Dialogue et monologue

Jan Mukařovský

« Dialog a monolog », *Listy filologické* 76 (1940), p. 139-160 (repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I : Obecné věci básnictví*, 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 129-153).

1 Remarques préliminaires

La question des rapports entre le dialogue et le monologue compte parmi les questions brûlantes de la poétique et la théorie théâtrale actuelles, mais aussi – ou plutôt avant tout – à la linguistique elle-même. En particulier, les considérations sur l'énonciation comme application actuelle du signe linguistique ne pourront être menées à bien, comme il apparaîtra dans la suite de notre étude, tant qu'on n'aura pas élucidé le rapport entre dialogue et monologue [1] ; jusqu'ici, les linguistes qui traitent de l'énonciation ont généralement à l'esprit l'expression monologique. Il n'y a en réalité que deux études importantes qui s'intéressent (à côté d'autres questions sur le dialogue) à la relation réciproque du monologue et du dialogue, celle de [Gabriel] Tarde qui consacre un long chapitre de son livre *L'opinion et la foule* (4e éd., Paris, 1922), intitulé « L'opinion et la conversation », aux questions posées par le dialogue ; puis celle de L. P. Jakubinskij, publiée dans l'ouvrage collectif *Russkaja reč'* [La langue russe] I. (L. V. Ščerba [éd.], Petrograd, 1923) sous le titre *O dialogičeskoj reči* [2]. Du point de vue de la méthode, la différence entre ces deux études est que les considérations de Tarde ont une orientation sociologique, prenant pour point de départ les circonstances extra-linguistiques qui conduisent au dialogue et exercent une influence sur son évolution, tandis que Jakubinskij, en linguiste, part de la construction interne du dialogue, même s'il ne néglige pas pour autant le rapport de la langue au monde extérieur, notamment à la situation objective dans laquelle s'insère la conversation.

1. Nous prenons ici bien sûr le terme de « monologue » dans son sens linguistique et non pas dans celui en usage au théâtre, où on l'entend en fait comme un dialogue avec un partenaire absent ou imaginaire ; pour la linguistique, en revanche, le monologue désigne une expression verbale avec un seul participant actif, indépendamment de la présence ou de l'absence d'autres participants, passifs. Le récit est donc un exemple typique de monologue au sens linguistique.

2. {« Sur la parole dialogale », que l'on peut lire en français dans Lev Jakubinskij, *Une linguistique de la parole : URSS, 1920-1930*, textes édités et présentés par Irina Ivanova et Patrick Sériot (trad.), Lambert-Lucas, Limoges, 2012.}

Nous allons tenter dans les paragraphes qui suivent une analyse critique des thèses de Jakubinskij et de Tarde qui concernent de près notre sujet.

Le couple monologue-dialogue est, pour Jakubinskij, l'une des antithèses fonctionnelles du langage, de même, par exemple, que celle entre langue écrite et langue parlée, langue intellectuelle et langue affective. Il voit dans le dialogue le terme fondamental (« non-marqué », selon la dénomination introduite plus tard par N. S. Troubetzkoy) de ce couple, le monologue étant pour lui une superstructure « artificielle » du dialogue. Classer, comme l'a fait Jakubinskij, le dialogue et le monologue parmi les langues fonctionnelles constituait à son époque un tournant décisif dans l'attitude méthodologique de la linguistique à l'égard de ces deux phénomènes. Si on pouvait croire jusqu'alors que le choix entre monologue et dialogue était l'affaire des circonstances contingentes et sans pertinence linguistique qui accompagnent l'application du signe linguistique, la thèse de Jakubinskij montrait qu'une telle application est un acte linguistique : celui de choisir entre deux ensembles de conventions linguistiques solides et légitimes. Le grand mérite de Jakubinskij, l'un des pionniers de la perspective fonctionnelle sur les phénomènes de langage, est d'avoir fait de la différence entre monologue et dialogue un objet d'intérêt et de recherche pour la linguistique. Toutefois, maintenant que la conception fonctionnelle de la langue est devenue une évidence méthodologique, le besoin se fait sentir d'une distinction conceptuelle plus précise.

On désigne par « langue fonctionnelle » le rapport entre le but visé lorsqu'on s'exprime et les moyens linguistiques appropriés pour atteindre ce but. Le choix d'un certain ensemble de moyens (d'une « langue fonctionnelle ») pour une énonciation concrète est fait par l'individu qui parle, au cas par cas. Toutefois, le choix entre monologue et dialogue ne dépend pas seulement de l'intention et de la décision du locuteur, mais des rapports entre les deux parties impliquées dans l'expression verbale [3], entre qui participe en parlant et qui en écoutant, entre le sujet actif et le sujet passif. Un discours qui a commencé comme monologue peut se transformer, en cours de route, en dialogue, par l'intervention de participants « passifs » (cela se produit souvent, par exemple, lors de discours parlementaires) et, à l'inverse, un dialogue à son tour peut devenir monologue du fait de la prédominance d'un participant sur les autres, soit pour un bon moment soit définitivement. Ce n'est pas non plus un participant unique qui choisit les moyens linguistiques dans un dialogue. En témoigne le fait que, lors d'un dialogue, chacun des participants peut employer une langue fonctionnelle différente : l'un par exemple la langue affective, l'autre la langue intellectuelle ; l'un, la langue écrite, l'autre, la langue parlée – on connaît les effets qu'il est possible d'atteindre en contrastant ainsi les styles fonctionnels, par exemple dans le dialogue théâtral. La différence entre monologue et dialogue apparaît ainsi comme quelque chose de plus profond que la différenciation de la langue en styles fonctionnels, quand bien même dialogue et monologue apparaissent aussi comme des ensembles canoniques de certains moyens linguistiques. Mais il s'agit là davantage que d'une simple intention fonction-

3. {La locution tchèque *jazykový projev* désigne une forme d'expression ou d'énonciation qui présente des caractères linguistiques ; ailleurs, *projev* peut aussi être traduit par « discours ». Mukařovský utilise également *promluva*, terme qui insiste davantage sur le caractère verbal de cette discursivité et que nous avons cherché à rendre par « énonciation ». Pour éviter toute ambiguïté, ainsi que toute confusion avec le discours scientifique dans l'expression « discours linguistique », nous choisissons de traduire *jazykový projev* par « expression verbale », qui correspond assez bien en français au phénomène spécifique du langage que décrit l'auteur dans cet article.}

nelle : monologue et dialogue sont l'une des deux positions élémentaires antagonistes, par lesquelles doit fatalement passer toute mise en rapport de la langue avec la réalité extra-linguistique.

Il nous faut encore traiter de la seconde thèse de Jakubinskij qui nous intéresse, à savoir la priorité qu'il attribue au dialogue sur le monologue. Signalons d'emblée que Tarde défend la position exactement contraire : selon lui, la priorité revient au monologue. Citons d'abord les propos de ce dernier :

> Longtemps avant d'avoir été utilisable en conversation, [la parole] n'a pu être qu'un moyen d'exprimer les ordres ou les avertissements des chefs ou les sentences des poètes moralistes. En somme, elle était d'abord, nécessairement, un monologue. Le dialogue n'est venu qu'après, conformément à la loi d'après laquelle l'unilatéral précède toujours le réciproque (*op. cit.*, p. 91).

Et ailleurs :

> Il est vraisemblable que, à la première aube de la parole, dans la première famille ou horde qui a entendu les premiers balbutiements, c'est un individu mieux doué que les autres qui a eu le monopole du langage ; les autres écoutaient, pouvant déjà le comprendre, avec effort, ne pouvant pas encore l'imiter. – Ce don spécial a dû contribuer à élever un homme au-dessus des autres. D'où l'on peut induire que le monologue du père parlant à ses esclaves ou à ses enfants, du chef commandant ses soldats, a été antérieur au dialogue des esclaves, des enfants, des soldats entre eux, ou avec leur maître (*Ibidem*, p. 92).

Et enfin :

> À la différence des épopées antiques, et aussi bien des chansons de gestes, où les conversations sont si clairsemées, les romans modernes, à commencer par ceux de Melle de Scudéry, se distinguent par l'abondance, toujours croissante, des dialogues (*Ibidem*, p. 99).

Jakubinskij, persuadé au contraire de l*a priorit*é du dialogue, cite les observations de Ščerba sur la pratique dialectique du langage dans l'étude « *Vostočno-lužickoje narečije* » [Le dialecte de Lusace orientale] :

> Lorsque je me rappelle le temps que j'ai passé parmi ces demi-paysans et demi-ouvriers, je constate avec surprise que je n'ai jamais entendu de monologues, mais seulement des dialogues fragmentaires. Il est arrivé qu'ils aillent avec moi à Leipzig pour la foire, ou pour travailler dans les villes des environs, etc. mais jamais personne ne racontait ses impressions : ils se limitaient en général à une conversation plus ou moins vivante. Et ce nullement par inculture, mais peut-être bien plutôt, au contraire, à cause de leur culture moyenne, de la course éternelle aux nouvelles impressions

> superficielles, de cette sorte d'empressement qui distinguait les ouvriers des vrais paysans [...] Toutes ces observations démontrent que le monologue est, dans une certaine mesure, une forme artificielle et que c'est dans le dialogue que la langue révèle sa véritable essence (*Ibidem*, p. 132).

Jakubinskij lui-même reformule ensuite cette idée de façon encore plus nette :

> Il n'y a pas d'action réciproque au moyen du langage là où il n'y a pas de dialogue, mais il existe, à l'inverse, des groupes de personnes liées par des actions réciproques, qui ne connaissent que la forme dialogique et ne connaissent pas la forme monologique [...] Toute action réciproque évite par nature d'être unilatérale, tend à être bilatérale, « dialogique », et se garde du « monologue ». Toute action unilatérale, pour autant que d'autres gens y assistent, provoque chez eux maintes réactions plus ou moins fortes, qui tendent à se manifester de manière visible. Il en va ainsi de l'action qu'exerce un monologue sur son auditoire : les réactions qui naissent pendant l'écoute (le rapport au discours, le jugement porté à son sujet, etc.) l'obligent à s'exprimer et ce, par le moyen du langage [...] Ce n'est pas pour rien qu'on dit qu'il faut savoir écouter l'autre, apprendre à lui prêter l'oreille, alors que savoir l'interrompre n'est pas nécessaire, car on a une tendance innée à le faire [...] Afin que les gens écoutent un monologue, il faut en général certaines conditions favorables, par exemple l'organisation d'une assemblée avec ordre de passage des orateurs, distribution de la parole et président de séance – et même alors s'y ajoutent les voix du « public » [...]. Le dialogue, bien qu'il soit sans aucun doute un phénomène culturel, est à la fois aussi, plus largement que le monologue, un phénomène naturel (*Ibidem*, p. 132-139).

Nous sommes donc en présence de deux avis contradictoires, dont l'un accorde la primauté au monologue (Tarde), l'autre au dialogue (Jakubinskij). Auquel doit-on souscrire ? Chacun contient probablement une part de vérité. On peut cependant noter contre Tarde qu'on ne peut guère considérer comme des monologues les « ordres des pères ou des chefs » qu'il allègue : ce sont bien des dialogues, dont les répliques sont des actions extra-linguistiques, l'accomplissement des ordres. Quant à Jakubinskij, on pourra lui opposer qu'on connaît bien, dans l'expérience quotidienne, des milieux où le monologue constitue la forme de base de l'expression verbale. Tel est le cas, par exemple, du milieu scolaire, où prédomine le monologue de l'enseignant pendant les cours ; les réponses des élèves, lors de l'examen, tendent, elles aussi, à la reproduction monologique du cours de l'enseignant : si le candidat est interrompu, c'est-à-dire si l'examinateur manifeste la volonté de remplacer son monologue par un dialogue, cela est ressenti d'ordinaire par l'élève comme un élément qui accroît la difficulté de l'examen. On ne peut donc ni présumer la priorité du monologue, ni démontrer la priorité universelle du dialogue. On pourrait plutôt caractériser le rapport entre monologue et dialogue comme une polarité dynamique, où c'est tantôt le dialogue, tantôt le monologue qui prend le dessus, selon les contextes et les époques. Le but des prochains chapitres de notre étude sera de montrer que leur intrication est plus étroite

encore qu'il ne pourrait le sembler, à en juger d'après les citations et les considérations qui ont précédé.

2 Aspects fondamentaux du dialogue et ses différents types

Certains désaccords assez paradoxaux entre les opinions mentionnées de Tarde et de Jakubinskij viennent de ce que ces deux savants, dans leurs considérations respectives, ont chacun à l'esprit une autre nuance de dialogue. Alors que Jakubinskij, comme son explication le montre de façon évidente, pense d'abord et avant tout au dialogue de la vie courante, qui se confond de manière indissociable avec les actions humaines (voir aussi, aux p. 174 et suiv. de son commentaire, les références à l'intégration du dialogue dans le contexte de la vie ordinaire), Tarde a surtout à l'esprit la « conversation », c'est-à-dire un dialogue artificiel, dénué de toute dépendance immédiate vis-à-vis de la vie pratique, prononcé en règle générale dans des conditions spécialement adaptées à la discussion (rassemblement d'une société à la seule fin de discuter, etc.). Une telle différence de conceptions mène bien sûr nécessairement à des résultats de recherche discordants. C'est pourquoi il n'est pas bon d'utiliser le terme de « dialogue » sans prendre conscience au préalable de toute l'étendue et la diversité du phénomène qu'il désigne. Par conséquent, notre étude a beau se fixer pour tâche d'établir le rapport entre dialogue et monologue, elle ne peut faire autrement que de tenter un inventaire des aspects du dialogue qui découlent nécessairement de sa nature. C'est seulement ainsi qu'on peut espérer se faire une idée complète et fidèle du dialogue.

Quels sont donc les aspects obligatoires et, partant, omniprésents du phénomène de langage qu'on appelle couramment dialogue ? Il y en a trois :

1. Le premier d'entre eux est déterminé par la relation entre les deux participants, que l'on peut caractériser, du point de vue de celui qui parle, comme le rapport entre un « je » et un « tu ». Bien sûr, dans le monologue également, il y a deux parties impliquées dans l'expression verbale, mais le locuteur n'est nullement obligé d'« adresser » son monologue ; davantage, un monologue ainsi « adressé » (à l'aide d'apostrophes, du pronom personnel de deuxième personne, etc.) reçoit en ce cas une nuance dialogique. Si on insiste dans le dialogue sur la polarité entre « je » et « tu », c'est que les rôles de locuteur et d'auditeur y alternent sans cesse. C'est pourquoi la relation réciproque entre les participants à la discussion est ressentie comme une tension, qui n'est pas liée à l'une ou l'autre des personnes qui parlent, mais existe réellement « entre » eux, et c'est pourquoi elle s'objective sous la forme de la « situation psychologique » de la discussion : *cf.* le fait bien connu qu'un certain état d'esprit, eût-il son origine dans les dispositions psychiques d'un seul participant au dialogue, a vite fait de s'emparer de tous les autres participants et détermine ensuite la tonalité affective générale du dialogue.
2. Le deuxième aspect fondamental du dialogue réside dans le rapport entre les participants à la discussion, d'une part, et la situation réelle, objective, qui les entoure au moment de la discussion, de l'autre. La situation objective peut s'introduire dans la discussion de façon indirecte, lorsqu'elle en devient le sujet, ou de façon directe, en influant par ses transformations sur la direction de

l'entretien (ainsi, par exemple, le sujet de la conversation se modifie sous l'effet d'un événement qui attire l'attention des locuteurs : un cri poussé dans la rue et autres), ou encore quand la référence à cette situation supplante des mots isolés, voire des phrases et des répliques entières de la conversation (ainsi, par exemple, quelqu'un entre dans une pièce où gît un mort sans le voir et, ignorant son sort, demande à une autre personne présente dans la pièce : « Où est X ? » et cette personne répond sans mot dire, en l'indiquant d'un simple geste). Certes, l'influence de la situation objective sur la conversation peut être extrêmement réduite, par exemple quand les locuteurs se retrouvent en un lieu spécialement prévu pour une discussion ou bien qu'ils sont isolés de la situation objective environnante par un thème de discussion qui en est très éloigné ; même dans de tels cas, cependant, il suffit souvent d'une impulsion minime de la part de la situation objective pour que son influence s'exerce sur la discussion. La situation objective est donc omniprésente dans le dialogue, sinon en acte, du moins toujours en puissance.

3. Le troisième aspect obligatoire du dialogue est constitué par le caractère spécifique de sa construction sémantique : si les deux aspects précédents étaient déterminés par les circonstances extérieures qui accompagnent l'expression verbale, celui-ci réside à l'intérieur de l'expression verbale elle-même, dans la mesure où il dépend de son contexte. Ce sont plusieurs contextes, au moins deux, qui se mêlent et alternent dans le discours dialogique, à la différence du discours monologique, qui ne connaît qu'un seul contexte ininterrompu. Certes, le dialogue non plus ne peut se passer d'unité sémantique, mais celle-ci est donnée par le sujet de la discussion, son thème qui doit, à un moment donné, être le même pour tous les participants ; sans unité thématique, le dialogue est impossible : *cf.* le dicton populaire sarcastique « je parle de bique et lui de tique » [*já o voze a on o koze*], ainsi que la parodie folklorique d'une conversation sur deux thèmes, le dialogue de sourds : « – Ma tante, vous étiez à l'enterrement ? – Mais non, j'ai vendu la jument. – Ma tante, et les gens ont beaucoup pleuré ? – Mais non, je n'en ai pas beaucoup tiré. », et ainsi de suite. Le thème est une chose ; le contexte donné par le sens que le locuteur attribue au thème, c'est-à-dire la perspective dans laquelle il le considère et la valeur qu'il lui accorde, en est une autre. Parce qu'un dialogue implique plus d'un participant, les contextes sont multiples eux aussi : les propos de chaque personne ont beau alterner avec ceux d'une deuxième personne (et éventuellement, d'autres encore), ils n'en présentent pas moins une certaine unité de sens. Parce que les contextes qui s'entremêlent ainsi dans le dialogue sont divers et souvent même opposés, des retournements sémantiques brutaux se produisent [à la jonction des différentes répliques] dans la transition d'une réplique à l'autre. Plus la discussion est vivante, plus les répliques sont courtes, plus nettement les contextes heurtent l'un contre l'autre. Il en résulte un effet sémantique particulier, pour lequel la stylistique a même inventé un terme : stichomythie.

Tels sont les trois aspects principaux et fondamentaux du dialogue. Qu'un seul d'entre eux fasse défaut et le dialogue n'est pas possible, car les deux premiers découlent des conditions réelles nécessaires de la discussion et le troisième, à son tour, constitue la

différence sémantique entre le dialogue et le monologue. En outre, chacun d'eux se manifeste à sa manière dans la composition linguistique du dialogue :

1. L'opposition entre « je » et « tu » trouve son corrélat linguistique dans l'opposition sémantique entre les pronoms – personnels et possessifs – des première et deuxième personnes, puis dans l'opposition entre les première et deuxième personnes du verbe, enfin dans l'impératif, du vocatif et même pour une large part dans des phrases interrogatives ; elle peut se projeter dans l'opposition entre affirmation et négation (*oui/non*) et dans certains rapports syntaxiques entre les phrases, notamment adversatifs (*pourtant*, *mais*) et concessifs (*toutefois*, *néanmoins*). Tous les moyens linguistiques cités sont à même de souligner les positions respectives des sujets en dialogue et d'accentuer les divergences dans leurs avis, leurs sentiments et leurs volontés.
2. Le rapport des locuteurs à la situation réelle dans laquelle se déroule la discussion, à « l'ici et maintenant », trouve sa formulation linguistique dans la déixis spatiale et temporelle, représentée par les pronoms démonstratifs (celui-ci, celui-là, etc.), les adverbes de lieu et de temps (ici, là, maintenant, ce matin, ce soir, aujourd'hui, demain, etc.) et les temps verbaux (le présent opposé au prétérit et au futur).
3. Les retournements sémantiques qui se produisent, ainsi qu'on l'a vu, à la transition d'une réplique à l'autre du dialogue, comme résultat de l'imbrication de plusieurs contextes, ont leur corrélat linguistique dans les oppositions lexicales exprimant un jugement de valeur, comme bon – mauvais, beau – laid, noble – vil, important – insignifiant, profitable – nuisible, etc. ; le jugement de valeur peut aussi être présent dans des oppositions qualitatives comme grand – petit, jeune – vieux, etc. Bien sûr, la gamme des retournements sémantiques possibles à la transition des répliques est beaucoup plus riche que ces contrastes sommaires ; ils consistent souvent en un simple jeu sur le sens, par exemple dans l'usage de mots à double sens et de différents types de paradoxes. Du point de vue phonologique, les retournements sémantiques d'un dialogue trouvent à s'exprimer par des variations de la prosodie (par exemple, par une différence de hauteur de voix entre deux répliques voisines), d'intensité expiratoire, de timbre (par exemple, quand on répète ironiquement les paroles de son partenaire) et de rythme. Ces moyens phonologiques ont bien sûr, eux aussi, une portée sémantique exprimant souvent des décalages sémantiques qui échappent à l'expression verbale. Plus la discussion est fondée sur des retournements sémantiques, plus elle exige des locuteurs la capacité de contrôler leur voix sous ces aspects-là. C'est pourquoi la conversation en société ne peut accéder à un degré de culture réel que dans les milieux qui maîtrisent parfaitement la culture de la voix, tandis qu'à l'inverse, le développement de la conversation en société favorise la différenciation de la prosodie, de l'expiration, du timbre et du rythme en nuances subtiles.

Les trois aspects fondamentaux du dialogue que nous venons d'énumérer et de caractériser sont, on l'a déjà dit, nécessaires et, partant, omniprésents : il n'y a pas de dialogue qui soit complètement dénué ne serait-ce que d'un seul d'entre eux. Il existe

certes des cas, néanmoins, où l'un domine et colore ainsi l'entretien par ses caractéristiques. Les simples aspects du dialogue deviennent ainsi des types. Nous allons essayer dans les paragraphes qui suivent de caractériser ces formes extrêmes du dialogue, qui correspondent chacune à un aspect fondamental particulier.

Le premier type d'entretien accentue l'opposition entre « je » et « tu » ; dans un tel dialogue surgissent de manière particulièrement flagrante des éléments de sentiment et de volonté. Le plus bel exemple en est par conséquent la dispute. De là à la négociation, il n'y a qu'un pas. Plus une société est cultivée, plus elle réprime cet aboutissement extrême du dialogue « personnel ». Tarde montre finement que l'aspect « personnel » du dialogue n'en a pas moins une importance élémentaire : « Le plaisir de répond à un instinct enfantin, celui des petits chats, des petits animaux quelconques qui, comme nos enfants, s'amusent à des simulacres ou à des diminutifs de combats. Mais la proportion de la et , dans les dialogues des hommes mûrs, va en s'amoindrissant [4] » (*op. cit.*, p. 108). Pour Tarde, la dispute apparaît donc, du point de vue de l'ontogenèse, comme la forme première du dialogue. Mais l'évolution phylogénétique, selon lui, accomplit le même processus. Tarde explique que dans le développement d'une société on constate aussi une diminution progressive des sujets de querelle et donc des querelles elles-mêmes : le marchandage dans les magasins a été remplacé par des prix fixes, l'orgueil collectif des corporations, des familles ou des églises, qui donnait très souvent matière à querelles, a disparu, les connaissances sur les pays étrangers, etc., dont le caractère approximatif avait souvent excité les disputes, se sont faites plus précises. « Il est vrai que, si le progrès des informations nettes et certaines a résolu les problèmes anciennement agités, il en a posé de nouveaux et provoqué de nouvelles discussions, mais d'une nature plus impersonnelle et moins âpre, d'où toute violence est exclue : discussions philosophiques, littéraires, esthétiques, morales, qui stimulent les adversaires sans les blesser » (*Ibidem*, p. 93) [5].

Considérons maintenant le deuxième aspect fondamental du dialogue, à savoir le rapport entre les locuteurs et la situation objective réelle. Quand et comment apparaît-il sous sa forme la plus pure ? C'est, avec le plus d'évidence, dans l'entretien « professionnel ». Imaginons par exemple deux ingénieurs discutant, sur le terrain ou même simplement devant une carte topographique, de la construction de routes ou de la canalisation de cours d'eau. Leur discussion, pour autant qu'elle ne tourne pas au bavardage, comprendra quantité de références déictiques aux différentes particularités du terrain, à sa topographie générale, et ainsi de suite. De nombreux substantifs vont être remplacés par des pronoms démonstratifs ; des syntagmes, voire des propositions entières seront parfois suppléés par des gestes déictiques ; l'entretien sera relié à la situation sur le terrain par de nombreux adverbes de lieu. Un entretien de ce type constituera le meilleur exemple possible de ces dialogues qui dépendent de la situation objective. D'autres entretiens menés pendant le travail seront également proches de l'entretien « situationnel ». Dans le travail manuel, il arrive parfois que la discussion ne soit plus qu'un accompagnement fragmentaire des actes professionnels.

4. {Mukařovský traduit « discuter » par « disputer » et « discussion » par « dispute ». Nous restituons ici la citation originale.}

5. Il convient d'ajouter à cette remarque de Tarde que la discussion, telle que nous la concevons, constitue un maillon intermédiaire entre un dialogue surtout « personnel » (type I) et un dialogue fondé sur l'opposition des contextes sémantiques (type III).

Les entretiens de ce type sont privés de toute charge émotive forte, n'offrent pas de tension entre les locuteurs, ne donnent pas lieu à un échange mutuel, mais bien à un échange avec la situation. Il faut encore ajouter que la situation à laquelle ils se rapportent peut même être distante de « l'ici et maintenant » actuel, qu'elle peut se situer ailleurs dans l'espace et le temps : *cf.* par exemple l'entretien d'un contremaître avec l'ouvrier à l'atelier, au sujet d'un travail à faire ou déjà fait à un autre endroit, qu'ils connaissent tous les deux.

Abordons maintenant le troisième aspect et, partant, le troisième type de dialogue : tournons notre attention vers les dialogues bâtis principalement sur les retournements sémantiques déterminés par l'imbrication et l'alternance de plusieurs contextes. Nous franchissons là une limite plus décisive qu'entre le premier et le deuxième type (« personnel » et « situationnel ») : comparé aux deux autres, le dialogue du troisième type, en effet, est très nettement détaché de toute dépendance directe à l'égard des circonstances extérieures, tant du rapport affectif et délié entre les interlocuteurs que de la situation objective. Son but, qui est aussi sa limite extrême, est le pur jeu sur les signifiés. Il exige que l'on se concentre sur le dialogue lui-même comme chaîne de retournements sémantiques ; même les circonstances extérieures se plient à cette exigence : les gens se réunissent uniquement dans le but de discuter, souvent dans des lieux appropriés, et s'il y a plus de deux locuteurs, il y a quelqu'un parmi eux (l'hôte) pour veiller à ce que la discussion reste à bonne distance, tant des rapports affectifs et déliés entre les personnes que de la situation objective. C'est dans ces conditions qu'apparaît la *conversation*, la discussion pour la discussion, qui est dans une certaine mesure autotélique et revêt donc un fort caractère esthétique, comme Tarde l'a bien saisi :

> Par conversation, j'entends tout dialogue sans utilité directe et immédiate, où l'on parle surtout pour parler, par plaisir, par jeu, par politesse. Cette définition exclut de notre sujet et les interrogatoires judiciaires et les pourparlers diplomatiques ou commerciaux et les conciles, et même les congrès scientifiques, bien qu'ils abondent en bavardages superflus. Elle n'exclut pas le flirt mondain ni en général les causeries amoureuses, malgré la transparence fréquente de leur but qui ne les empêche pas d'être plaisantes par elles-mêmes mêmes [...] Si je ne m'occupais que de la conversation polie et cultivée comme un art spécial, je ne devrais guère la faire remonter plus haut <, du moins depuis l'antiquité classique,> que le XVe siècle en France, puis en Angleterre, le XVIIe siècle en Allemagne. Mais, bien longtemps avant l'épanouissement de cette fleur esthétique des civilisations, ses premiers boutons ont commencé à se montrer sur l'arbre des langues ; et pour être moins féconds que les causeries d'une élite en résultats visibles, les entretiens terre à terre des primitifs ne laissent pas d'avoir leur grande importance sociale (*Ibidem*, p. 83-84).

La conversation n'est donc pas, à l'instar des deux premiers types de dialogue, une évidence de la vie, mais une conquête sociale : c'est pourquoi elle présente beaucoup d'artificialité, à commencer par le choix du sujet. En effet, dans les deux premiers types de dialogue, « personnel » et « situationnel », le thème est en général largement

prédéterminé, voire entièrement donné de l'extérieur, par la situation psychologique ou objective, alors que, dans la conversation, il résulte du choix libre des interlocuteurs. On sait que la recherche commune d'un sujet de conversation nécessite souvent plusieurs essais avant de trouver celui qui convienne à tous les participants ; l'effort pour garder, jusque dans le choix du sujet, les plus grandes distances avec la situation psychologique et objective réelle, joue là un rôle négatif d'une grande importance. Parfois, on utilise même délibérément la conversation, ou du moins son simulacre, pour détourner l'attention de cette double situation réelle, pour « noyer » la situation.

Il est bien sûr impossible de refouler entièrement toute considération pour la réalité intérieure et extérieure : il y a seulement une tendance à une discussion autotélique qui n'atteint jamais mieux son but que dans les cas extrêmes de la discussion « sans objet ». De tels cas ne sont produits qu'artificiellement, afin d'obtenir un effet particulier, le plus souvent comique – en font notamment partie les discussions « sans objet » des comiques et des clowns sur scène (voir à ce sujet l'article de Jakobson dans le livre *Deset let Osvobozeného divadla* [Les dix ans du Théâtre Libéré], Prague, 1937). Il arrive parfois, cependant, que même une conversation « réelle » confine presque à l'absence d'objet : ainsi, par exemple, dans une conversation entre des personnes qui ne se connaissent pas et qui sont contraintes par quelque circonstance extérieure de rester un certain temps en tête à tête, lorsqu'elles ne discutent que pour éviter un « silence embarrassant ». En de tels cas, la discussion se compose de tournures presque exclusivement formelles, « synsémantiques », qui ne pourraient signifier quelque chose qu'en relation avec un thème donné, mais qui sinon ne veulent presque rien dire (« Je suis bien de votre avis, mais je pense tout de même que… » – « Il faut bien sûr en juger d'un point de vue général » – « ça finira bien par prendre forme », etc.). Ce sont, là encore, des cas limites : le rapport à la réalité, comme on l'a dit, ne saurait être complètement refoulé. Simplement, ce n'est pas sur lui que l'accent est mis dans la conversation : s'ensuit une tendance à l'instabilité des sujets au cours de la conversation, contrairement aux dialogues des deux premiers types, qui s'en tiennent en général au sujet initial ou du moins y reviennent obstinément.

Mais si le rapport immédiat entre la conversation et la réalité présente se trouve ainsi relâché, sans être totalement aboli, la question se pose de savoir si on peut lui accorder, comme le fait Tarde dans la citation ci-dessus, une « grande importance sociale » ? Eh bien, malgré toute son autonomie à l'égard de la situation présente, ou peut-être plutôt à cause d'elle, la conversation s'intègre très étroitement à la situation générale de la société. En témoigne d'abord, comme le montre Tarde (*op. cit.*, p. 99 et suiv.), l'influence que la situation sociale, au sens large, exerce sur la conversation : ainsi *la religion*, à certaines époques, restreint-elle la conversation en ce qu'elle interdit certains thèmes, impose le silence à certains groupes (les ordres monastiques) ou bien fournit au contraire des sujets de conversation. La politique, par exemple, conduit en démocratie à des discussions sur les affaires publiques, tandis que, dans une monarchie absolue, elle contraint à privilégier les thèmes littéraires et les observations psychologiques ; la conjoncture économique a une influence sur la conversation dans la mesure où, si elle est favorable, elle laisse assez de temps libre pour cultiver la discussion, grâce à la satisfaction au moins des besoins matériels les plus pressants. Voilà quel est le rapport passif entre la conversation et la réalité sociale ; quant à l'influence active

de la conversation sur la constitution d'un consensus général dans les questions les plus diverses relevant de l'intérêt public, il n'est pas nécessaire de s'y étendre, tant elle est évidente. Rappelons seulement à titre d'exemple l'influence de la conversation dans la formation d'une opinion générale en matière littéraire : « Partout où, dans un certain milieu, on a beaucoup causé littérature, on a travaillé, sans le savoir, à l'élaboration collective d'un art poétique, d'un code littéraire accepté de tous et propre à fournir des jugements tout prêts, toujours d'accord entre eux, sur toutes sortes de productions de l'esprit » (Tarde, *op. cit.*, p. 147). Le rapport de la conversation à la réalité est donc de nature particulière : même lorsque la conversation se rapporte à un cas concret, elle « entend » par là une généralité. En cela, elle s'apparente, bien sûr *mutatis mutandis*, à l'œuvre d'art, dont le rapport réel dépasse lui aussi le sujet concret (voir à ce sujet [ici même, p. 259] notre étude « La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue » [1938]).

Il convient d'ajouter que la conversation n'est pas le seul type de dialogue fondé sur l'imbrication de plusieurs contextes sémantiques et sur les retournements sémantiques qui en découlent. On trouverait en poésie de nombreuses formes de dialogue apparentées, mais non pas identiques à la conversation, notamment dans la poésie dramatique, par exemple dans le dialogue « lyrique ». Quant au théâtre, s'il recourt pour atteindre ses fins aux trois aspects du dialogue et à tous les types qui en découlent, il dirige toujours l'attention du spectateur, ne serait-ce que par sa nature artistique, sur l'aspect sémantique de la discussion, de façon plus marquée que dans les dialogues à caractère pratique.

Nous avons examiné en détail trois types de dialogue caractéristiques, mais très distincts les uns des autres : le dialogue « personnel », le dialogue « situationnel » et la conversation. Mais naturellement, il ne faut pas ignorer l'unité fondamentale du dialogue : les types que nous avons examinés ne sont que des extrêmes, résultant de la prédominance de l'un ou l'autre des trois aspects fondamentaux de ce phénomène linguistique essentiellement unitaire. Il existe toutefois une grande quantité, presque innombrable, de nuances de dialogue, qui naissent des différentes combinaisons et des différents « dosages » de ses aspects fondamentaux. Il nous est impossible, dans cette étude, de tenter une énumération détaillée et une typologie des nuances du dialogue. Nous aimerions néanmoins évoquer les types intermédiaires assurant la liaison entre le troisième type (le dialogue à caractère de « conversation ») et chacun des deux premiers types que nous avons mentionnés (les dialogues « personnel » et « situationnel »). Cela nous paraît nécessaire précisément pour montrer que le fossé, en apparence très profond, qui sépare la conversation des deux autres types de dialogue définis n'affecte pas la nature même du phénomène qu'on appelle dialogue.

Le premier des types intermédiaires dont nous voudrions traiter fait la transition entre la conversation et le dialogue « personnel », fondé sur l'opposition entre un « je » et un « tu » : il s'agit de la discussion [*diskuse*]. Plus haut, nous avons déjà cité Tarde qui disait que la discussion avait largement supplanté les disputes au cours de l'évolution, dans la mesure où elle était moins personnelle. Le passage d'un dialogue « personnel » à un dialogue fondé sur l'imbrication et l'alternance des contextes est ainsi historiquement établi. On peut d'ailleurs rappeler que dans la *disputatio*

médiévale les relations affectives personnelles entre les participants jouaient un rôle bien plus grand que dans les discussions scientifiques modernes. L'évolution a fait que l'opposition entre les personnes a été remplacée par l'opposition entre les thèses, c'est-à-dire entre les contextes sémantiques, de sorte que la discussion s'est rapprochée de la conversation, sans pour autant se fondre jamais complètement avec elle. Ce qui rapproche également la discussion de la conversation, ce sont des retournements sémantiques surprenants à la jonction de répliques voisines qui mènent, incitent parfois à des paradoxes mettant crûment en lumière la divergence d'opinion.

Le passage du dialogue « situationnel » au dialogue où domine l'aspect sémantique, à savoir la conversation, a une physionomie encore plus intéressante. Nous avons souligné, au sujet de la conversation, que l'influence exercée sur elle par la situation objective est en général soigneusement écartée ne serait-ce que par le caractère du lieu où l'entretien se déroule ; il pourrait donc sembler que cette frontière soit infranchissable. Et pourtant une remarque de Tarde montre précisément qu'il a longtemps existé un lien étroit entre dialogue situationnel et dialogue purement sémantique :

> Assez souvent, et d'autant plus souvent qu'on est plus près de la vie primitive, les hommes et les femmes, surtout les femmes, ne causent entre eux qu'en faisant autre chose, soit en se livrant à quelque travail aisé, comme le font les paysans qui, dans les veillées, égrènent des légumes pendant que les femmes filent, cousent ou tricotent (*op. cit.*, p. 101).

Le genre de dialogue intermédiaire entre le dialogue situationnel et le dialogue purement sémantique est donc cette discussion [*hovor*] qu'on appelle habituellement *causerie* [*beseda*]. Elle partage avec la conversation l'enchaînement purement sémantique (le plus souvent, associatif) des répliques ; et avec le dialogue situationnel, la solidarité contraignante, fût-elle uniquement formelle, avec la situation objective.

En pratique, on franchira donc aisément le fossé, pourtant très profond d'un point de vue noétique, entre la discussion purement sémantique et les deux autres types de dialogue, pour la simple raison que le dialogue est un phénomène par nature un et indivisible. Cependant, même pris dans son ensemble, le dialogue ne saurait être conçu comme un fait isolé. Nous avons établi dans nos considérations préliminaires qu'il a un compagnon indispensable et un rival permanent dans le monologue. Dans les chapitres qui suivent, nous tâcherons de prouver que leur solidarité mutuelle est beaucoup plus étroite et plus fondamentale qu'il ne pourrait sembler de prime abord, monologue et dialogue étant présents simultanément dans le subconscient du locuteur lors de tout acte de langage, et luttant pour dominer l'autre au cours même de cet acte. Pour en apporter la preuve, il faudra tout d'abord se pencher sur la psychologie de la langue.

3 La question du sujet psychique dans le dialogue et le monologue

Toute expression verbale suppose au moins deux sujets entre lesquels le signe linguistique sert de médiateur : le sujet dont provient le signe linguistique (locuteur) et le sujet auquel s'adresse ce signe (auditeur). Nous avons déjà indiqué que, dans le mo-

nologue, l'un de ces deux sujets est durablement actif et l'autre durablement passif, tandis que dans le dialogue, les rôles alternent constamment : chacun des deux sujets est à son tour actif ou passif[6]. Au premier abord, il semble que le concept de « sujet » soit ici nécessairement synonyme du concept « d'individu psychophysique concret », mais ce n'est pas le cas. On connaît bien, même dans la pratique linguistique la plus courante, le phénomène appelé « soliloque », où un individu s'adresse à soi-même par le truchement de l'expression verbale, qu'elle soit seulement mentale ou prononcée à voix haute. Dans le soliloque, un seul individu psychophysique se fait donc le support des deux sujets nécessaires à l'expression verbale, celui qui est actif et celui qui est passif. Si le discours a un caractère dialogique, les deux sujets qui se réalisent dans la voix d'un seul et même individu peuvent alterner, s'adresser l'un à l'autre comme « je » et « tu ». C'est dans cette scission d'une même conscience individuelle en deux sujets de l'expression verbale qu'il faut chercher l'origine du motif littéraire médiéval appelé *Spor duše s tělem* [La querelle de l'âme et du corps][7] : la dualité du sujet chez un seul individu psychophysique y est projetée dans le lien dualiste de l'âme et du corps. Dans le soliloque, le rapport entre le « je » et le « tu » est naturellement très changeant. Ainsi trouvons-nous un certain nombre de cas, par exemple dans la poésie de Březina[8], où il semble que les pronoms de la première et de la deuxième personnes aient échangé leurs places. Il en est ainsi par exemple dans le poème au titre caractéristique *Slyším v duši* [J'entends en mon âme], dont voici la première et la dernière strophe :

> Quand le soleil chantait, *tu* n'as pas touché *ton* instrument,
> seulement quand *je* t'ai piqué, le sang de *tes* sons a jailli ;
> *ta* main faisait que retentir, spasmodique, sur le clavier,
> comme dans une nuit d'angoisse sur la porte des asthéniques.
> [...]
> Et en l'enfumant, j'ai repoussé de l'arbre creux
> l'essaim rebelle de *tes* abeilles qui s'était envolé de *ma* ruche,
> j'ai emprisonné *tes* jours et, par la suggestion de *ma* volonté,
> j'ai rendu plus amers la sève, le souffle et la fleur de *tes* chants.
>
> (*Svítání na západě*) [L'aube à l'occident]

Qui parle ici ? Celui qui s'adresse à l'autre par les pronoms « tu » et « ton », ou bien cet autre à qui on s'adresse ainsi ? Voilà qui reste incertain, car il n'y aurait rien de plus simple que d'inverser leur rapport mutuel en permutant les pronoms (« Quand le soleil chantait, *je* n'ai pas touché *mon* instrument, seulement quand *tu* m'as piqué,

6. {Selon Mukařovský, les qualités dialogales et monologales sont présentes dans toute expression verbale. Voir « On Poetic Language » (1940), dans *The Word and Verbal Art : Selected Essays*, John Burbank et Peter Steiner (trad. et éd.), Avant-propos de René Wellek, Yale University Press, New Haven/London, 1977, p. 56 et suiv.}

7. {Il s'agit d'un poème en langue tchèque daté du XIVe siècle et édité par Jakobson en 1927.}

8. {Otokar Březina (1868-1929), poète symboliste et hermétique dont l'écriture, marquée par des préoccupations mystiques et métaphysiques, fut influencée, entre autres, par la lecture des écrivains français. Il est aussi l'auteur d'essais philosophiques qui trouvèrent notamment un écho dans l'œuvre de son contemporain Ladislav Klíma (1878-1928). Les vers cités sont le premier et le dernier quatrain de « *Slyším v duši :* » [J'entends dans mon âme :], extrait de *Svítání na západě*, dans *Moderní Revue*, Praha, 1896, p. 13.}

le sang de *mes* sons a jailli », etc.). L'inversion des personnes grammaticales sert ici de démarche à la fois poétique et noétique.

Ces considérations suffisent en elles-mêmes à indiquer combien la question du sujet dans l'expression verbale est complexe. Mais il s'agit d'abord pour nous de vérifier l'hypothèse selon laquelle entre en jeu, lors même de l'apparition de l'expression verbale, une hésitation entre l'orientation vers un « je » et l'orientation vers un « tu », partant une hésitation entre monologue et dialogue. Écoutons donc ce qu'affirme V[ictor] Egger dans son fameux texte *La parole intérieure : Essai de psychologie descriptive* (Paris, 1881, p. 4) : « Tourmentés par l'insomnie, nous ne pouvons pas faire taire notre pensée : nous l'entendons alors, car elle a une voix [...] ; non seulement nous l'entendons, mais nous l'écoutons, car elle est contraire à nos vœux, à notre décision, elle nous étonne, elle nous inquiète ; elle est imprévue et ennemie. » À un autre endroit de ce texte, l'auteur affirme : « Il arrive quelque fois, dans l'état hypnagogique [c'est-à-dire à la limite entre les états de veille et de rêve » – note de Mukařovský], que les paroles entendues ne sont déterminées ni comme nôtres ni comme proférées par autrui ». En pareils cas, « je » et « tu » sont donc parfaitement indistincts. Moi-même, je me souviens d'une histoire qui m'est arrivée, alors que j'étais fatigué par un long voyage : un ami m'a dit quelques mots qui sont restés gravés dans ma mémoire, mais aujourd'hui encore, je ne sais pas si ces mots ont été réellement prononcés ou si je les ai seulement pensés moi-même. Le récit de rêve que nous livre G. Ch. Lichtenberg (dans son recueil de pensées) contient un exemple très éloquent de l'hésitation entre le « je » et le « tu » dans la conscience de l'individu :

> C'était à la fin septembre 1798 : je racontai à quelqu'un, en rêve, l'histoire de la jeune et belle comtesse H., qui m'avait beaucoup ému, comme tout un chacun. Elle était morte en couches en septembre 1797, j'entends pendant l'accouchement, lequel ne réussit pas. On l'ouvrit et déposa l'enfant à côté d'elle dans le cercueil ; c'est ainsi qu'on les emmena tous deux, avec des flambeaux, avec un immense concours de population, dans un endroit du voisinage où se trouvait le caveau familial. On le fit avec le corbillard de Göttingen, un véhicule très branlant. Les cadavres en furent donc beaucoup secoués. À la fin, quelques personnes voulurent les voir avant qu'on ne les mît dans la fosse. Le cercueil fut ouvert et on trouva la mère couchée sur la face, ramassée sur elle-même autour de son enfant. [...] À l'époque, cette scène m'avait beaucoup hanté, d'autant que je connaissais bien son mari, qui avait fréquenté mes cours avec la plus grande assiduité. Ainsi donc, je racontais cette histoire à quelqu'un en rêve, en la présence d'une troisième personne, qui la connaissait elle aussi ; mais j'oubliais (c'est très étrange) la présence de l'enfant, qui était pourtant l'une des circonstances principales. Après avoir achevé mon récit avec, croyais-je, beaucoup d'énergie et beaucoup d'émotion de la part de ceux à qui je le racontais, la troisième personne dit : « Oui, et l'enfant gisait avec elle, en tas. – Oui, répartis-je aussitôt, l'enfant aussi était dans le cercueil. » Voilà mon rêve. Et voici ce qui me le rend si singulier : qui est la personne, dans le rêve, qui m'a rappelé la présence de l'enfant ? C'était moi qui avais cette circonstance à l'esprit ; pourquoi ne l'ai-je pas moi-même relatée dans mon

> rêve comme un souvenir ? Pourquoi mon imagination s'est-elle inventé une troisième personne, qui devait me surprendre et en même temps m'humilier de la sorte ? Si j'avais raconté cette histoire en état de veille, cette circonstance émouvante ne m'aurait sûrement pas échappé. Ici, il fallait que je l'omisse, afin de me laisser surprendre. [...] C'est un incident pour moi très singulier qui a été mis en scène de la sorte. Mais il n'est pas inhabituel, quand je rêve, qu'une tierce personne m'instruise ; toutefois, ce n'est rien de plus qu'une mise en scène du travail de la mémoire [9].

Nous avons cité ce fort long passage presque intégralement, tant il est instructif : l'histoire que le rêve restituait sous forme de récit avait été enregistrée dans la pensée de l'auteur, de toute évidence, comme un monologue, associé à un narrateur unique. Mais le rêve fait que le narrateur oublie un moment important et le confie à une autre personne. Il est intéressant, dans le récit lui-même, qu'il y ait un retournement sémantique inattendu, la chute du récit, au moment où le sujet assumant la narration se sépare de la personne du narrateur principal. Nous avons dit plus haut que le dialogue en tant que construction sémantique d'un genre particulier se caractérise par des retournements sémantiques à la jonction entre répliques voisines. On peut donc supposer, dans une certaine mesure, que la dialogisation était déjà contenue, de manière latente, dans la version monologique du récit et que le rêve n'a fait que révéler le potentiel dialogique caché dans ce passage du monologue que nous avons cité. Ce constat est important pour le développement ultérieur de nos considérations.

Le problème du « monologue intérieur », qui occupe la pratique et la théorie de la prose narrative des dernières décennies depuis les années 1880, donne un aperçu plus détaillé encore de l'activité psychique qui engendre l'expression verbale. Le but des écrivains qui traitent du monologue intérieur d'un point de vue artistique est de proposer un équivalent de l'activité psychique telle qu'elle se déroule réellement dans les strates les plus profondes de la vie psychique, à la frontière du conscient et de l'inconscient. Plusieurs écoles artistiques successives se sont penchées sur ce problème, à commencer par les symbolistes et jusqu'aux surréalistes dernièrement, qui lui ont donné un nouveau nom : l'écriture automatique [10]. La difficulté pour un artiste à maîtriser le monologue intérieur – comme l'a bien vu J. Cazaux (*Surréalisme et psychologie*, Paris, 1938) – est due au fait qu'il ne suffit pas de dresser le procès-verbal des différentes phases de l'activité psychique pour susciter l'illusion d'un regard direct dans la vie intérieure. Cela nécessite une autre manière de la relater que celle qui s'offre spontanément à l'auteur lors de l'introspection : ici encore, comme toujours et partout, ce qui sépare la réalité de l'art, c'est la nécessité d'une transformation artistique. L'intérêt théorique que les artistes eux-mêmes manifestent pour la question du monologue intérieur trouve là sa source. Leurs considérations nous intéressent pour autant que nous y trouverons mention d'une relation psychologique entre le dialogue et le monologue. Dans les paragraphes qui suivent, nous citerons quelques passages de

9. {Nous traduisons d'après l'édition posthume des aphorismes de Lichtenberg dans *Vermischte Schriften*, II, Ludwig Christian Lichtenberg et Friedrich Kries (éd.), Dieterich, Göttingen, 1801, p. 20-22.}

10. {Également cité en français entre parenthèses après la traduction tchèque.}

l'ouvrage le plus complet sur le monologue intérieur, le livre du poète (et historien) E. Dujardin, *Le monologue intérieur* (Paris, 1931) [11].

Sa conception même du monologue nous intéresse. En effet, on aurait pu s'attendre à ce que l'auteur considère le monologue « intérieur », précisément, comme le fait d'un seul sujet, celui qui assume l'activité psychique. Au lieu de quoi, Dujardin rapporte sa conception du monologue intérieur au monologue dramatique, qui est un discours fondamentalement dialogique. Ch. Le Goffic, cité par Dujardin (*op. cit.*, p. 98), affirme : « Se rappeler et tâcher à décrire dans leur minutie absolue tous les sentiments, idées, sensations qui peuvent traverser un cerveau humain de sept heures à dix heures du soir, si vous n'arrivez pas avec un programme comme celui-là à confectionner un monologue pour Coquelin Cadet, je dis que vous n'aurez point été fidèle à votre programme ». Et Dujardin lui-même a dédié son roman à la mémoire d'un auteur dramatique, J. Racine. Dans son livre sur le monologue intérieur, il s'explique sur la genèse de cette dédicace en des termes significatifs : « Une telle dédicace n'était pas seulement une réaction contre les injustices des romantiques ; elle n'était pas seulement l'affirmation de mon extrême admiration de la beauté classique ; elle marquait ma volonté de rattacher, contre vents et marées, ma tentative à la tradition ; elle signifiait surtout l'ambition [...] de continuer, avec d'autres moyens et sur un autre plan, la conquête poétique racinienne. C'est ce qui ne fut aucunement compris. Il y avait trop loin entre l'ordre de la raison où avait évolué le dix-septième siècle et l'ordre irrationnel où j'essayais de pénétrer. La plupart de mes amis me demandèrent pourquoi j'avais dédié mon livre à Racine [12] ».

Le jeune Dujardin, inventant la technique du monologue intérieur, se référait donc sciemment à la tradition dramatique, à la poésie dialogique, et voulait transférer cette tradition « sur un autre plan », la continuer « avec d'autres moyens ». Comme tous les symbolistes, il a succombé à la tentation paradoxale de formuler ce qu'il y a de caché et d'indicible dans la psyché humaine, mais à la différence de ses collègues poètes, il a senti vivement tout le potentiel dialogique de l'activité psychique : c'est là que réside sa découverte. D'un point de vue de linguiste, on pourrait formuler le but venu à l'esprit de Dujardin comme une transposition du dialogue dans la langue du monologue.

Il s'agissait aussi en même temps d'une autre transposition, également instructive pour nous. En bon symboliste, là encore, Dujardin s'efforçait en effet de transposer en poésie les procédés artistiques de la musique wagnérienne :

11. Il faut signaler, en guise de présentation, que le symboliste Dujardin avait publié en 1887 le roman *Les lauriers sont coupés*, considéré par beaucoup, dont évidemment l'auteur lui-même, comme la première tentative d'utiliser le monologue intérieur sur le plan artistique. Après sa sortie, le roman était tombé dans l'oubli presque sans avoir suscité d'écho et on ne s'en est souvenu qu'au début des années 1920, avec le succès bruyant d'*Ulysse* de James Joyce, qui dans ses discours se réclamait de Dujardin comme d'un prédécesseur. Mais d'autres, comme A. Gide, ont contesté l*a priorité* de Dujardin, affirmant que cette technique du monologue intérieur était déjà bien connue d'auteurs plus anciens, notamment de Dostoïevski. Et c'est ainsi que Dujardin avait été obligé, pour se défendre, de tenter une théorie du monologue intérieur, et en particulier de définir ce qui le distinguait de descriptions plus anciennes, « indirectes », de la vie intérieure de personnages de romans. Comme toute polémique vraiment sérieuse, celle-ci l'a conduit à formuler quantité de remarques perspicaces.

12. {Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Albert Messein, Paris, 1931, p. 104-105.}

> Les *Lauriers sont coupés* ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens que je me définissais ainsi : – la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux venant dire, les uns après les autres, indéfiniment et successivement, les « états » de la pensée, sentiment ou sensation, et qui se réalisait ou essayait de se réaliser dans la succession indéfinie de phrases courtes donnant chacune un de ces états de la pensée, sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être, on dirait aujourd'hui de l'inconscient ou du subconscient… (*Ibidem*, p. 97).

On commence à comprendre pourquoi la vie psychique apparaît à Dujardin comme un dialogue : le caractère « aléatoire » de la succession de ses différentes phases entraîne des variations sémantiques constantes, semblables aux variations sémantiques du dialogue. Cela ressort encore plus clairement de la citation suivante :

> Un psychologue dirait, je crois, non pas que nous pensons simultanément sur plusieurs plans, mais que notre pensée court d'un plan à l'autre avec une rapidité qui après coup peut sembler être mais n'est pas de la simultanéité ; et c'est précisément cette course « à bâtons rompus » dont le monologue intérieur donne l'impression ; la « ligne continue » de Joyce est en réalité une ligne brisée (*Ibidem*, p. 61-62).

Dujardin décrit ici cette imbrication et cette alternance de plusieurs contextes que nous avons définies comme l'un des aspects fondamentaux du dialogue. Comme le montre le poète, cette caractéristique essentielle du dialogue est déjà contenue dans l'activité psychique dont est issue l'expression verbale et à qui il faut donc reconnaître la priorité. Maintenant, on peut aussi situer clairement la source de l'oscillation entre unicité et pluralité du sujet dans la conscience de l'individu, qu'évoquaient les passages d'Egger et de Lichtenberg cités plus haut : la diversité des contextes sémantiques dans lesquels s'inscrit l'activité psychique peut très facilement être mise au compte de la diversité des sujets. De ces considérations, il découle que monologicité et dialogicité sont présentes de manière simultanée et indissociable déjà dans l'activité psychique dont est issue l'expression verbale ; et que dialogue et monologue ne sauraient être conçus comme deux formes d'expression linguistique étrangères l'une à l'autre et hiérarchisées, mais comme deux forces luttant sans relâche pour prendre le dessus, jusque dans le cours même de l'énonciation. La tâche du prochain et dernier chapitre sera d'essayer de prouver cette thèse dans l'expression verbale elle-même.

4 Le dialogue dans le monologue et le monologue dans le dialogue

Nous tâcherons tout d'abord de repérer la dialogicité potentiellement contenue dans le monologue. L'adaptation théâtrale de la nouvelle de V. Dyk, *Le Chasseur de rats* par E. F. Burian, mise en scène en janvier 1940 au théâtre D 40, nous fournira un matériau des plus appropriés, d'une force de persuasion littéralement expérimentale [13].

13. {Viktor Dyk (1877-1931), auteur représentatif de la modernité tchèque autour de 1900 : poète et dramaturge, journaliste et essayiste, il poursuivit également une carrière d'homme politique qui l'associa

En effet, Burian a réalisé cette adaptation d'une manière radicalement différente de ce qu'on fait en règle générale : loin de se limiter à un arrangement et une adaptation théâtrale des dialogues déjà contenus dans le texte de Dyk, il a théâtralisé tout le texte, y compris les passages monologiques, en suivant l'original à la lettre autant que possible. Une telle démarche de travail est la plus à même de révéler le potentiel dialogique caché dans les passages monologiques de la nouvelle de Dyk.

Commençons par un exemple. V. Dyk :

> Dimanche, après la grand-messe, l'auberge de l'Homme assoiffé était pleine de vie et d'animation. – L'auberge de l'Homme assoiffé était ce qu'il y a de plus célèbre et de plus couru dans la ville hanséatique de Hamelin. Nulle part à la ronde, on ne buvait meilleur vin ; et la cuisinière du troquet, Lisa la Brune, pouvait se mesurer à n'importe quelle autre. Même ces messieurs de la municipalité ne dédaignaient point d'entrer dans la salle voûtée de l'auberge ; ils avaient leur table, soigneusement protégée contre les intrus. C'étaient eux qui goûtaient les premiers aux tonneaux nouvellement arrivés ; eux, qui prononçaient les paroles décisives, définitives, en matière de cuisine et d'opinion publique. – C'est à l'auberge de l'Homme assoiffé que se concluaient les affaires, car c'est là seulement que les citoyens prudents et circonspects de la ville de Hamelin s'échauffaient ; c'est là que se concluaient les mariages, car c'est là seulement que les citoyens prudents et circonspects de la ville de Hamelin commençaient à penser à quelque chose qui ressemblait à l'amour à peu près comme un moineau ressemble à un aigle. Si un citoyen de la ville de Hamelin était pris de tristesse, il allait boire chez Konrad Röger (ainsi se nommait le tenancier trapu, un brave petit gars qui ne dédaignait pas les trésors de sa propre cave !). Mais s'il arrivait quelque chose d'heureux, on allait aussi boire chez Konrad Röger. Personne ne savait partager la joie avec un tel entrain : quelqu'un célébrait sa fête, et on aurait cru que le baptême avait lieu au foyer de Röger ; on célébrait la fête de quelqu'un, et on avait l'impression que c'était Röger en personne qui fêtait.

E. F. Burian :

> *Premier client* : C'est le dimanche après la grand-messe qu'il y a le plus de vie et d'animation à L'Homme assoiffé, étranger.
>
> *Deuxième client* : L'Homme assoiffé a toujours été ce qu'il y a de plus célèbre et de plus couru dans la ville de Hamelin.

à l'histoire du nationalisme tchèque. En 1911, il commence à publier par épisodes une réécriture du conte du joueur de flûte de Hamelin, sous le titre *Le Chasseur de rats* (*Krysař*). La nouvelle a été traduite en français : Viktor Dyk, *Le Chasseur de rats*, traduit du tchèque sous la direction de Xavier Galmiche et la supervision d'Aurélie Rouget-Garma, Karolinum, Praha, 2017. – Emil František Burian (1904-1959), metteur en scène et dramaturge, chanteur et compositeur, membre du groupe Devětsil et du Théâtre libéré à ses débuts, fonda en 1933 le théâtre D 34 (le numéro changeait selon l'année), qui acquit sous sa direction une renommée internationale. L'adaptation pour la scène d'œuvres en vers ou en prose, dont *Le Chasseur de rats* en 1940, est caractéristique de sa production dramaturgique. – Nous retraduisons les citations de Dyk afin de mieux les mettre en regard avec l'adaptation qu'en propose Burian.}

L'étranger (nonchalamment) : Hm...

Premier client : Nulle part à la ronde vous ne boirez meilleur vin...

Deuxième client : Et la cuisinière, Lisa la Brune, peut se mesurer à n'importe quelle autre.

Röger (leur donne un autre verre de vin)

Premier client : C'est vrai, l'ami... Même ces messieurs de la municipalité ne dédaignent pas d'entrer dans ton auberge...

Röger (avec majesté) : Ils ont leur table – là-bas – soigneusement protégée contre les intrus. Et ce sont eux qui goûtent aux tonneaux nouvellement arrivés... Eux qui prononcent les paroles décisives, définitives, en matière de cuisine et d'opinion publique... Là-bas – à leur table... (il va vite à son service).

Deuxième client : C'est à L'Homme assoiffé que se concluent les affaires...

Premier client : ... car c'est ici seulement que les citoyens prudents et circonspects de Hamelin s'échauffent...

Deuxième client : Ici se concluent les mariages !

L'étranger : C'est un comble !

Premier client : ... car c'est ici seulement que les citoyens prudents et circonspects de la ville de Hamelin commencent à réfléchir à quelque chose qui ressemble à l'amour à peu près comme un moineau ressemble à un aigle... (il se met à rire et les autres avec lui).

Deuxième client : Oui... C'est comme ça à L'Homme assoiffé, étranger... Ce sont des choses que vous devez savoir, si vous venez à Hamelin.

Premier client : Si un citoyen de la ville de Hamelin est pris de tristesse, il va boire chez Konrad Röger.

L'étranger : Ce tenancier trapu s'appelle Röger ?

Premier client : Oh, c'est un bon petit gars ! En voilà un qui ne dédaigne pas les trésors de sa propre cave.

Deuxième client : Mais s'il arrive quelque chose d'heureux, on va aussi boire chez Konrad Röger.

Premier client : Personne ne sait partager la joie avec un tel entrain !

Deuxième client : Personne ne sait fêter un baptême comme lui.

Premier client : Combien de fois on aurait cru que le baptême était au foyer de Röger.

Deuxième client : Quelqu'un célébrait sa fête, et on avait l'impression que c'était Röger en personne qui fêtait.

Ici, le monologue est passé au dialogue presque sans subir de changement : non pas un monologue « dramatique » en soi, mais un monologue narratif tranquille. Alors que le narrateur du monologue n'était autre que le poète lui-même, les partenaires du dialogue sont des personnages nés de la réalisation de la situation objective que le monologue ne faisait que raconter : il s'agit des clients de l'auberge de l'Homme assoiffé. Ces personnages, toutefois, ne sont nullement donnés par le texte même du monologue. Le monologue se prêtait donc vraiment de lui-même à la dialogisation, par sa construction et non par son thème : comment cela s'est-il passé ? Il y a d'abord la prédilection de Dyk pour une expression faite de propositions principales, liées les unes aux autres ; la conjonction de ces propositions en une phrase s'effectue en général, chez Dyk, par coordination, même si en réalité leur lien sémantique n'est pas d'ordre copulatif (« on fêtait un baptême, et il semblait… », au lieu de « lorsqu'on fêtait un baptême, il semblait… », ou « à chaque fois qu'on fêtait un baptême, il semblait… »). Ainsi le monologue, dans sa version originale, est-il déjà articulé en segments sémantiques indépendants les uns des autres, qui peuvent chacun s'autonomiser dans une large mesure, sans compter que la multifonctionnalité de la copule rend leur relation syntaxique, et donc aussi sémantique, potentiellement ambivalente : cela signale la possibilité de retournements sémantiques à la jonction entre les répliques, même si, dans l'extrait de dialogue que nous avons cité, les répliques se succèdent tranquillement, sans décalages sémantiques notables.

Il y avait, dans le monologue initial, un autre élément préalable qui favorisait une dialogisation ultérieure : l'abondance de mots et de tournures appréciatives, ouvertement ou du moins par allusion : tel est le cas, par exemple, des superlatifs « ce qu'il y a de plus célèbre et de plus couru », de l'adverbe « même » avec un sens graduatif (« même les grands messieurs de la municipalité ne dédaignaient pas »), puis des mots dont le sémantisme même comporte une nuance d'appréciation, comme « décisives, définitives », « prudents et circonspects », et enfin de la comparaison appréciative « qui ressemblait à l'amour à peu près comme un moineau ressemble à un aigle ». À quelques exceptions près, les appréciations contenues dans ce texte sont, sans équivoque, positives, et paraissent donc dénuées du caractère contradictoire nécessaire au dialogue. Celui-ci n'en est pas moins rendu possible, dans la mesure où certaines ont un sens manifestement ironique (« citoyens prudents et circonspects »), d'autres permettant à tout le moins une lecture ironique. Ces deux conditions, à savoir le caractère le plus souvent copulatif de la conjonction entre les propositions, et deuxièmement la quantité d'appréciations en partie positives, en partie ironiques, ont permis au dramaturge de défaire d'un seul coup l'unité de composition du monologue en une séquence de répliques dialogiques. La dialogicité était donc contenue en puissance dans le texte du monologue, ce qui ne fait que confirmer la thèse que nous avons avancée au chapitre

précédent. Il est important de noter à ce sujet que les moyens qui assurent le dialogue sont de nature linguistique, partant, que c'est l'aspect linguistique du texte lui-même qui s'avère osciller entre le monologue et le dialogue.

La dialogicité du passage cité était encore plus manifeste dans la représentation scénique que dans le dialogue écrit, le metteur en scène ayant à sa disposition les différences de propriétés du son : la prosodie, le timbre, l'expiration et le rythme. Or, E. F. Burian metteur en scène fait un très large usage de ces propriétés. C'est évident même dans le texte écrit du *Chasseur de rats*, qu'accompagne une quantité considérable de notes de mise en scène, qui demandent en général à l'acteur, soit directement, soit indirectement, des modifications de la voix sous l'un ou l'autre des aspects mentionnés. Par exemple, la courte scène d'ouverture (qui correspond au chapitre 1 du texte de Dyk) présente de telles notes quasiment pour chaque réplique, voire plusieurs pour une seule réplique. Nous les reproduisons ici, afin de donner à voir au moins par leur formulation l'étendue de leur gamme, bien qu'elle soit évidemment beaucoup plus riche avec les voix réelles : *Agnès* avec un rire léger, en riant, une pointe de rire, avec une insistance toute féminine, rire léger, en soupirant avec ravissement, en respirant à peine, avec beaucoup de gravité, elle chuchote, avec un rire enfantin et câlin, après un instant, elle soupire silencieusement, très profondément ; *le chasseur de rats* chaleureusement, avec passion, à voix basse, avec un ton sombre, mais rapidement. Des nuances de ce genre, fussent-elles non écrites, sont déjà contenues dans le monologue original : elles sont fournies par le contenu des phrases, le sens des mots, leur coloration affective, la structure de la phrase [14]. Aussi les modifications du son constituent-elles également une composante de la dialogicité latente du monologue de Dyk.

La « dialogicité » de l'expression verbale ne commence donc pas avec sa décomposition en répliques particulières. On pourrait même trouver un exemple, de nouveau dans l'adaptation théâtrale du *Chasseur de rats* par Burian, qui prouve tout simplement que, dans le dialogue même, cette décomposition est secondaire. Voici le texte de Dyk, qui est cette fois sous forme de dialogue :

> « Oui », dit la femme en riant, à la porte. « Lors du mariage de Kateřina, un rat de belle taille est apparu. Le marié était blanc comme un linge et Kateřina est tombée en pâmoison. Il n'y a rien que les gens supportent aussi mal que ce qui leur fait perdre l'appétit : ils se décident alors à faire venir un chasseur de rats. » « Vous préparez un mariage ou un baptême ? » demanda soudain le chasseur de rats, de but en blanc.

Burian reprend ce dialogue mot pour mot, mais en changeant la distribution des répliques :

14. Comme metteur en scène, Burian emprunte fréquemment aux textes poétiques des motifs prosodiques expressifs, à partir desquels il se constitue un dictionnaire de signes sonores pour certaines situations dramatiques données, indépendamment des textes d'origine. Pour l'anecdote, un exemple entendu lors d'une répétition. Une actrice doit prononcer les mots « Chasseur de rats ! » avec une intonation que le texte même de Dyk décrit comme suit : « 'Chasseur de rats', chuchota Agnès sur un ton d'apaisement et de prière ». Burian prononce ces mots lui-même et ajoute : « Il faut le dire comme ça. Le théâtre tchèque doit la découverte de cette intonation, une fois pour toutes, à Šrámek » – donc à un poète, dans un texte écrit.

> *Agnès* (riant) : Lors du mariage de Kateřina, un rat de belle taille est apparu. Le marié était blanc comme un linge et Kateřina est tombée en pâmoison.
>
> *Le chasseur de rats* : Il n'y a rien que les gens supportent aussi mal que ce qui leur fait perdre l'appétit. Vous vous préparez pour un baptême ou un mariage ?

Une des deux phrases qui, chez Dyk, sont prononcées par Agnès, a été attribuée par Burian au chasseur de rats. Au sein de la première réplique de l'original se trouvait donc un retournement dialogique dont le dramaturge a jugé qu'il convenait mieux pour délimiter les répliques que la délimitation choisie par le poète. Pour autant, le retournement sémantique entre la phrase « Il n'y a rien que les gens supportent aussi mal… », et la question qui suit « Vous préparez un mariage… » – bien que le dramaturge l'ait déplacé à l'intérieur d'une réplique – n'est pas refoulé pour autant, mais bien plutôt accentué, parce qu'il est forcément exprimé, sur scène, par un changement de timbre soudain dans la voix du chasseur de rats.

Pour nous, que ressort-il de cet exemple ? Que la « dialogicité », y compris dans un discours dialogique, ne se concentre pas à la jonction entre les répliques, mais imprègne de manière égale tout le discours, comme c'est le cas dans le monologue. Afin de vérifier cette affirmation de façon encore plus nette, citons encore un dernier exemple du *Chasseur de rats*. Cette fois-ci, l'adaptation théâtrale nous suffit, sans le texte du poète. Il s'agit d'une scène entre Agnès et le chasseur de rats ; le lieu est la chambre d'Agnès, le moment, au matin d'une nuit d'amour. Le chasseur de rats va et vient nerveusement sur la scène, Agnès est assise sur le lit :

> *Agnès* (à voix basse, après l'avoir regardé un moment avec anxiété) : Comme il est beau dans sa colère ! Dans ses yeux brûle une flamme inquiétante. Tous ses mouvements se sont embellis. C'est comme s'il grandissait… (De peur, elle se blottit dans un coin du lit.) Grandis, chasseur de rats, la belle Agnès attend… J'ai peur, chasseur de rats, de ta puissance inconnue. Je ne la comprends pas bien, mais j'y succombe par moments. J'ai peur et j'aime ma crainte. Toi aussi, je t'aime, chasseur de rats… (Elle se précipite sur lui et l'embrasse. D'une voix suppliante :) Chasseur de rats…

Ce que nous lisons là est certes un long discours suivi, mais inséré néanmoins dans un dialogue et adressé à un partenaire, donc dialogique. En trois endroits, on lit des didascalies du metteur en scène qui prescrivent les changements de mimique et de gestuelle, ainsi, naturellement, que les modifications de la voix. Pendant la représentation, ces modifications de la voix seront peut-être encore plus nombreuses. Quoi qu'il en soit, puisque ces changements signalent des retournements sémantiques, d'ailleurs évidents, dans le cas présent, du fait des modifications de la coloration affective du texte (l'admiration, la peur, l'amour), leur présence prouve que même la construction sémantique interne du discours que nous avons cité est en mouvement permanent. Plus le dialogue est « dialogique », plus il est densément parsemé de retournements

sémantiques, indépendamment de la limite entre les répliques. De la thèse qui veut que toute expression linguistique ait un potentiel dialogique, découle donc en fin de compte une autre thèse, qui veut que le dialogue soit un genre particulier de construction sémantique, tendant à un maximum de retournements sémantiques. À cet égard, la distribution du dialogue en répliques apparaît comme un caractère secondaire [15]. Là encore, la linguistique fonctionnelle a eu raison d'introduire, à côté de l'appellation *dialogue* pour signifier une certaine forme extérieure d'expression verbale, le terme de *discours dialogique*, par lequel on entend une forme singulière de la construction linguistique (et donc évidemment aussi sémantique). Il n'y a plus qu'à ajouter encore le terme de « dialogicité » pour désigner la tendance potentielle à l'alternance de deux ou plusieurs contextes sémantiques, tendance à l'œuvre non seulement dans le dialogue, mais aussi dans le monologue.

Il ne nous reste plus qu'à inverser le problème en nous interrogeant sur la *monologicité* dans le dialogue. La présence de l'élément monologique dans le dialogue apparaît le mieux quand le monologue (c'est-à-dire des propos tenus sans intervention d'un interlocuteur, fût-ce en sa présence – et non pas le monologue « dramatique ») est inséré dans un dialogue, comme dans *Naši Furianti* [Nos Fiers-à-bras] de Stroupežnický, lorsque le grand-père Petr raconte comment il a obtenu ses fameux thalers [16]. En pareils cas, il s'agit toutefois de la rencontre de deux formes de langage distinctes ; ce qui nous intéresse plutôt, c'est la *tendance monologique* qui court tout au long du dialogue sans en altérer le caractère spécifique.

Et on peut observer cette tendance dans presque toutes les discussions. Rappelons seulement ce fait bien connu, qu'en général l'un des interlocuteurs s'efforce de diriger la discussion : « Entre deux interlocuteurs, il est très rare que les rôles soient d'une égalité parfaire. Le plus souvent, l'un parle beaucoup plus que l'autre. Les dialogues de Platon en sont un exemple » (Tarde, *op. cit.*, p. 146). La domination d'un locuteur sur les autres a plusieurs raisons d'être : soit il est mieux informé, soit il domine intellectuellement, socialement, par son âge, et ainsi de suite. Mais celui auquel échoit la domination, celui-là incarne toujours la tendance à la monologisation du dialogue, et cette tendance acquiert une formulation linguistique (dans la structure des phrases, dans le choix des mots, etc.). Elle affecte aussi, bien sûr, la construction sémantique, où

15. Le penchant durable du drame pour le vers, qui a même survécu aux puissants assauts du réalisme et du naturalisme, peut s'expliquer par la tendance du dialogue à une variabilité sémantique maximale et incessante. Il pourrait sembler, à première vue, que c'est justement le drame, impliquant une représentation dans un milieu matériel, avec des gens réels comme acteurs, qui a le moins de raisons de maintenir une convention poétique aussi éloignée de la parole réelle que le rythme poétique. Et pourtant, il reste possible, encore de nos jours, d'écrire en vers pour le théâtre, tandis que le genre narratif y a largement renoncé. Il faut en chercher l'explication dans le fait que le vers est une unité non seulement rythmique mais aussi sémantique, et que par cette propriété, il multiplie les possibilités de retournements sémantiques si bienvenues pour le dialogue. Chaque jonction entre les vers, dans un dialogue versifié, apparaît comme un lieu potentiel de retournements sémantiques. Le texte lui-même, selon les cas, peut faire usage de cette possibilité, ou bien l'ignorer. Il naît ainsi une relation syncopée entre le rythme et la construction sémantique du texte, qui permet d'obtenir une exceptionnelle richesse de nuances.

16. {Ladislav Stroupežnický (1850-1892) est surtout connu pour son œuvre dramatique, genre auquel il se livra à partir de 1882 dans le cadre de son engagement comme dramaturge au Théâtre national. Sa pièce la plus connue est la comédie *Naši Furianti* [Nos Fiers-à-bras, 1887], qui donne un tableau réaliste du conflit entre paysans riches et représentants des classes pauvres dans la campagne tchèque. Dans la scène à laquelle Mukařovský se réfère ici, Petr, ancien cocher dans une maison seigneuriale, raconte comment il a obtenu deux pièces d'or de l'Empereur François Ier d'Autriche et deux du tsar Alexandre Ier de Russie pour les avoir conduits de Protivín à Čimelice. Contrairement à ce qu'écrit Mukařovský, il ne s'agit pas de thalers (qui sont des pièces d'argent), mais de ducats.}

commence à se manifester, dans les répliques de celui qui domine le dialogue, un penchant pour les séquences logiques ininterrompues, sans retournements sémantiques. Il y a encore d'autres cas de monologisation du dialogue. Celle-ci peut se produire, par exemple, même dans une causerie tranquille entre interlocuteurs proches et situés sur un pied d'égalité, quand l'un des locuteurs oublie qu'il a un partenaire et parle « pour lui-même », s'abandonnant à ses souvenirs ou se plongeant dans son for intérieur. La présence d'un grand nombre de participants entraîne presque nécessairement la monologisation de la discussion, puisqu'alors la répartition des rôles peut difficilement être équilibrée. Dans de tels cas, en général, l'un des participants devient automatiquement le locuteur principal, les autres étant presque réduits à des auditeurs passifs. Il arrive même que le dialogue soit remplacé par une série de monologues : les différents locuteurs prennent la parole à tour de rôle pour faire des discours suivis : cette manière de « converser par monologues », on le sait, est un schéma de composition très ancien, fort apprécié des cycles narratifs.

Une forme particulière de monologisation se met en place lorsque le consensus des personnes qui conversent atteint un tel degré que la pluralité des contextes nécessaire au dialogue disparaît complètement : dans ce cas, le dialogue pris comme un tout se change en un monologue prononcé à tour de rôle. Un fragment de dialogue extrait de la pièce de Maeterlinck *Intérieur* pourra nous servir d'exemple. La situation scénique est la suivante : deux personnages, le vieillard et l'étranger, à l'air libre, observent une famille par la fenêtre de la chambre. Voici leur conversation :

> *L'étranger* : En ce moment, ils sourient en silence dans la chambre...
>
> *Le vieillard* : Ils sont tranquilles... Ils ne l'attendaient pas ce soir.
>
> *L'étranger* : Ils sourient sans bouger... mais voici que le père met un doigt sur les lèvres...
>
> *Le vieillard* : II désigne l'enfant endormi sur le cœur de la mère...
>
> *L'étranger* : Elle n'ose pas lever les yeux, de peur de troubler son sommeil...
>
> *Le vieillard* : Elles ne travaillent plus... Il règne un grand silence.

Les degrés et les nuances de monologicité dans le dialogue peuvent donc être très divers et seule une analyse d'une série de cas concrets pourrait montrer dans toute son étendue l'importance de la monologicité pour le dialogue. Mais une telle analyse devrait être précédée par une définition linguistique détaillée des discours monologique et dialogique. Cette double tâche dépasse le cadre de notre étude, destinée à déterminer les présupposés noétiques d'un tel examen. Afin de caractériser, pour l'heure, la diversité des combinaisons possibles du dialogue avec le monologue, citons les paroles du poète Dujardin, certes relatives au seul dialogue théâtral, mais valables, au fond, pour le dialogue en général :

> Si tant de poètes ont été attirés par la forme dramatique, ce n'est pas parce que celle-ci leur donne la joie un peu grossière (et généralement cher payée) de réaliser leurs conceptions en chair et en os dans une atmosphère de carton peint, mais parce qu'elle leur permet précisément de laisser parler les voix profondes qu'ils entendent dans leurs cœurs. Tel est, en effet, au théâtre, l'intérêt, non pas seulement des quelques monologues qu'on y rencontre et qui sont en somme assez rares, mais des parties de dialogue dans lesquelles le personnage parle comme s'il se parlait à lui-même, soit dans une réplique qui a l'air de s'adresser et qui en fait ne s'adresse pas à l'interlocuteur, soit dans une phrase jetée au milieu du discours, soit dans un simple membre de phrase, où monte comme une bouffée le cri du subconscient et qui ne sont autre chose que des bouts de monologues dissimulés. En ce sens, le véritable dialogue dramatique est une continuelle combinaison de monologues dissimulés par qui s'exprime l'âme du personnage et de dialogues proprement dits. (*op. cit.*, p. 35 et suiv. [17])

Nous voici au terme de nos considérations sur le monologue et le dialogue. Nous avons essayé d'y démontrer la thèse selon laquelle la monologicité et la dialogicité constituent une polarité fondamentale du fait linguistique, parvenant à un compromis transitoire et sans cesse renouvelé dans toute énonciation, qu'elle soit monologique ou dialogique par sa forme. Mais nous n'avions pas l'intention, par cette affirmation, d'apporter une réponse à la question du monologue et du dialogue. Il s'agissait plutôt simplement de la poser.

Traduit du tchèque par Jean Boutan

17. Il convient d'ajouter, comme on l'a dit plus haut, que la monologicité latente n'est pas toujours une « parole de l'âme », mais souvent le résultat des circonstances extérieures de la conversation.