

Reçu le 30/11/2015

Publié le 24/04/2016

Le dialogue romanesque, un genre à multiple fonctions discursives et narratives
The novelistic dialogue, a genre with multiple discursive and narrative functions

Fallou MBOW^{*1}

¹Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

Résumé

En s'appuyant sur l'analyse discursive d'une séquence dialogale tirée d'un roman de la littérature négro-africaine, *Entre les eaux*¹ d'Yves-Valentin Mudimbé, nous montrons que le dialogue du roman moderne diffère de celui du roman classique par les caractéristiques liées à son insertion dans la trame narrative où il assume diverses fonctions, qui dans la tradition du roman était assignée à la narration pure. La rupture se trouve aussi dans le fait que pour beaucoup d'auteurs les dialogues relevaient quelque peu du superflu. Au XIX^{ème} siècle, Flaubert défendait ouvertement que les dialogues ne pouvaient être acceptés que lorsqu'ils sont « importants de fond », c'est-à-dire lorsqu'ils permettent de bien camper les personnages. Ainsi, dans la littérature traditionnelle, le dialogue romanesque est presque considéré comme une digression. Et en tant que tel, il ne doit pas être livré au lecteur en style direct, ce qui serait une façon de lui accorder une grande importance. Justement, Flaubert s'insurgeait contre le dialogue en style direct dans le roman. La pratique moderne du dialogue, en particulier dans le roman d'Yves-Valentin Mudimbé est totalement contraire aux recommandations de Flaubert : le dialogue en style direct semble être la règle et celui en style indirect ou en style indirect libre l'exception. De son côté, Proust a une pratique du dialogue très différente de Flaubert. Malgré ces divergences, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, l'insertion du dialogue dans les écrits littéraires devient une pratique courante. Les romanciers alternent dans le roman discours du narrateur et dialogues des personnages avec, cependant, une nette prééminence des scènes dialoguées. Il est désormais question dans le roman de faire figurer le dialogue comme unité discursive s'intégrant à l'ensemble narratif. Les descriptions ainsi que les parties proprement narratives qui étaient beaucoup plus nombreuses se sont vues

*Auteur correspondant : fallou.mbow@ucad.edu.sn

¹MUDIMBE Valentin Yves, 1973, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, p.22.

Mudimbé est un célèbre écrivain africain de la République Démocratique du Congo, Ex. Zaïre. Son texte, *Entre les eaux*, est pertinent pour le corpus choisi composé de romans négro-africains d'après les indépendances intervenues en 1960, qui ont la particularité de dénoncer les nouveaux régimes politiques et/ou religieux. Il est l'une des productions les plus représentatives de cette entreprise de dénonciation. Aussi met-t-il l'accent sur les dérives religieuses plus que tous les autres romans négro-africains de cette période.

remplacées par les scènes dialoguées qui sont souvent des « scènes validées » de type conversationnel ou des « scénographies » au sens de Dominique Maingueneau et qui, en quantité, occupent parfois la quasi-totalité des textes.

Mots-clés : Séquence dialogale, littérature négro-africaine, style indirect libre, unité discursive, scénographie.

Abstract

Based on discourse analysis of a dialogical sequence based on a novel of the Black African literature, between the waters of Yves Valentin Mudimbe, we show that the dialogue of the modern novel differs from the classic novel by characteristics related to its insertion into the narrative where he held various functions in the tradition of the novel, was assigned to the pure narrative. The break is also found in the fact that for many authors dialogues fell somewhat superfluous. In the nineteenth century, Flaubert openly defended the dialogues could be accepted only when "significant background", that is to say when it can well camp characters. Thus, in the traditional literature, the romantic dialogue is almost considered a digression. And as such, it should not be delivered to the reader in direct style, which would be a way to give it great importance. Precisely Flaubert rebelled against the chat style in the novel. The modern practice of dialogue, especially in the romance of Valentine Yves Mudimbe is totally contrary to the recommendations of Flaubert: the chat style seems to be the rule in the style indirect or free indirect style exception. For its part, Proust has a practice of very different dialogue Flaubert. Despite these differences, from the late nineteenth century, inserting dialogue in literary writing is becoming a common practice. Novelists alternate in the novel the narrator's discourse and dialogue of the characters but with a clear predominance of dialogue scenes. It is now discussed in the novel to include dialogue as discursive unit incorporating the narrative together. The descriptions and the actual narrative sections that were many more were replaced by views dialogued scenes that are often conversational or "scenography" under Dominique Maingueneau "validated scenes" and that, in quantity, sometimes occupy substantially all of the text. In this, the construction of the meaning of texts can rely mainly on the analysis of dialogues.

Keywords : Dialogical sequence, scenography, discursive unit, free indirect style, Black African literature

Introduction

L'étude du dialogue et de sa représentation dans le roman considéré comme une activité sociale, suivant une approche discursive, pose avant tout la question de la narrativité. Celle-ci peut être sommairement définie selon deux conceptions. Dans une première acception formaliste (et immanente), la notion de narrativité se définit par des critères essentiellement linguistiques caractérisés par des marques morphosyntaxiques et lexicaux, propriétés intrinsèques au texte, et qu'on peut appliquer à un discours littéraire présentant un certain régime énonciatif ou « attitude de locution » chez Weinrich (1973). Suivant une seconde acception d'ordre purement pragmatique, à l'inverse de la première acception, elle a pour objet le « tout de l'énoncé fini » (Bakhtine, 1984) et les effets produits sur le lecteur pour en remonter à partir de là à sa production. Cependant, la première approche qui est linguistique n'ignore pas les retombées pragmatiques de tout texte, elle ne fait pas de ces aspects son

principal objet d'étude ; seul le codage linguistique reste essentiel. Cette différence des approches inscrit la seconde dans une tradition beaucoup plus rhétorique que linguistique. Au demeurant, les deux sont complémentaires au sens de Ducrot parlant de pragmatique intégrée » coupant court à toute polémique sur une dichotomie quelconque entre linguistique et pragmatique.

Aussi bien pour Benveniste que pour Aristote la narrativité est associée à des type d'activités verbales précises, mais si pour le premier récit historique et fiction romanesque sont assimilables, pour le second ils sont différents dans la mesure où la première relève de la chronique et le deuxième de la « mimésis ». Toutefois, on le constate, chez l'un comme chez l'autre, la narrativité est liée à l'activité verbale : autant la « mimesis » au sens théâtral que le récit (historique, fictionnel ou chronique) représente un sujet parlant. On se retrouve dans le cas de la duplicité du sujet parlant (Ducrot, 1984, p. 201). Un peu comme Genette qui distingue l'auteur, le narrateur et le personnage (dont le narrateur peut adopter le point de vue), Ducrot (1984) distingue le sujet parlant, producteur empirique de l'énoncé (équivalent de l'auteur) et le locuteur, instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage (équivalent du narrateur). Cette instance centrale, le locuteur peut mettre en scène un énonciateur (instance purement abstraite, équivalent du personnage focalisateur) dont il cite le point de vue en s'en distanciant ou non. Sous ce rapport, on comprend comment le dialogue en tant que discours rapporté par la voix audible ou muette d'un narrateur arrive à être considéré comme représentation de la parole d'autrui et comme fragment narratif. De plus, pour Aristote et la tradition rhétorique, un texte théâtral telle qu'une tragédie de Sophocle ou une narration épique comme l'Odyssée relèvent à égalité de la « mimésis » conçue comme toute « représentation de personnages en action ». La notion de représentation littéraire par le dialogue renvoie à l'existence de relations entre celui-ci et la conversation réelle, relations qui instituent le dialogue littéraire comme scène socialement validée. La présence de cette relation a d'ailleurs une fonction de validation de la scène littéraire. Or, de notre point de vue, cette légitimité de la « scène validée »¹ (Maingueneau, 2004, p. 195) lui confère un pouvoir de persuasion.

En ce sens, chaque scène (qui est dialogale) fonctionne comme une valeur partagée faisant partie de l'« interdiscours »² (Maingueneau, 2009, p. 101) de la communauté linguistique.

Or, une double déduction découle de ce constat : d'une part, le dialogue qui est la composition essentielle d'une pièce de théâtre, est une représentation de paroles de personnages en action, de l'autre, le dialogue en tant qu'il est inséré dans le roman y manifeste la narrativité, en étant, pour l'auteur, une stratégie de narration au même titre que le récit pur. Ainsi utilisé à des fins

¹Maingueneau donne de la notion de « scène validée » la définition suivante : « Les œuvres peuvent fonder leur scénographie sur des scènes d'énonciation déjà validées, qu'il s'agisse d'autres genres littéraires, d'autres œuvres, de situations de communication d'ordre non littéraire (cf. la conversation mondaine, le parler paysan, le discours juridique...), voire d'événements de parole uniques (L'Appel du 18 Juin, le « J'accuse » de Zola, etc.). Validité ne veut pas dire valorisé mais déjà installé dans l'univers de savoirs et de valeurs du public. »

²Proche de la notion d'intertexte, la notion d'« interdiscours » renvoie à plusieurs sens. Dans cet article, cependant, nous la considérons comme un ensemble de discours liés par des relations données, mais aussi plusieurs types de discours constituant une identité discursive, qui s'affrontent et entrent en concurrence. En rapport avec l'intertexte, « L'interdiscours est au discours ce que l'intertexte est au texte. »

de narration, le dialogue remplit plusieurs fonctions que nous étudierons en nous appuyant, sur certains romans de la littérature africaine, mais essentiellement sur une séquence¹ textuelle tirée du roman d'Yves-Valentin Mudimbé (1973), *Entre les eaux*.

Les dialogues que présuppose le roman sont nombreux : dialogues entre écrivain et public-lecteur, entre auteur inscrit dans le texte et lecteur inscrit, entre personnages, etc. C'est précisément ce dernier type que nous nous proposons d'explorer. Nous allons utiliser certains concepts déjà forgés et stabilisés par la linguistique interactionniste, et par l'approche de l'analyse du discours en général pour analyser le rapport personnages, narrateurs et paroles représentées dans la fiction, mais également les différentes fonctions qu'on assigne aux dialogues romanesques. Il ne s'agira pas d'appliquer strictement aux dialogues fictionnels la méthode utilisée en analyse conversationnelle, puisque les spécialistes des interactions conversationnelles ont montré que l'idée d'un dialogue littéraire qui serait en rapport mimétique² avec les conversations réelles est inadéquates. De plus, nous n'envisageons pas de faire la description formelle de la séquence dialogale que nous avons tirée du roman de Mudimbé (1973), même s'il nous arrivera de parler de sa forme. Ce genre de travail a été également fait, depuis longtemps, par les linguistes, Durrer (1999) notamment. Tout en nous inspirant, au besoin, de la méthode d'analyse conversationnelle, notamment dans sa dimension typologique, nous aborderons plutôt le dialogue sous l'angle d'une analyse du discours qui intègre donc les techniques conversationnelles ou interactionnelles, celles de l'énonciation et de la pragmatique linguistique intégrée au sens de Ducrot.

1. Dialogue romanesque, dialogue ordinaire et valeur partagée

Depuis deux siècles, on constate une prolifération des dialogues dans certains types de romans. Durrer (1994) a relevé, des pourcentages qui vont de 13% pour les héros des romans où il y a moins de dialogues (Proust Du Côté de chez Swann) à 49% pour les romans les plus riches en dialogues (Balzac, La Cousine Bette). Dans certains romans, le dialogue devient même la modalité essentielle de la narration. En effet, dans le roman moderne, la mimésis par le dialogue est accentuée, comme le souligne Jacques (1979, p. 104):

Il est hors de doute que l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne a consisté à pousser à l'extrême ou plutôt à sa limite la mimésis du discours. L'instance narrative explicite est peu à peu réduite au silence, et le narrateur limite son récit à ce que peuvent savoir ou observer ses personnages. On donne d'emblée la parole aux personnages. Soit que le narrateur s'efface et que le personnage se substitue à lui, comme dans certaines formes de discours immédiat d'emblée émancipé de tout patron narratif. Soit que le narrateur assume le discours du personnage, comme dans le discours

¹La notion de séquence est employée ici suivant une acception interactionniste. Les limites de la séquence se posent au niveau de son contenu. En effet, une séquence se délimite par l'unicité de son thème ou bien de son objectif dans l'interaction. En général, une conversation se compose d'un « corps », lui-même composé, au moins, d'une séquence centrale et de deux séquences liminaires qui ont une fonction pragmatique : il s'agit des séquences d'«ouverture » et de « clôture » qui, comme leurs noms l'indiquent, permettent d'entrer en conversation pour la première et la sortie pour la seconde. Ces deux dernières séquences sont d'ordinaire assez rigides, car elles sont très ritualisées.

²Le terme de « mimésis » a été forgé par Aristote, qui le définissait comme tout genre littéraire, à l'instar du théâtre, qui imitent le réel par opposition à la « poesis » qui renvoie à la représentation fictive. Ici, il s'agit de comprendre que le dialogue littéraire diffère du dialogue authentique, c'est-à-dire la conversation, qu'il cherche, pourtant, à imiter en établissant avec lui un rapport mimétique.

indirect libre où les deux instances sont confondues. On connaît le succès de cette formule, de Joyce à Beckett et à Nathalie Sarraute.

Les pourcentages relevés par Durrer pourraient être plus élevés dans beaucoup de romans africains : les héros « homodiégétiques », Pierre Landu (*Entre les eaux*) ne cessant jamais de parler aux autres et de monologuer, et Bohi Di (Fantouré, 1972) qui traverse toutes les couches sociales, sont extrêmement prolixes. Perpétue (1974) est certainement le roman où les dialogues sont les plus nombreux, du fait de la technique utilisée, l'enquête. Ainsi, les romans de ce corpus sont presque entièrement écrits sous forme de dialogues, comme pourrait l'être une pièce de théâtre classique.

Compte tenu de cette prédominance du dialogal sur le narratif, le dialogue se trouve pris dans l'environnement syntagmatique du roman dans lequel il est utilisé. Il peut être ainsi considéré comme fragment narratif s'insérant dans le tout romanesque et épousant la visée illocutoire générale du roman, mais aussi comme scène conversationnelle. L'étude d'un dialogue, inséré dans un roman qui est par essence une narration, doit avant tout considérer la valeur narrative de la scène, en d'autres termes, les dialogues racontent des événements au même titre que les récits purs.

Cependant, il faut distinguer le dialogue romanesque régi par l'auteur qui lui donne une forme et un contenu préalablement déterminés et dans lequel l'interaction n'est pas négociée, et le dialogue ordinaire (la conversation) dont les répliques ne sont pas prédéfinies; mais produites par les interlocuteurs, au fur et à mesure que l'échange se déroule. La conversation ordinaire n'en dispose pas moins d'une forme socialement codifiée; la conversation téléphonique, par exemple, comporte bien une forme dont le respect garantit la bonne communication. Elle doit débiter par une introduction (souvent la présentation des interlocuteurs), se poursuit par un corps qui développe l'objet de la communication et se termine par la clôture (généralement les prises de rendez-vous et les au revoir).

Dans notre optique, même si le dialogue romanesque peut ne relever que de l'invention de l'auteur et ne ressemble pas aux conversations ordinaires, il doit néanmoins se présenter comme une imitation plus ou moins fidèle du réel, d'où la « mimesis » inhérente aux dialogues qu'Aristote avait déjà relevée. En fait, le roman étant articulé d'une manière ou d'une autre à la société, les dialogues littéraires reproduisent, mais jamais avec exactitude, les conversations authentiques. Les dialogues sont le lieu d'inscription et de circulation par excellence de présupposés pragmatico-linguistiques et socio- idéologiques de provenance hors-textuelle, ils assurent donc l'articulation du textuel et de l'extratextuel, faisant ainsi du roman une activité sociale.

Le dialogue romanesque et la conversation ordinaire ont beaucoup de différences, ne serait-ce que dans leur forme respective : le dialogue romanesque est écrit, alors que le dialogue ordinaire est oral. De là, découlent toutes leurs différences, largement soulignées par Traverso (2005), Kerbrat-Orecchioni (2005), pour ne citer que ces auteurs. C'est ce qu'exprime M. Murat (1983) en disant que « tout dialogue obéit par principe à une double logique, étant à la fois conversation et fragment narratif. » Le dialogue romanesque est donc, pour nous, constitué par toutes scènes dialoguées insérées dans la « diégèse ». Celles-ci doivent s'appuyer sur des « scènes validées », c'est-à-dire des scènes déjà installées dans l'univers des savoirs et des valeurs partagées de la société concernée.

Les « scènes validées » exprimées à travers les dialogues ont une fonction capitale dans la fiction, celle d'articuler l'œuvre et le contexte social et fonctionnent comme des valeurs partagées. En effet, étant intrinsèquement mimétiques au sens de Platon, sauf lorsqu'elles sont utilisées à des fins de subversion, les scènes dialoguées tirent leur pouvoir de la société. Sous ce rapport, les exemples que nous avons pris montrent que les voix du peuple, par le truchement des dialogues, qu'elles soient rapportées directement ou relayées par un narrateur ou assumées par celui-ci à leur place, sont particulièrement présentes, les romanciers voulant légitimer leurs discours, entre autres, par la présence manifestée de la communauté dans le texte. Ainsi, les dialogues constituent en même temps une forme de représentation de la parole populaire.

Dans les trois romans, *Le Cercle des tropiques* (Fantouré, 1972), *Perpétue* (Béti, 1974) et *Entre les eaux* (Mudimbé, 1973), les dialogues sont un mode privilégié de la narration, les narrateurs racontant les faits essentiellement par une juxtaposition de scènes dialoguées. Ce type de narration s'oppose à celle de Flaubert, qui voulait peu de dialogues dans les romans et ne les intégrer dans le récit que quand ils sont importants.

2. Les fonctions du dialogue romanesque : une nouvelle place du dialogue dans le roman moderne

Le dialogue du roman moderne diffère de celui du roman classique par les caractéristiques liées à son insertion dans la trame narrative. La rupture se trouve aussi dans le fait que pour beaucoup d'auteurs les dialogues relevaient quelque peu du superflu. Ainsi, au XIX^{ème} siècle, Flaubert défendait ouvertement que les dialogues ne pouvaient être acceptés que lorsqu'ils sont « importants de fond », c'est-à-dire lorsqu'ils permettent de bien camper les personnages. En 1858, s'adressant à Ernest Feydeau à qui il donnait des conseils Flaubert (1858) disait :

La partie faible du style, c'est le dialogue quand il n'est pas important de fond. Tu ignores l'art de mettre dans une conversation les choses nécessaires en relief, en passant lestement sur ce qui les amène. Je trouve cette observation très importante. Un dialogue dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste ; il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes, comme dans une description. Voilà ce qui fait que les belles choses de tes dialogues (et il y en a) sont perdues, ne font pas l'effet qu'elles feront, une fois débarrassées de leur entourage.

Je ne dis pas de retrancher les idées, mais d'adoucir comme ton celles qui sont secondaires. Pour cela, il faut reculer, c'est-à-dire les rendre plus courtes et les écrire au style indirect. [...] Serre, serre les dialogues, on parle trop [...].¹

Plus tard, vers 1867-1870, Flaubert nuance sa pensée en préconisant de n'utiliser les dialogues que pour les scènes principales, et dans ces scènes principales aux personnages principaux. Ainsi, dans la littérature traditionnelle, le dialogue romanesque est presque considéré comme une digression. Et en tant que tel, il ne doit pas être livré au lecteur en style direct, ce qui serait une façon de lui accorder une grande importance. Justement, Flaubert s'insurgeait contre le dialogue en style direct dans le roman. La pratique moderne du dialogue, en particulier dans notre corpus, est totalement contraire aux recommandations de

¹Flaubert, s'adressant à Ernest Feydeau, 1858.

Flaubert : le dialogue en style direct semble être la règle et celui en style indirect ou en style indirect libre l'exception. De son côté, Proust a une pratique du dialogue très différente de Flaubert. Malgré ces divergences, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, l'insertion du dialogue dans les écrits littéraires devient une pratique courante. Les romanciers alternent dans le roman discours du narrateur et dialogues des personnages avec cependant une nette prééminence des scènes dialoguées. Il est désormais question dans le roman de faire figurer le dialogue comme unité discursive s'intégrant à l'ensemble narratif.

Dans le roman moderne, tout l'espace textuel peut accueillir indifféremment les dialogues. Mieux, on y constate une véritable prolifération des dialogues. Les descriptions ainsi que les parties proprement narratives qui étaient beaucoup plus nombreuses se sont vues remplacées par les scènes dialoguées qui, en quantité, occupent parfois la presque totalité des textes. De ce fait, les dialogues sont si prédominants qu'ils imposent leur logique aux romans. En cela, la construction du sens des textes peut s'appuyer essentiellement sur l'analyse des dialogues. Aussi, les dialogues ont-ils une vocation narrative au même titre que les autres parties.

Dans notre corpus, les parties proprement narratives ne semblent pas plus nombreuses que les scènes dialoguées. Celles-ci ont des fonctions qui, dans la tradition du roman, étaient assignées à la narration pure. Le roman de dénonciation semble l'ériger en règle.

2.1. Le dialogue comme stratégie narrative

Comme la plupart des romans contemporains, les dialogues de notre corpus rompent avec la pratique littéraire traditionnelle qui consistait à faire du dialogue une séquence à part, qui n'était pas mélangée avec la partie descriptive ou purement narrative. Jusqu'au XIX^{ème} siècle, on pouvait nettement distinguer le dialogue et les autres parties du discours littéraire. Les répliques ne pouvaient pas être entrecoupées. La partie narrative relevant du narrateur était séparée du dialogue. Et mieux, on utilisait toujours des verbes introducteurs du style direct comme « dit-il. ». Dans notre corpus, comme de façon générale dans le roman moderne, on observe une tendance inverse où sont mêlés textes proprement dialogaux et textes narratifs. On constate une imbrication des répliques et des interventions du narrateur commentant la parole des personnages ou tirant les conclusions destinées au lecteur et au narrataire. Ainsi, dans notre corpus, les scènes dialoguées sont dans leur presque totalité entrecoupées par des morceaux de discours du narrateur. L'utilisation des dialogues dans le récit global est telle que les scènes dialoguées ont, entre autres, une fonction non pas d'exposition, mais narrative au même titre que l'ensemble du texte dans lequel elles sont insérées. Cette non-séparation fait que, quoique très mimétiques eu égard aux pratiques discursives de la société, dans les romans de notre corpus, les scènes dialoguées ne sauraient se confondre avec les dialogues authentiques. Le narrateur joue le rôle de régisseur et de distributeur de la parole aux personnages, en fonction de sa visée illocutoire, ce qui n'existe pas dans la conversation authentique.

Dans une conversation ordinaire, il n'y a pas de régulation de la prise de parole, à moins que celle-ci ne soit admise préalablement comme norme et de façon consensuelle par tous les interactants. Les intervenants d'une conversation ordinaire ont une totale liberté, ce que le personnage de roman n'a pas du tout. Les propos de celui-ci, comme le moment de sa prise de parole, ainsi que tous les éléments qui accompagnent son énonciation, sont choisis par le narrateur.

Le gommage des expressions introductives dans les dialogues, par les romanciers de notre corpus, manifeste la rupture avec l'ancien régime. On ne voit presque pas dans les répliques, des « Essola dit : ... », « Bohi Di dit : ... », etc., ni même les tirets. Cependant, il va y avoir de courts discours attributifs, c'est-à-dire des « locutions et phrases qui, dans un récit [...] accompagnent le discours direct en l'attribuant à tel personnage ou à tel autre » (Prince, 1978). Ce procédé sert à apporter des précisions à l'intention du lecteur, surtout dans les discours narrativisés. La présence du narrateur s'exprime également dans les répliques par des commentaires évaluatifs sous forme de didascalies. On peut dénombrer deux modes de gestion des dialogues par le narrateur dans le roman, celui des behavioristes consistant à livrer de façon brute le comportement verbal de chaque interlocuteur sans en dire plus, et celui dit de Proust qui autorise les commentaires et les approfondissements. C'est précisément le dernier qui est nettement prédominant dans notre corpus.

Les dialogues que nous avons étudiés, comme le roman dans lequel ils se trouvent, communiquent au lecteur un message d'ordre performatif. La finalité externe des scènes dialoguées vise, en amont, les personnages, mais en aval, elle s'adresse prioritairement au lecteur. Il n'y a aucun doute que le roman postule une instance subsumante, celle de l'auteur qui imprime au texte une intentionnalité destinée à être appréhendée par le lecteur. En ce sens, chaque personnage permet d'exprimer cette intentionnalité formulée pour être appréhendée par le lecteur des dialogues. C'est ce que souligne Lane-Mercier (1989, p. 230) : « Les dialogues s'accrochent à un circuit énonciatif supérieur, qui va du texte au lecteur ». Il convient de remarquer que le travail d'incorporation dans le sens de Maingueneau, auquel se livre le lecteur pour appréhender le discours littéraire et en assurer la bonne réception, est plus ou moins difficile, du fait qu'il existe une double communication : il y a la communication entre personnages et celle d'un archi-énonciateur, à savoir l'auteur. Face à cette espèce de superposition des instances chargées de la communication romanesque, le lecteur est sans cesse ballotté entre auteur, narrateur et personnages.

Dans notre corpus, il y a conformité avec la pratique narrative de prédominance du dialogue comme dans les textes du XIX^e. Les dialogues semblent avoir été employés à cause des fonctions narratives essentielles qu'ils assurent dans la « diégèse », mais aussi parce qu'ils permettent de mettre en relation fiction et peuple. Le roman trouve dans les dialogues un moyen de faire entendre, au-delà de la voix du narrateur principal, les voix du peuple. Ils assurent dans notre corpus la relation société et texte littéraire.

2.2. Le dialogue comme stratégie narrative : les fonctions du dialogue à travers une séquence du roman *Entre les eaux*

Chaque dialogue comporte plusieurs fonctions. Toutefois, il reste entendu qu'il y a toujours une fonction dominante.

Nous allons examiner ces différentes fonctions du dialogue à travers un exemple tiré de *Entre les eaux* de Mudimbé.

Landu exprime sa nouvelle situation à travers ces propos (Mudimbé, p. 1973):

Voilà quinze jours que j'ai volontairement gagné le maquis pour lutter contre l'ordre établi ou plus exactement le désordre consacré et béni. En me faisant rebelle, je voulais rejoindre des hommes qui font aussi partie du bercail. Je pensais leur être utile. Mes titres universitaires, le prestige qui s'y attache. Les aider dans la conception de leur révolution pour que les vérités ne puissent, sans raison, devenir d'inutiles contrevérités ;

et que la lutte violente pour la justice se base sur une théologie de la révolution que nous aurions essayé de chercher ensemble, en incarnant la justice violente.

Mais si Pierre Landu est dans le maquis et y est réellement actif, psychologiquement il ne peut s'empêcher de penser à ses années passées de formation religieuse et de piété. Sous forme d'« analepse », de retour en arrière, le texte relate ce passé et, précisément, le moment où il se confie à son supérieur hiérarchique, le Père Howard, pour lui parler de son projet de gagner le maquis pour y combattre les dérives de l'Eglise, qui, selon lui, s'éloigne de plus en plus de l'Évangile.

Entre les eaux

- Tu vas trahir, m'avait dit mon supérieur, lorsque je lui avais fait part de mon projet.

- Trahir qui ?

- Le Christ.

- Mon père, n'est-ce pas plutôt l'Occident que je trahis ? Est-ce encore une trahison ? N'ai-je pas le droit de me dissocier de ce christianisme qui a trahi l'Évangile ?

- Vous êtes prêtre, Pierre.

- Pardon, mon Père, je suis un prêtre noir.

Le Père Howard avait fermé les yeux et baissé brusquement la tête comme s'il succombait à une attaque brusque. Quelques minutes après, il relevait un visage contracté. Ses yeux bruns me dévisagèrent : il a la sûreté des Seigneurs. D'une race qui n'est pas la mienne : celles des bâtisseurs d'empires. Ce sont des hommes comme lui que réclamait Bernanos pour relever le prestige de l'Eglise. Il n'était plus pour moi qu'un regard. Me jugeait-il ? Au moment même, je ne devais plus être pour lui qu'un objet qui ne répondait plus à l'emploi. Ils vont me rejeter. J'avais brisé quelque chose. Le Père s'était levé, il arpentait le bureau. Pour la première fois je ne trouvais nullement ridicule ce genre d'homme qui ne se concentre qu'en marchant.

- Non, fils reprit Howard, ce serait un crime. Oui, je dis bien, un crime. Un manquement très grave. Surtout pour vous. Vous ne pouvez pas aller là-bas. Votre état vous le défend. C'est inutile d'ailleurs, tenez, regardez l'Histoire. Que de crises l'Eglise n'a-t-elle pas connues ! Et de

faiblesse donc ! Quelques uns de ses membres ont parfois malencontreusement pris parti dans des affaires qui ne concernaient en rien l'Eglise. Cela a desservi la cause de qui ? La cause de qui, je vous le demande ?

Là, il m'amusait, mon Supérieur. Je voulus distraire le mal de tête qui s'annonçait, jetai un regard sur le jardin. Un soleil aride l'écrasait. Les plantes sommeillaient, le feuillage pendant. Mon état me défendait donc d'être de ceux qui créent ou transforment un monde ? Dans un éclair, je compris la vérité de ces chrétiens exaltés du XVI^e siècle italien ; ces monstres incompris, pleins d'amour ; les Savonarole, les Braccio de Montone... La folie d'une devise : Jésus Christus Rex populi Florentini S.P.Q. decreto creatus. C'est affreux. Mais pas très différent de la Vierge Marie, généralissime des armées espagnoles en plein XX^e siècle. L'Eglise n'accepterait de s'engager dans l'action, surtout politique, que dans certaines conditions...Le Père a beau parler. Quelles sont les affaires qui ne concernent pas l'Eglise ? Au séminaire, on nous a rempli la tête avec des Documents Pontificaux. Une encyclopédie. Elle comprenait une pensée catholique sur tout ; le football et le cinéma, le cyclisme et la politique internationale, les dernières découvertes scientifiques et des explorations philologiques sur le latin de Cicéron ou l'esthétique de Heidegger.

- Pierre, Pierre ...

Sa voix avait baissé. Je le regardais.

- Je vous connais. J'ai confiance en votre intelligence, et d'avantage en votre Foi. Ne vous laissez pas emporter par des mots. Votre devoir, vous le savez, est de rester ici, au service de tous.

- Prenez une cigarette, me dit-il, me présentant son paquet ouvert.

J'en retirai une, la portai à mes lèvres, et avançai ma bouche vers la flamme de son briquet. Ma main droite se mit à trembler. Encore cette panique qui me livre chaque fois...

- Pierre, repris doucement Howard, en tant que Prêtre nous n'avons pas le droit de nous engager d'un côté ou d'un autre. Notre croix est de ne pas succomber à la tentation de rejoindre le camp de la vengeance, qui pourrait peut-être devenir celui de la justice... C'est une tentation, Pierre. Nous sommes des crucifiés.

- Vous avez, mon Père, que ce ne sont que des mots.

Il s'arrêta net. Ma violence l'avait surpris. Encouragé par mon audace, je continuai.

- Dans la vie, c'est comme dans l'Évangile : qui n'est pas avec moi est contre moi. L'Église, dans ce pays, a sans doute la tête au ciel, mais les pieds sont dans la vase. Ses intérêts n'ont presque jamais coïncidé avec ceux de Dieu. C'est évident. Soit, c'est du passé. Vous prêchez, Père Supérieur, que Dieu est un but. Je le fait aussi. Autour de nous cependant, Dieu n'est souvent qu'un moyen. Nous les prêtres, nous fermons les yeux. Vous savez bien pourquoi et probablement mieux que moi.

Je m'arrêtai. Essoufflé. Cela m'était sorti brusquement. Les mots m'étaient venus comme si on me les soufflait. J'eus subitement peur d'avoir été injuste. Comment réparer ? Non. Trop tard. Le Père Howard me fixait des yeux. Tristement. Une douleur me traversa les reins comme un éclair. Je repris conscience de la chaleur, ouvris le bouton du col de ma soutane. C'est cela l'enfer, me dis-je. N'avoir plus aucune certitude, être possédé par une peur bête qui vous gèle les tripes, griller sur sa propre angoisse. Penser à autre chose. Mais non. Pourquoi oublier ? Je n'oublierai quand même pas que je suis prêtre. Voilà une certitude. Le Père Howard est aussi Prêtre, comme moi. C'est là le lien qui nous unit. Est-ce nul ? Non. Il y a nos goûts communs. [...]

Une seule chose nous sépare : la couleur de la peau. Quelle importance ? Je sais qu'elle n'a aucune importance. Elle ne prend de l'importance que lorsque les analogies surgissent. Les compatriotes de Howard et les miens. Les uns maîtres, les autres serfs. Le christianisme, leur religion. J'ai dû spontanément trahir mes origines pour me sentir aussi à l'aise dans un système qu'ignorait mon grand-père. Ils ont importé cette Foi, avec tout le reste. Mon père y a cru, s'est fait baptiser, m'a fait baptiser. Pourquoi ? Pouvait-il avoir un autre choix ? Surtout dans cet ordre colonial où le christianisme justifiait le pouvoir politique, et où celui-ci, en retour, imposait la Foi. Y'avait-il un autre moyen de survivre sinon celui de plier, d'accepter la religion du maître ? Ils l'ont acceptée, mes parents ; m'y ont fait adhérer, et depuis dix ans je suis Prêtre. Prêtre d'une religion étrangère.

Que n'ai-je eu la chance d'être baptisé sous la contrainte ! La question serait simple. Les contradictions de ma situation n'existeraient pas. Ou plutôt seraient moins fortes. Même, moins imaginaires. J'avais pourtant cru avoir fait mon creux dans ces tensions. Voilà subitement que tout craque, parce que je songe à vivre davantage en Prêtre de Jésus Christ.

Pierre, m'appela le Père Howard.

Je le regardais. Ses yeux. Était-elle feinte, cette tristesse que j'y lisais ? Un doute s'insinua en moi. Pourquoi, Seigneur ? Pourquoi ? Peut-être est-ce Howard qui est dans le vrai ?

- Pierre, reprit-il, l'Église peut commettre des erreurs dans ses membres. Elle est composée d'hommes comme vous et moi. Je comprends votre tentation. Mais les erreurs et les abus, il en existe partout où il y a des hommes. Vous le savez, vous qui avez un frère politicien.

Ses mots accusaient. Durement. L'insinuation était claire. Il pensait à une récente indélicatesse de mon frère qui lui avait valu quelques mois de prison. Mes scrupules tombèrent.

- Mais, mon père...

- Pierre, inutile de discuter davantage. Vous êtes tenu par votre promesse d'obéissance. Souvenez-vous-en. Je remplace ici Monseigneur et je vous refuse le droit de quitter la paroisse sous prétexte d'aider ceux qui sont dans le maquis. Vous êtes canoniste. Inutile que j'insiste.

Il alluma une cigarette. Je notai que, pour la première fois depuis deux ans que j'habitais avec lui, il avait oublié de m'en présenter. Par distraction, sans doute. Il enchaîna.

- Pierre, rappelez-vous cette phrase que vous devez connaître : *Domine, imposuisti homines super capita nostra et bene fecisti. Soyez humble, Pierre. Admettez que nul n'est nécessaire. Même pas vous. Je parlerai de votre cas à Monseigneur. Courage, Pierre, je prie pour vous.*

(Mudimbé, 1973, p. 18-23)

Caractéristiques typologiques

En tant qu'interaction verbale, ce texte est un débat sur le projet de Pierre Landu. En ce sens, c'est une conversation qui comporte des arguments divergents. Landu explique à son supérieur hiérarchique, le Père Howard, son projet de rejoindre le maquis. Ainsi, le dialogue a, pour Landu, la valeur d'une demande d'autorisation pour se libérer, ou tout au moins d'une confiance. Si nous lui appliquons les critères interactionnels définis par Durrer (1999), nous nous rendons compte que c'est un « épisode dialectique » qui réunit les caractéristiques suivantes :

- Les interlocuteurs Pierre Landu et le Père Howard ne sont certes pas dans une position statutaire égale, mais ils mettent entre parenthèses leur statut social et jouent un rôle interactif identique.
- Leur objectif dans ce débat est d'arriver à prendre la meilleure décision concernant le projet de Landu. Ils sont tous deux perplexes, ne sachant pas exactement ce qu'il faut dire, mais chacun essayant d'argumenter pour convaincre l'autre.
- Les types d'échange qui sont utilisés sont au nombre de deux : [demande/réponse] et [assertion/évaluation]. Chaque intervention « initiative » donne lieu à une intervention « réactive » à valeur soit assertive soit évaluative. C'est comme cela que le dialogue progresse, de sorte que les interlocuteurs ne « se spécialisent » pas exclusivement dans un acte de discours.
- A la fin de l'interaction verbale, Pierre Landu et le Père Howard ne sont pas arrivés à une entente, mais chacun d'eux reconnaît et accepte la position de l'autre. C'est ainsi que le Père Howard lui dit :

Pierre, rappelez-vous cette phrase que vous devez connaître : Domine, imposuisti homines super capita nostra et bene fecisti. Soyez humble, Pierre. Admettez que nul n'est

nécessaire. Même pas vous. Je parlerai de votre cas à Monseigneur. Courage, Pierre, je prie pour vous. (Entre les eaux, cf. séquence).

En tant qu'« épisode dialectique », la scène fait changer régulièrement de posture discursive aux interlocuteurs qui produisent assertions et contre-assertions. Elle a plusieurs fonctions dans la narration.

Le dialogue comme moyen d'exposition

Ce texte est une scène d'exposition rétrospective dans laquelle sont rappelés l'échange entre le Père Howard et Pierre Landu, lors de son départ de l'Eglise, mais également les circonstances de ce départ, ainsi que les principaux arguments qui ont présidé au choix de Pierre.

Contrairement au dialogue philosophique ou socratique que nous avons relevé dans *Perpétue*, le dialogue dans *Entre les eaux* est essentiellement dialectique. Dans *Perpétue*, Essola ne cesse de s'étonner en se posant des questions pour recevoir des autres personnages, qui sont des témoins, les explications du borbier politique dans lequel se trouve son pays. Il se livre à un questionnement de type socratique. En revanche, ce texte d'*Entre les eaux* adopte une démarche dialectique qui consiste à faire interagir des personnages qui échangent des idées à partir de positions différentes, afin de cerner une question, de l'éclairer le mieux possible en cherchant à dépasser les contradictions. Le narrateur « homodiégétique » se laisse aller à un questionnement dialectique sans fin, qu'il soit seul ou en interaction avec les autres personnages.

L'exemple de dialogue que nous étudions est, selon le langage des interactionnistes, un « dilogue », un dialogue à deux interactants qui deviennent tour à tour locuteur et allocutaire. Cependant, une grande partie du texte est une narration sous forme de monologue. Pierre Landu est très souvent en proie à ses pensées, en proférant un discours non adressé, sinon à soi-même ou tout au moins au lecteur. Il produit ainsi un récit de pensées ou de paroles qui, commentant le comportement verbal de l'interlocuteur, le Père Howard, permet de le caractériser et de révéler ses sentiments face à la grave décision qu'il veut prendre : abandonner l'Eglise et gagner le maquis. En même temps, il scrute son propre désarroi, qui résulte de sa présence dans une Eglise qu'il condamne désormais.

Ce dialogue est fondamentalement argumentatif. Il oppose les interventions « initiatives » sous forme d'arguments émis par l'un des protagonistes aux réactions et objections de l'autre. Chaque interactant, tant Pierre Landu que le Père Howard, cherche à convaincre l'autre. L'échange peut être considéré, ici, comme une argumentation indirecte, dans la mesure où l'auteur évite de parler lui-même, mais donne la parole à un narrateur ou à des personnages, et passe par la mise en récit pour illustrer ses intentions. C'est au lecteur de reconstituer l'argumentation.

Ce texte manifeste donc la fonction d'exposition du roman. Dans ce cas, le dialogue sert à décrire les circonstances des événements racontés dans le roman ainsi que les principaux personnages impliqués dans la fiction. Le dialogue d'exposition est fortement apparenté à la scène théâtrale que l'on retrouve surtout dans les pièces de la tragédie classique. Cependant, il n'a pas une position fixe dans un roman. S'il se trouve généralement en début de texte, toute nouvelle rencontre, tout rebondissement nouveau peut engendrer un dialogue d'exposition.

Le dialogue comme moyen de définition du caractère des personnages

Personnage angoissé qui se trouve « entre les eaux », Pierre Landu n'en est pas moins lucide, sincère et objectif. Il se livre à une introspection sans complaisance. Son argumentation est un questionnement à visée dialectique qui lui permet de contester le bon sens du Père Howard et de faire une plongée dans sa propre conscience. C'est cela que traduisent, dans ce texte, ses innombrables questions adressées ou à lui-même ou au Père Howard. Il dit clairement que c'est au nom de l'Évangile qu'il se rebelle : « Voilà subitement que tout craque, parce que je songe à vivre davantage en Prêtre de Jésus Christ. » S'il n'est pas complaisant envers les manquements de l'Église, il ne l'est pas également vis-à-vis de lui-même et des siens :

J'ai dû spontanément trahir mes origines pour me sentir aussi à l'aise dans un système qu'ignorait mon grand-père. Ils ont importé cette Foi, avec tout le reste. Mon père y a cru, s'est fait baptiser, m'a fait baptiser. Pourquoi ? Pouvait-il avoir un autre choix ? Surtout dans cet ordre colonial où le christianisme justifiait le pouvoir politique, et où celui-ci, en retour, imposait la Foi. Y'avait-il un autre moyen de survivre sinon celui de plier, d'accepter la religion du maître ? Ils l'ont acceptée, mes parents ; m'y ont fait adhérer, et depuis dix ans je suis Prêtre. Prêtre d'une religion étrangère (Mudimbé, 1973, p. 21-22).

En mettant ainsi le doigt sur ses options religieuses autant que sur celles de ses parents qu'il trouve imposées par les circonstances de l'histoire, Pierre Landu se montre raisonnable. Son discours est à la fois un diagnostic des écarts de l'Église et de son « positionnement » de prêtre africain. Sa critique de l'Église est marquée par la sincérité et le courage, en ce qu'il l'exprime directement face à son supérieur hiérarchique, le Père Howard, et à son intention. Selon Landu, le prêtre occidental est différent du prêtre africain. C'est l'Occident qui a trahi l'Évangile. Il en déduit qu'en tant qu'africain, en tournant le dos à l'Église, il ne trahit pas Jésus mais l'Occident. Ce faisant, il apparaît sincère, honnête et attaché à l'enseignement de l'Évangile. Aussi croit-il rester fidèle à l'orthodoxie chrétienne, quoi qu'il arrive. En ce sens, Landu apparaît dans ce texte comme ayant une « intégrité discursive et rhétorique » (Amossy, 1999, p. 42). A la suite d'Aristote, on peut dire qu'un tel personnage qui est raisonnable, équitable, sincère et lucide, est digne de confiance, d'où l'efficacité de son discours.

Tout en se montrant très pondéré dans ses jugements sur l'Église, suivant sa formule occidentale, il reste intransigeant en ce qui concerne sa décision. Obnubilé par son idée fixe, il affiche face au Père Howard le caractère d'un homme opiniâtre, courageux et même téméraire, puisqu'il n'hésite pas à appliquer sa décision, malgré l'interdiction et toutes les objections que lui à opposées son supérieur.

A l'opposé de Pierre, le Père Howard présente l'ethos du sage, de l'homme averti. Son analyse de la situation dans laquelle se trouve Landu est faite d'arguments non moins lucides. Il considère que Landu est quelque peu idéaliste. Ainsi, les reproches adressés à l'Église peuvent être formulés en direction de toutes les institutions créées par des hommes.

Pierre, reprit-il, l'Église peut commettre des erreurs dans ses membres. Elle est composée d'hommes comme vous et moi. Je comprends votre tentation. Mais les erreurs et les abus, il en existe partout où il y a des hommes. Vous le savez, vous qui avez un frère politicien. (Mudimbé, 1973, p. 22)

Mais le Père Howard fait aussi preuve d'autorité en jouant la carte du pouvoir que lui confère la hiérarchie catholique : « Je remplace ici Monseigneur et je vous refuse le droit de quitter la paroisse sous prétexte d'aider ceux qui sont dans le maquis. » (Mudimbé, 1973, p. 22). Le Père Howard est donc le sage, l'homme d'appareil qui aura avancé tous les arguments sans

parvenir à convaincre Landu. Le seul pouvoir qu'il a vis-à-vis du prêtre Landu reste celui des mots qui se sont révélés incapables d'infléchir sa position.

L'ethos discursif étant lié au locuteur en tant qu'il parle, ce texte a la fonction essentielle de rendre possible sa construction. Ainsi, chaque locuteur, aussi bien Landu que le Père Howard, porte des signes caractéristiques de son ethos, ce qui ne peut se réaliser qu'à travers le discours direct. Le dialogue a permis à l'énonciateur-metteur en scène des personnages d'exposer leurs sentiments et de dévoiler leurs objectifs.

Ce type de dialogue laisse déduire l'ethos de chaque personnage à travers son discours par lequel ils expriment leurs sentiments, leurs désirs, leur volonté, et par le truchement d'un code langagier qui leur est propre ou qui relève de l'« interdiscours » : c'est la fonction de définition du caractère des personnages. Ainsi, le dialogue fonctionne comme lieu de construction de l'ethos discursif des protagonistes ; il n'est, donc, nullement un mobile de la progression de l'action romanesque. Cependant, accessoirement, il peut induire une action romanesque majeure ou tout au moins permettre d'annoncer implicitement les futurs comportements des personnages.

Le dialogue comme mode de narration

Le rôle de ce dialogue dans la progression de l'action est évident : la détermination de Pierre Landu est entrée en conflit avec les compromissions de l'Église ; il ne lui reste plus qu'à agir en rejoignant le maquis, à œuvrer pour la justice sociale qui le préoccupe tant. L'auteur utilise le dialogue pour faire réfléchir explicitement les personnages ou les amener à faire des commentaires destinés indirectement au lecteur. Concernant Landu, le principal mobile de son présent rejet de l'Église est expliqué dans le propos suivants, en réponse à l'Evêque :

Dans la vie, c'est comme dans l'Évangile : qui n'est pas avec moi est contre moi. L'Église, dans ce pays, a sans doute la tête au ciel, mais les pieds sont dans la vase. Ses intérêts n'ont presque jamais coïncidé avec ceux de Dieu. C'est évident. Soit, c'est du passé. Vous prêchez, Père Supérieur, que Dieu est un but. Je le fait aussi. Autour de nous cependant, Dieu n'est souvent qu'un moyen. Nous les prêtres, nous fermons les yeux. Vous savez bien pourquoi et probablement mieux que moi. (Passage tiré du texte ci-dessus, Mudimbé, 1973)

Il expose ainsi son idéologie, sa vision personnelle sur l'Église, vision qui diverge de celle de son supérieur. C'est aussi une communication avec le lecteur, qui est assurée non pas par le narrateur, mais par les personnages à travers le dialogue.

Psychologiquement et moralement, Pierre Landu ne veut plus être défenseur de l'Église qui a dévié, à ses yeux, de l'Évangile. Faisant fi de tous ses devoirs de prêtre, il considère que tous les discours tenus pour défendre l'Église ne sont que des mots. Ainsi au Père Howard qui essayait de lui faire abandonner sa décision, il répond amèrement :

- Pierre, repris doucement Howard, en tant que Prêtre nous n'avons pas le droit de nous engager d'un côté ou d'un autre. Notre croix est de ne pas succomber à la tentation de rejoindre le camp de la vengeance, qui pourrait peut-être devenir celui de la justice... C'est une tentation, Pierre. Nous sommes des crucifiés.

- Vous avez, mon Père, que ce ne sont que des mots. (Passage tiré du texte ci-dessus, Mudimbé, 1973, p. 18-22)

La seule solution à ses yeux reste l'action dans le maquis. Comme unique réponse aux dérives de l'Église, il ne voit que l'engagement dans la révolution aux côtés des maquisards. Dès lors,

tout le reste du roman progresse en se focalisant sur la vie de maquisard de Landu, jusqu'à son désenchantement, puis son retour dans l'Eglise et son deuxième baptême sous le nom de Mathieu.

Au final, en tant que mobile de l'action, le dialogue permet de fixer l'objectif de la fiction, sinon de planifier son déroulement. Le projet romanesque est dévoilé à travers une sorte de tension que la suite doit démêler, ce qui fait progresser l'action.

Ce « dilogue » (dialogue à deux personnages avec narrateur muet) cristallise donc les circonstances et la crise psychologique qui ont engendré chez le personnage Pierre Landu sa grave décision, celle de renier l'Eglise. Il est en même temps l'expression de la cause et du début de la nouvelle orientation dans la vie du prêtre : un nouvel itinéraire que relate toute la suite du roman. Il a, ainsi, permis rétrospectivement d'exposer les circonstances du départ de Pierre vers le maquis (fonction d'exposition), de camper l'ethos discursif de deux principaux personnages (fonction de définition du caractère des personnages, Pierre Landu et le Père Howard), mais également de déclencher la véritable action du roman (fonction purement narrative), à savoir la rébellion, après avoir permis de livrer au lecteur la « posture » discursive, le positionnement de chaque protagoniste face à l'Eglise. Si toutes ces fonctions coexistent dans le texte, la fonction dominante reste la dernière, celle de faire progresser la narration.

Le dialogue littéraire manifeste la polyphonie bakhtinienne au cœur du texte globalement considéré, mais également celle ducrotienne (Ducrot, 1972) au sein de l'énoncé pris isolément. Dans les deux cas, il y a une mise en scène d'énonciateurs (les personnages qui se parlent) par un locuteur (le narrateur) qui peut être muet lorsqu'il ne laisse aucune trace métadiscursive dans le texte et que les répliques semblent s'enchaîner d'elles-mêmes ou bavard, quand il entrecoupe les répliques de commentaires ou de fragments introducteurs d'un interlocuteur. En ce sens, par le truchement des « scènes validées » qu'affectionne le roman telles la requête, la déclaration d'amour, l'aveu, la dispute, le débat, etc., le dialogue romanesque est la pure représentation de l'« interdiscours » en tant qu'ensemble des discours qui circulent dans une société. Le dialogue qui est de surcroît une double énonciation celle d'un narrateur rapporteur de paroles et celle des personnages en interaction verbale, est hautement polyphonique. Et le roman qui est « mimésis » suivant la tradition rhétorique l'utilise fort opportunément, depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle à plusieurs fins autres qu'ornementales et essentiellement narratives. En quelque sorte, le contexte global du roman assimile la conversation à un fragment interactif (Durer, 1994) et ainsi, insère la séquence dialogale, dont les répliques sont celles des personnages, dans le discours monologique du narrateur. Au final, le dialogue romanesque se présente comme une configuration compassionnelle qui, en juxtaposant récit monologique (qui relève de la pure narration) et fragment dialogal, pointe l'hypothèse de relations discursives spécifiques, dites « illocutoires », qui sont exclusivement celles des dialogues (Roulet et *al.*, 1995). Par contre, le récit s'articule sur des relations essentiellement temporelles. Ainsi, en fonction du niveau textuel où l'on se situe, les enchaînements entre les répliques d'un dialogue sont d'ordre illocutoire (particularité du dialogue) ou temporel (particularité du récit pur). Par ailleurs, il est possible d'envisager une autre fonction du dialogue romanesque que le texte que nous avons considéré n'a pas permis de montrer : la fonction d'étayage qui permet au dialogue de fonctionner

comme l'illustration d'une assertion du narrateur (c'est le cas d'un dialogue de Proust étudié par Roulet, 1995).

Bibliographie

AMOSSY R, MAINGUENAU D, 2004, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM.

ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupond-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.

AUTHIERT-REVUZI, 1981, « *Paroles tenues à distance* », dans B. CONEIN et alii, *Matérialités discursives*, PUL.

BAKHTINEM, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BERTHELOT F, 2001, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/HER.

DUCROT O, 1984, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

DURRERS, 1994, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz.

DURRERS, 1999, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université.

GUELOUZS, 1992, *Le Dialogue*, Paris, PUF, « Littératures modernes ».

FANTOUREA, 1972, *Le Cercle des Tropiques*, Paris, Présence Africaine.

FLAUBERT G, 1858, *Lettre du 28 décembre*.

JACQUES F, 1979, *Dialogiques*, Paris, PUF.

KERBAT-ORECCHIONI C, 2005, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin.

LANE-MERCIERG, 1989, *La Parole romanesque*, Klincksiek, p. 230.

MAINGUENEAU D, 2000, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan/HER.

MAINGUENEAU D, 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.

MAINGUENEAU D, 2005, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, Armand Colin, (première éd. 1990)

MAINGUENEAU D, 2009, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Ed. Seuil.

MUDIMBE V Y, 1973, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine.

MURATM, 1983, *Le dialogue romanesque dans Le rivage de Syrtes*, RHLF2, p. 179-193.

MYLNEV, 1994, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas.

MBOWF, 2011, *Analyse discursive de l'énonciation romanesque*, Editeur Sarrebruck/Allemagne, Les Éditions Universitaires Européennes.

PRATIQUES n°64, 1989, « *Paroles de personnages* », Metz.

PRATIQUES n°65, 1990, « *Dialogues de romans* », Metz.

ROSIER L, 1999, *Le Discours rapporté. Histoire, théorie, pratique*, Paris/Bruxelles, Duculot.

ROULET E, 1995, « L'analyse du dialogue dans une approche modulaire des structures du discours : l'exemple du dialogue romanesque », dans Humdsnurscher & Weigand, E.(éds.), *Future Perspectives of Dialogue Analysis*, Tübingen, Niemeyer, p. 1-34.

ROULETE, 1997, *L'organisation polyphonique et l'organisation inférentielle d'un dialogue romanesque*, Cahiers de linguistique française 19, p. 149-180.

TRAVERSO V, 2005, *L'Analyse des conversations*, Paris, Armand Colin.

WEINRICH H, 1973, *Le Temps*, 1973, Le Seuil.