelle que soit leur origine, leurs fonctions se modifient dans le roman, et dans le cadre du roman se développent pour ces figures des possibilités absolument nouvelles (*N.d.A.*).

d'épreuves et celle de l'homme dans la plupart des genres rhétoriques : biographiques (glorification, apologie), autobiographiques (autoglorification, autojustification), confessions (repentir), rhétorique juridique et politique (défense-accusation), et ainsi de suite. L'ordonnance de la représentation de l'homme, le choix de ses traits, leur assemblage, la façon de rapporter les actes et les événements au héros, tout cela est entièrement déterminé soit par sa défense, son apologie, ses louanges, soit, au contraire, par son accusation, sa dénonciation, etc. Fondamentalement, c'est une idée normative et immuable de l'homme, exhaltant tout devenir notable et, de ce fait, le héros peut être jugé de manière entièrement positive ou entièrement négative. Au surplus, à la base de la conception de l'homme qui définit le héros du roman des sophistes, de la biographie et autobiographie antiques, du roman de chevalerie, du roman d'épreuves et des genres rhétoriques correspondants, ce sont les catégories rhétorico-judiciaires qui prédominent. L'unité de l'homme et l'unité de ses actions (actes) portent un caractère également rhétorico-juridique, aussi, du point de vue de la conception psychologique ultérieure de la personnalité, paraissent-elles superficielles et formelles. Ce n'est pas pour rien que le roman des sophistes est né de fantaisies juridiques sans aucun lien avec l'existence réelle du rhéteur, homme de loi et homme politique. Le schéma pour l'analyse et la représentation de l'action humaine dans un roman était fourni par les analyses et les représentations rhétoriques du « crime », du « mérite », de l'« exploit », du « droit politique », etc. C'était ce schéma qui déterminait l'unité de l'action et sa qualification comme catégorie. Des schémas similaires se trouvaient à la base d'une représentation d'un personnage. Et c'est autour de ce noyau rhétorico-judiciaire que l'on disposait le matériau des aventures, le matériau étroit et le matériau psychologique (primaire).

Il est vrai qu'en même temps que cette approche extérieurement rhétorique de l'unité de la personne humaine et de ses actions, il existait aussi (depuis saint Augustin) une attitude envers soi-même fondée sur la confession et le « repentir », possédant son propre schéma de construction d'une image de l'homme et de ses actes; mais cette idée « confessante » de l'homme intérieur (et la construction correspondante de son image) n'eut sur le roman de chevalerie et le roman baroque qu'une influence minime, devenue considérable beaucoup plus tard, dans les temps modernes seulement.

C'est sur cet arrière-plan que se présente en premier lieu, et de façon nette, le travail négatif du roman picaresque, qui détruit l'unité rhétorique de la personnalité, de l'acte et de

Pévenement. Qui est le fripon ? Qui sont Lazarillo, Gil Blas, et autres ? Un criminel ou un honnête homme, méchant ou bon, lâche ou téméraire ? Peut-on parler des mérites, crimes, exploits, qui créent et définissent sa physiologie ? Il se tient en dehors de la défense et de l'accusation, de la louange et de la mise au pilori, il ne connaît ni repentir ni autojustification, il ne se rattache à aucune norme, à aucun impératif ou idéal, il n'est pas unique, et n'est pas présenté du point de vue des unités rhétoriques connues de la personnalité. Ici l'homme est comme libéré de toutes les entraves de ces unités convenues, il ne se définit, ni ne s'accomplit en elles : il les raille.

Tous les liens anciens entre l'homme et son action, entre l'événement et ses participants se désagrègent. Une rupture brutale entre l'homme et sa situation extérieure (son rang, sa dignité, sa caste) se révèle au grand jour. Autour du fripon, toutes les positions élevées et leurs symboles, tant religieux que laïcs, dont se revêtait l'homme hautain et hypocrite, se transforment en masques, en costumes de mascarade, en accessoires de théâtre. Dans le climat de la joyeuse supercherie ont lieu la transfiguration et le délestage de tous ces grands symboles et hautes situations, leur réaccoutance radicale.

Cette même réaccoutance, comme nous l'avons déjà dit, a lieu à l'égard des langages nobles, indissolublement liés à certaines situations précises de l'homme.

Le discours du roman, comme le héros du roman, n'est prisonnier d'aucun des accents présents, il ne se livre à aucun système axiologiquement accentué, et même là où ce discours ne parodie, ni ne se moque, il préfère demeurer un discours comme dénué d'accent, sec et informatif.

Le héros du roman picaresque est opposé au héros du roman d'épreuves et de tentations; il n'est fidèle à rien, il trahit tout et tous, mais ce faisant, il est fidèle à lui-même, à ses visées antipathiques et sceptiques. Ici commence à mûrir une conception neuve de la personnalité humaine, qui n'est pas rhétorique, mais n'est pas non plus « confessante », qui tâtonne encore pour trouver son discours et lui prépare un terrain. Le roman picaresque n'orchestre pas encore ses intentions au sens précis, mais il prépare substantiellement cette orchestration en délirant le discours du pathétique pesant qui l'opresse, de tous les accents nécrósés et mensongers, il allège le discours et, dans une certaine mesure, il le vide. Là réside son importance aux côtés de la nouvelle picaresque satirique et parodique, de l'épopée parodique, et des cycles des nouvelles similaires, bâties autour de la figure du bouffon et du sot.

Tout cela prépare les grandes figures du roman de la seconde

ligne stylistique telles que *Don Quichotte*. Dans ces grandes œuvres clés, le genre romanesque devient ce qu'il est, déploie toutes ses virtualités. Ici viennent à maturité et atteignent à leur complète originalité, les authentiques représentations romanesques bivocales, profondément différentes des symboles poétiques. Si, dans la prose picaresque et bouffonne, dans le climat de la joyeuse supercherie qui simplifie toutes choses, un visage défiguré par le faux pathétique a pu se transformer en un demi-masque littéraire et franc, ici ce demi-masque est remplacé par l'image d'un visage véritable, créée par la prose littéraire. Les langages cessent d'être simplement l'objet d'une parodie purement polémique, trouvant sa fin en soi : sans dépouiller tout à fait leur couleur parodique, ils commencent à remplir la fonction d'une *représentation littéraire équilibrable*.

Le roman apprend à se servir de tous les langages, modes, genres. Il contraindrait tous les mondes démodés et vêtustes, socialement et idéologiquement aliénés et lointains, à parler d'eux-mêmes, en leur propre langage et style, mais l'auteur surélève au-dessus de ces langages ses intentions et ses accents, qui s'accordent avec eux par le dialogue. L'auteur investit sa pensée dans la représentation du langage d'autrui, sans en violer la volonté ni l'originalité propre. Le discours du personnage sur lui-même et son monde personnel fusionne organiquement avec le discours de l'auteur sur lui et son monde. Avec cette fusion interne de deux points de vue, deux intentions, deux expressions en un seul discours, le côté parodique de celui-ci assume un nouveau caractère : le langage parodié oppose une vive résistance dialogique aux intentions étrangères qui le parodient; dans la représentation même commence à résonner une conversation inachevée; la représentation devient une interaction évidente, vivante, des divers mondes, points de vue, accents. D'où la possibilité d'une réaccoutance, la possibilité d'attitudes différentes envers la querelle qui résonne au sein de la représentation, de positions différentes à son égard et donc, de diverses interprétations de la représentation elle-même, qui devient polysémique, comme un symbole. Ainsi se créent les immortelles figures du roman, vivant à différentes époques des existences différentes. Ainsi, la figure de Don Quichotte, dans le cours ultérieur de l'histoire du roman, est diversement réaccoutée et interprétée, réaccoutances et interprétations indispensables et organiques de l'évolution ultérieure de cette représentation, continuation de la querelle inachevée engendrée en son sein.

Cette dialogisation interne des représentations est liée à la dialogisation générale de tout le plurilinguisme des modèles

classiques du roman de la seconde ligne stylistique. Là se dévoile et s'actualise la nature dialogique du plurilinguisme, les langages se correspondent les uns aux autres et s'éclairent mutuellement¹. Toutes les intentions majeures de l'auteur sont orchestrées, réfractées sous des angles différents, au travers des multiples langages de l'époque. Seuls des éléments secondaires, purement informatifs, indicatifs, sont donnés dans le discours direct de l'auteur. Le langage du roman devient un système de langages littérairement organisé.

Pour compléter et préciser nos distinctions entre la première et la seconde ligne stylistique, nous nous arrêterons sur deux de ses aspects encore, qui éclairent la divergence de leur relation au plurilinguisme.

*

Nous avons vu que les romans de la première ligne introduisaient la multifonctionnalité des genres de la vie familière et courante et des genres semi-littéraires. Il s'agissait de les débarrasser d'un plurilinguisme grossier, pour le remplacer par un langage uniforme et « ennobli ». Le roman était une encyclopédie non des langages, mais des genres. Il est vrai que tous ces genres étaient présentés sur le fond dialogique des langages correspondants du plurilinguisme, polémiquement répudiés ou purifiés, pourtant ce fond polylingue demeurait en dehors du roman.

Dans la seconde ligne, nous observerons la même tendance vers une encyclopédie des genres (mais à un degré moindre). Il suffirait de citer *Don Quichotte*, si riche en genres intercalaires. Toutefois, dans cette seconde ligne, la fonction des genres intercalaires est radicalement différente : ils ont pour but premier d'introduire la diversité et la multiplicité des langages de l'époque dans le roman. Les genres non littéraires (par exemple ceux de la vie courante) sont introduits non pour être « ennoblis », pour devenir « littéraires », mais précisément parce qu'ils sont « a-littéraires », parce qu'il était possible d'introduire dans le roman un langage non littéraire (voire un dialecte). La multiplicité des langages de l'époque devait être représentée dans le roman.

A partir du roman de la seconde ligne, se forme une exigence qui, par la suite, sera reconnue comme constitutive du genre romanesque (le distinguant des autres genres épiques) et habi-

tuellement formulée ainsi : le roman doit être le reflet intégral et multiforme de son époque.

Mais il faudrait le formuler différemment : dans le roman, doivent être représentées toutes les voix socio-idéologiques de l'époque, autrement dit, tous les langages tant soit peu importants de leur temps : le roman doit être le microcosme du plurilinguisme.

Ainsi formulée, cette exigence est, en effet, immanente à cette idée du genre romanesque qui détermina la création et l'évolution de la variante la plus importante du grand roman des temps modernes, à commencer par *Don Quichotte*. Cette exigence acquiert une signification nouvelle dans le roman d'apprentissage, où l'idée même du devenir et du développement de l'homme qui y est représenté, impose une représentation complète des mondes sociaux, des voix et des langages de l'époque, au sein desquels s'accomplissent le devenir du héros, son épreuve et son élection. Évidemment, le roman d'apprentissage n'est pas le seul à exiger, à juste raison, cette plénitude des langages sociaux (qui, à la limite, les tarit). Cette exigence peut s'associer, organiquement, avec d'autres visées, des plus diverses. Par exemple, les romans d'Eugène Sue visent à représenter pleinement les mondes sociaux.

À la base de cet impératif, pour le roman, de contenir la plénitude des langages sociaux de son époque, se trouve une perception exacte du plurilinguisme romanesque. Tout langage ne se révèle dans son originalité que corrélaté à tous les autres langages intégrés dans une même unité contradictoire du devenir social. Dans le roman, chaque langage est un point de vue, une perspective socio-idéologique des groupes sociaux réels et de leurs représentants incarnés. Si le langage ne se perçoit pas en tant que perspective socio-idéologique, il ne peut servir de matériau d'orchestration, ni devenir une représentation du langage. D'autre part, tout point de vue sur le monde essentiel pour le roman, doit être un point de vue concret, incarné socialement, non une position abstraite, purement sémantique ; il doit, par conséquent, avoir son langage propre avec lequel il est organiquement « un ». Le roman ne se bâtit ni sur des dissensions abstraitement sémantiques, ni sur des colisions simplement suscitées par le sujet, mais sur un plurilinguisme social concret. Voilà pourquoi cette plénitude des points de vue incarnés à laquelle aspire le roman, n'est pas la plénitude logique, systématique, purement sémantique des points de vue possibles. Non ! C'est la plénitude historique et concrète des langages socio-idéologiques, entrés en action mutuelle à une époque donnée, appartenant à une entité en

1. Nous avons déjà dit que la dialogisation virtuelle du langage ennobli de la première ligne stylistique, comme sa polémique avec un plurilinguisme grossier, se trouve ici actualisée (*N.d.A.A.*).

évolution, unique et contradictoire. Sur le fond dialogique des autres langages de l'époque, et en interaction dialogique directe avec eux, chaque langage prend (dans des dialogues directs) une résonance différente de celle qu'il aurait « en lui-même » si l'on peut dire (s'il n'était pas relaté aux autres). C'est seulement dans l'ensemble du plurilinguisme d'une époque que les langages isolés, leur rôle et leur vraie signification historique, peuvent se révéler totalement, comme le sens définitif, dernier, de la réplique isolée d'un dialogue se révèle seulement lorsque ce dialogue est terminé, que tout a été dit, c'est-à-dire dans le contexte d'une conversation complète et achevée. Ainsi, le langage d'Amadis dans la bouche de Don Quichotte se dévoile totalement et dévoile son sens historique plénier uniquement dans l'ensemble du dialogue des langages de l'époque de Cervantes.

Passons à un deuxième aspect qui éclaire également la différence entre la première et la seconde ligne.

Contrebalançant la catégorie de la littéarité, le roman de la seconde ligne met en avant la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque. C'est une *auto-critique du discours*, singularité essentielle du genre romanesque. Le discours est critiqué dans son rapport à la réalité : pour sa prétention à la reféter de façon exacte, à la régenter et la remanier (prétentions utopiques), à la remplacer comme son succédané (rêve et invention remplaçant la vie). Déjà dans *Don Quichotte* (le discours romanesque littéraire est mis à l'épreuve de la vie, de la réalité. Et au cours de son évolution ultérieure, le roman de la seconde ligne demeure, pour une grande part, celui de l'épreuve du discours littéraire, et en outre l'on peut observer deux types différents de cette épreuve.

Le premier type concentre la critique et l'épreuve du discours littéraire autour du héros, de « l'homme littéraire », qui voit la vie par les yeux de la littérature et tente de vivre « selon la littérature ». Don Quichotte et Madame Bovary en sont les exemples les plus connus, mais tout grand roman, ou presque, contient un « homme littéraire », et, conjointement, la mise à l'épreuve du discours littéraire : tels sont, à des degrés plus ou moins importants, tous les héros de Balzac, Dostoevski, Tourguéniev, et autres. Seule diffère la part de cet élément dans l'ensemble du roman.

Le second type (« mise à nu du procédé », selon la terminologie des formalistes) introduit l'auteur qui a écrit le roman, toutefois, pas en qualité de personnage principal mais comme l'auteur véritable de l'œuvre. Parallèlement au roman lui-même, on trouve des fragments de « roman sur le roman » (dont le modèle

classique est, bien entendu, *Tristram Shandy*, de Tobias Smollett).

Ces deux types peuvent, en outre, se réunir. Il y a déjà dans *Don Quichotte* des éléments de « roman sur le roman » (dans la polémique de l'auteur avec l'auteur de la fausse deuxième partie). De plus, les formes de l'épreuve du discours littéraire peuvent être fort différentes (les variantes du second type étant particulièrement diverses). Enfin, il faut noter spécialement les divers degrés de parodie du discours littéraire mis à l'épreuve. L'épreuve du discours est alliée à sa parodisation, mais le degré de celle-ci, comme son degré de résistance dialogique du discours parodié, peuvent varier énormément : depuis une parodie littéraire qui a sa fin « en soi », extérieure et grossière, jusqu'à une quasi-solidarité avec le discours parodié (« ironie romantique »); entre ces deux extrêmes, se tient *Don Quichotte*, avec sa dialogisation profonde mais sagement équilibrée du discours parodié. Exceptionnellement, l'épreuve du discours littéraire dans le roman peut être complètement dépourvue de parodisation. Un exemple tout récent et fort intéressant, c'est *La Patrie des Cigognes*, de M. Prichvine¹. Ici, l'auto-critique du discours littéraire — le « roman sur le roman » — se mue en roman philosophique sur l'art littéraire, sans parodisation aucune.

Ainsi, la catégorie de la littéarité de la première ligne stylistique, avec ses prétentions dogmatiques à un rôle vital, est remplacée dans les romans de la seconde ligne par l'épreuve et l'auto-critique du discours littéraire.

*

Vers le début du XIX^e siècle, prend fin la forte opposition des deux lignes stylistiques du roman : *Amadis*, d'une part, *Gargantua et Pantagruel* et *Don Quichotte*, de l'autre; le grand roman baroque et *Simplissimus*, les romans de Sorel, de Scarron; le roman de chevalerie et l'épopée parodique, la nouvelle satirique, le roman picaresque; enfin Rousseau, Richardson et Fielding, Sterne, Jean-Paul et les autres. Naturellement, on peut repérer jusqu'à nos jours une évolution plus ou moins nette de ces deux lignes, mais seulement à l'écart de la grande route du roman des temps modernes. Toutes les variantes de quelque importance du roman des XIX^e et XX^e siècles, revêtent un caractère mixte, où prédomine, naturellement, la seconde ligne. C'est elle encore qui prédomine stylistiquement, même

1. Mikhail Mikhaïlovitch Prichvine (1873-1954) : styliste original, conteur pénétrant et sensible.

dans le roman de formation stricte du XIX^e siècle, bien que des aspects de la première ligne y soient relativement marquants. On peut dire que vers le XIX^e siècle les indices de la seconde ligne deviennent les signes constitutifs principaux du genre romanesque en général. Le discours romanesque a déployé toutes ses possibilités stylistiques spécifiques, propres à lui seul, précisément dans cette seconde ligne. Celle-ci a, une fois pour toutes, révélé les virtualités contenues dans le genre romanesque; en elle le roman est devenu ce qu'il est.

Quels sont les postulats sociologiques du discours romanesque de la seconde ligne stylistique? Il s'est constitué lorsque furent créées les conditions favorisant au maximum l'interaction des langages et leur éclairage mutuel, le passage du plurilinguisme de son existence « en lui-même » (quand les langages ne savent rien les uns des autres ou peuvent s'ignorer) à une existence « pour lui-même » (quand les langages du plurilinguisme se découvrent mutuellement et commencent à servir de fond dialogique les uns aux autres). Pareils à des miroirs braqués réciproquement, chacun des langages du plurilinguisme reflète à sa manière une parcelle, un petit coin du monde, et contraind à deviner et à capter au-delà des reflets mutuels, un monde plus vaste, à plans et perspectives plus divers que cela n'avait été possible pour un langage unique, un seul miroir...

Seule une conscience linguistique galiléenne, incarnée dans le discours romanesque de la seconde ligne stylistique, pouvait correspondre à l'époque des grandes découvertes astronomiques, mathématiques, géographiques, qui détruisirent la finalité et la clôture du vieil Univers et la finalité du nombre mathématique, l'époque qui repoussa les frontières de l'ancien monde géographique, l'époque de la Renaissance et du protestantisme, qui mit fin à la centralisation verbale et idéologique du Moyen Âge...

*

Quelques remarques méthodologiques, pour conclure.

L'impuissance de la stylistique traditionnelle, qui ne connaissait que la conscience linguistique ptoléméenne, devant l'authenticité originale de la prose du roman, l'impossibilité d'appliquer à cette prose les catégories stylistiques traditionnelles qui s'appuient sur l'unité du langage et l'intentionnalité rectiligne et conforme de tout son ensemble, la méconnaissance du sens puissant et stylisateur du langage d'autrui et du mode d'un parler indirect, restrictif, tout cela a abouti à une description linguistique neutre du langage de telle œuvre ou — pis encore, de tel auteur — substituée à une analyse stylistique de la prose du roman.

Mais pareille description ne peut par elle-même permettre de comprendre quoi que ce soit au style du roman. De plus, elle est méthodiquement déficiente en tant que description linguistique, car le roman contient non pas un seul langage mais plusieurs qui, rassemblés, forment une unité purement stylistique et nullement linguistique (tout comme des dialectes peuvent se mélanger pour former de nouvelles unités dialectologiques).

Le langage romanesque de la seconde ligne n'est pas un langage « un », génétiquement issu d'un mélange de langages, mais, comme nous n'avons cessé de le souligner, c'est un système littéraire original de langages qui ne se trouvent pas sur le même plan. Même si nous faisons abstraction des propos des personnes et des genres intercalaires, le discours même de l'auteur demeure un système stylistique de langages : des masses considérables de ce discours stylisent (directement, parodiquement ou ironiquement) les langages d'autrui et les propos d'autrui y sont disséminés, nullement entre guillemets, et appartenant formellement aux propos de l'auteur, mais distinctement élognés de ses lèvres par une intonation restrictive, ironique, parodique, ou autre. Rapporter tous ces mots distancés, organisateurs, au seul vocabulaire de tel auteur, rapporter les particularités sémantiques et syntaxiques de ces mots, de ces formes « orchestrantes » aux singularités de la sémantique et de la syntaxe de cet auteur, autrement dit : percevoir et décrire tout cela comme les indices linguistiques d'un prétendu langage unique de l'auteur, est aussi inepte que d'attribuer au langage d'un auteur les fautes de grammair, montées objectivement, d'un de ses personnages! Bien sûr, tous ces éléments linguistiques qui orchestrent et créent la distance, portent l'accent de l'auteur et, en fin de compte, sont infléchis par sa volonté littéraire et placés sous sa responsabilité artistique, mais ils n'appartiennent pas à son langage, ne sont pas sur le même plan que lui. La tâche de décrire le langage du roman est, du point de vue de la méthode, une absurdité, parce que l'objet même d'une pareille description, un langage romanesque unique, n'existe pas.

Le roman contient un système littéraire de langages, plus exactement, de représentations des langages, et la tâche réelle de son analyse stylistique consiste à découvrir, dans le corps du roman, tous les langages servant à l'orchestrer, à comprendre le degré d'écart entre chacun des langages et l'ultime instance sémantique de l'œuvre, et les différents angles de réfraction de leurs intentions, à saisir leurs relations dialogiques mutuelles, enfin, s'il existe un discours direct de l'auteur, à déceler son

fond dialogique plurilingue, hors de l'œuvre. (Pour le roman de la première ligne, cette dernière tâche apparaît comme fondamentale.)

La solution de ces problèmes stylistiques présume avant tout une profonde pénétration littéraire et idéologique du roman¹. Cette compréhension seule (ébrayée, naturellement, par des connaissances) peut dominer le projet littéraire essentiel de l'ensemble, et, partant de là, percevoir les moindres distances entre divers traits du langage et l'ultime instance sémantique de l'œuvre, les nuances les plus subtiles des accents de l'auteur, etc. Aucune observation linguistique, si fine soit-elle, ne découvrira jamais ce mouvement et ce jeu des intentions de l'auteur au sein des différents langages et de leurs aspects. La pénétration littéraire et idéologique dans la totalité du roman doit sans cesse guider son analyse *stylistique*. Il ne faut pas oublier, en outre, que les langages intégrés dans le roman sont élaborés en forme de représentations littéraires des langages (ce ne sont pas des données linguistiques frustes) et cette élaboration peut être plus ou moins littéraire et réussie, répondre plus ou moins bien à l'esprit et à la vigueur des langages représentés.

Mais il ne suffit pas, s'entend, de la seule pénétration littéraire. L'analyse stylistique rencontre toute une suite de difficultés, surtout là où elle a affaire aux œuvres des époques lointaines et aux langues étrangères, là où la perception littéraire n'a pas le soutien d'une intuition linguistique vivante. Dans ce cas (pour parler d'une manière figurée) tout le langage, par suite de sa distance avec nous, paraît placé sur un seul plan, la troisième dimension et la diversité des plans n'y sont pas sensibles. Dès lors, une étude historico-linguistique des systèmes et des styles linguistiques (socio-professionnels, liés aux genres, orientés) existant à telle époque, aidera sérieusement à reconstruire la troisième dimension dans le langage du roman, et permettra de le différencier et de le distancier. Toutefois, même pour l'étude des œuvres contemporaines, la linguistique est évidemment l'indispensable soutien de l'analyse stylistique. Mais ce n'est pas encore tout. L'analyse stylistique du roman ne peut être productive hors d'une compréhension profonde du plurilinguisme, du dialogue des langages d'une époque donnée. Or, pour comprendre celui-ci, et même pour *entendre* pour la première fois qu'il y a *dialogue*, la connaissance de l'aspect linguistique et stylistique des langages ne suffit pas : il est

1. Cette compréhension implique aussi une appréciation du roman, et pas seulement littéraire au sens étroit, mais également idéologique, car il n'y a pas de compréhension littéraire non appréciative (N.d.A.).

indispensable de pénétrer profondément le sens socio-idéologique de chaque langage, et de connaître de façon précise la répartition sociale de toutes les voix idéologiques d'une époque.

L'analyse du style du roman rencontre des difficultés d'un ordre particulier, causées par la rapidité du courant des deux processus de transformation auxquels est soumis tout phénomène linguistique : le processus de *canonisation* et le processus de *réaccoutumance*.

Certains éléments du plurilinguisme, intégrés dans le langage du roman (par exemple, les provincialismes, les expressions professionnelles et techniques), peuvent servir à orchestrer les intentions de l'auteur (et donc, être utilisés de façon restrictive, à distance); d'autres éléments du plurilinguisme, analogues aux premiers, ont perdu à tel moment leur arrière-goût « étranger », sont déjà *canonisés* par le langage littéraire; et l'auteur ne les perçoit plus dans le système d'un parler provincial ou d'un jargon professionnel, mais dans celui du langage littéraire. Ce serait une faute grossière que de leur attribuer une fonction d'orchestration : ils se trouvent déjà sur le même plan que le langage de l'auteur, à moins que celui-ci ne se solidarise pas avec le langage littéraire de son temps, et dans ce cas, ils se trouvent au plan d'un langage « orchestrant » différent (littéraire, et non plus provincial). Dès lors dans certains cas, il est fort difficile de décider de ce qui apparaît à l'auteur comme un élément déjà canonisé du langage littéraire, et de ce qui lui donne encore le sentiment d'un plurilinguisme. Plus l'œuvre analysée se trouve éloignée de notre conscience moderne, plus cette difficulté est sérieuse. Aux époques où le plurilinguisme est le plus vigoureux, où la collision et l'interaction des langages sont particulièrement tendues et fortes, où le plurilinguisme investit le langage littéraire de tous côtés, c'est-à-dire aux époques justement les plus favorables au roman — les aspects du plurilinguisme deviennent facilement et rapidement canoniques, et passent d'un système de langage à un autre : de la vie vécue au langage littéraire, de celui-ci au parler courant, du jargon professionnel à la langue commune, d'un genre à un autre, etc. Dans ce conflit tendu, les frontières deviennent à la fois plus tranchées, mais plus estompées, et il est parfois impossible d'établir avec précision où elles se sont effacées, où certains « combattants » sont entrés dans le territoire ennemi! Tout cela suscite des difficultés énormes pour l'analyse. Aux époques plus stables, les langages sont plus conservateurs, la canonisation se fait plus lentement, plus difficilement, on la suit aisément. Il faut dire, toutefois, que la rapidité de la canonisation ne crée des difficultés qu'à propos de bagatelles, de détails de l'analyse stylistique (princi-

palement du discours étranger éparpillé sporadiquement dans celui de l'auteur), mais la compréhension des principaux langages orchestraux et des lignes principales du mouvement et du jeu des intentions ne peut en être gênée.

Le second processus, la *réaccentuation*, est beaucoup plus compliqué. Il peut déformer de façon importante la compréhension du style du roman. Ce second processus concerne notre perception des distances et des accents restrictifs de l'auteur, en effaçant, et souvent en détruisant leurs nuances. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que certains types et certaines variantes du discours bivocal perdent facilement, pour celui qui l'entend, leur seconde voix, et fusionnent avec le discours direct univocal. Ainsi la parodisation, là où elle n'apparaît pas comme un but en soi mais fait fonction de représentation, peut très rapidement, très facilement, sous certaines conditions, ne plus être perçue du tout ou très faiblement. Nous avons dit également que dans une vraie représentation en prose, le discours parodié oppose une résistance dialogique interne aux intentions parodiques; car le mot n'est pas un matériau inerte, objectif, dans les mains de l'artiste qui le manipule, il est vivant, logique, toujours fidèle à lui-même; il peut devenir inopportun et comique, révéler son étroitesse et son aspect unilatéral, mais son sens, une fois incarné, ne peut jamais se consumer totalement. Dans des conditions différentes, ce sens peut faire jaillir de nouvelles et brillantes étincelles, en brillant sa carapace objectivée, et donc, priver l'accentuation parodique d'un fond réel, l'éclipser et l'éteindre. Il faut encore garder à l'esprit cette autre particularité de toute représentation prosaïque approfondie : les intentions de l'auteur s'y meuvent selon une courbe, les distances entre le discours et les intentions changent constamment, c'est-à-dire que l'angle de réfraction se modifie; en haut de la courbe est possible une solidarisation complète de l'auteur avec sa représentation, une confusion de leurs voix; en bas de la courbe, au contraire, il peut y avoir une objectivation complète de la représentation, et donc sa parodie grossière, démunie de dialogisation profonde. La fusion de la représentation avec les intentions de l'auteur peut alterner de façon nette avec la totale objectivation de la représentation, mais seulement le long d'une petite section de l'œuvre, par exemple chez Pouchkin, par rapport à la figure d'Onéguine et, en partie, de Lenski. Naturellement, la courbe du mouvement des intentions de l'auteur peut être plus ou moins forte, la figure dans le roman en prose peut être plus sereine, plus équilibrée. Les conditions de la représentation pouvant changer, la courbe peut devenir moins marquée, elle peut même s'éteindre pour former une droite : la figure devient alors soit entièrement inten-

tionnelle, soit, au contraire, proprement objective et grossièrement parodique.

Qu'est-ce donc qui détermine cette réaccentuation des figures et des langages du roman ? Une modification de leur fond dialogique, c'est-à-dire une modification dans le corps du polylinguisme. Lorsque le dialogue des langages de telle époque se transforme, le langage du personnage commence à résonner autrement, étant éclairé différemment, étant perçu sur un autre fond dialogique. Dans ce nouveau dialogue, dans ce personnage et dans son discours, peut se fortifier et s'approfondir son intentionnalité directe ou, au contraire, ce personnage peut s'objectiver totalement, la figure comique peut devenir tragique, le dénoncé devenir dénonciateur, etc.

Dans les réaccentuations de cet ordre, il n'y a pas violation brutale de la volonté de l'auteur. On peut dire que le processus a lieu *dans la représentation même*, et non plus seulement dans les conditions nouvelles de la perception. Celles-ci n'ont fait qu'actualiser les virtualités de la représentation, qui s'y trouvaient déjà (il est vrai qu'elles en ont affaibli d'autres). On peut à bon droit affirmer que la représentation se trouve, dans un certain sens, mieux comprise et mieux sentie qu'auparavant. En tout cas, une certaine incompréhension s'associe ici à une compréhension neuve et plus profonde.

Dans certaines limites, la réaccentuation est inévitable et légitime, voire productive, mais ces limites sont faciles à franchir quand l'œuvre est loin de nous, quand nous commençons à la percevoir sur un fond qui lui est complètement étranger. Dans ce cas, une réaccentuation radicale peut la défigurer : tel est le sort de bien des vieux romans. Mais le plus dangereux, c'est une réaccentuation vulgaire, simplificatrice, située à tous points de vue en dessous de la mentalité de l'auteur (et de son temps), qui transforme une représentation à deux voix en une représentation plate à une voix, héroïco-ampoulée, sentimentalement pathétique, ou, au contraire, comiquement primaire. Telle est, par exemple, l'interprétation primaire, de style petit-bourgeois, de la figure de Lenski pris « au sérieux », y compris même son poème parodique : *Où donc ayez-vous fui...* ou une interprétation purement héroïque de Petchorine, à la manière des personnages de Marlinski¹.

Le processus de réaccentuation a une signification énorme pour l'histoire de la littérature. Chaque époque réaccentue à sa façon

1. Alexandre Bestoujev, dit Marlinski (1797-1837), écrivain romantique très prolifique mais sans flamme, ému de peu original de Goethe, Victor Hugo et Walter Scott.

les œuvres d'un passé récent. La vie historique des œuvres classiques est, en somme, un processus ininterrompu de leur réaccoutation socio-idéologique. Grâce aux virtualités des intentions qu'elles portent en elles, elles peuvent, à chaque époque, sur un nouveau fond de dialogues, révéler des aspects sémantiques toujours plus nouveaux. Leur corps sémantique continue, à la lettre, à grandir, à se recréer. De même, leur influence sur des œuvres postérieures présuppose inévitablement un élément de réaccoutation. Les nouvelles représentations littéraires sont fort souvent créées en réaccoutant les anciennes, en les transférant d'un registre d'accents à un autre, par exemple d'un plan comique à un plan tragique, ou *vice versa*.

V. Dibélius cite dans ses ouvrages des exemples intéressants de cette création de représentations nouvelles par la réaccoutation des anciennes. Les types du roman anglais appartenant à une profession, à une classe sociale (médecins, juristes, hobereaux) apparurent tout d'abord dans des comédies de genre, puis passèrent dans les plans comiques de second ordre du roman, en qualité de personnages objectifs secondaires, et par la suite seulement furent transférés sur des plans élevés, et capables de devenir des personnages principaux. L'un des procédés majeurs pour faire passer un personnage du plan comique au plan supérieur, consiste à le représenter malheureux et souffrant; les souffrances transportent un personnage comique dans un registre différent, plus élevé. Ainsi la figure traditionnelle de l'Avare de comédie contribue à l'élaboration d'un nouveau personnage, celui du capitaliste, et permet de monter aux hauteurs tragiques de *Dombey*¹.

La réaccoutation d'une représentation poétique qui passe dans la prose, ou le procédé inverse, a une portée particulière. C'est comme cela qu'au Moyen Âge naquit l'épopée parodique, qui joua un rôle essentiel dans la préparation du roman de la seconde ligne (son parallèle classique culmine avec l'Aristote). La réaccoutation des représentations transférées de la littérature dans d'autres arts — drame, opéra, peinture, est fort significative.

L'exemple classique : l'assez forte réaccoutation d'*Eugène Onéguine* par Tchaïkovski fut importante à cause de l'interprétation de caractère petit-bourgeois des personnages de ce roman, dont le côté parodique fut estompé².

1. Charles Dickens, *Dombey and Son*.

2. Le problème du discours bivocal parodique et ironique (plus exactement, de ses analogies) dans l'opéra, la musique et la chorégraphie (danses parodiques) est extrêmement intéressant (N.d.A.).

Tel est ce processus de réaccoutation. Il faut lui reconnaître une importance grande et féconde dans l'histoire de la littérature. Une étude stylistique objective du roman des époques lointaines, nous impose de tenir compte sérieusement de ce processus, et de corréler strictement le style que nous étudions avec le fond dialogique du polylinguisme propre à son temps. En outre, la récapitulation de toutes les réaccoutations ultérieures des personnages de tel roman, par exemple du personnage de Don Quichotte, a une grande importance heuristique et élargit leur interprétation littéraire et idéologique. Car, répétons-le, les grandes figures du roman continuent à croître et à se développer même après leur création, et sont susceptibles de se transformer dans les œuvres d'autres époques, fort éloignées d'eux et de l'heure de leur première naissance...