

Le problème du dialogue dans les travaux de Viktor Vinogradov (1920-1930)

Irina IVANOVA
Université de Lausanne

Résumé :

Le présent article est consacré à la conception du dialogue chez Viktor Vinogradov. On suit le développement de sa conception dès ses premiers articles jusqu'à la fin des années 1930, en montrant comment ses idées du dialogue ont été liées à sa théorie de l'analyse des œuvres littéraires. Nous mettons en relief le fait que Vinogradov distinguait trois aspects du dialogue : le dialogue comme un procédé de la caractéristique langagière du personnage, le dialogue comme un de deux types principaux de la composition et le dialogue comme un moyen d'analyse de la polyphonie de l'œuvre littéraire.

Mots-clés : dialogue, monologue, narration, *skaz*, composition, langage, stylistique, Vinogradov, image de l'auteur, œuvre littéraire.

INTRODUCTION

Le problème du dialogue et du dialogisme est un des thèmes les plus discutés de la linguistique et de la critique littéraire de la dernière décennie du XX^e et de la première décennie du XXI^e siècle. Des centaines de publications parues au cours de ces vingt années ont étudié ces phénomènes non seulement dans la langue et dans la littérature, mais aussi dans la sociologie, dans la psychologie et dans l'art. Ces études mentionnaient le plus souvent Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) comme fondateur de la théorie du dialogisme, un des premiers parmi les philosophes, les critiques littéraires et les linguistes à s'être occupé de l'analyse du dialogue. Les discussions autour de Bakhtine et, en particulier, autour du problème de l'auteur des travaux de Valentin Vološinov (1895-1936) et de Pavel Medvedev (1892-1938), attribués souvent à Bakhtine, ont provoqué de l'intérêt pour le début du XX^e siècle, période qui se caractérise par la recherche de nouvelles méthodes pour la critique littéraire et la linguistique. Cela a mené à la parution d'études intéressantes sur le formalisme russe, cela a sorti également de l'oubli des linguistes, comme Lev Jakubinskij (1892-1945), Lev Ščerba (1880-1944), Evgenij Polivanov (1891-1938). Ces travaux ont permis de (re)découvrir la richesse de la pensée scientifique et créatrice de la Russie des années 1920-1930, en brisant le stéréotype occidental de la prégnance de l'idéologie marxiste.

L'analyse du contexte scientifique dans lequel les idées de Bakhtine avaient vu jour fit réfléchir les linguistes sur la question de la comparaison de la conception de Bakhtine avec les idées de ses contemporains. C'est Viktor Vladimirovič Vinogradov (1895-1969) qui occupe ici une place de choix. Dans sa monographie dédiée à la situation de la linguistique en Russie au début du XX^e siècle, le célèbre linguiste russe Vladimir Alpatov (2005) consacre un chapitre entier à la comparaison de ces deux chercheurs. Il les nomme, à juste titre, «les chercheurs russes les plus importants et les plus connus de leur génération dans le domaine des sciences humaines»¹ et il note la complexité, et même un certain côté mystérieux, de leur relation. En effet, leurs intérêts scientifiques s'entrecroisaient sous beaucoup de rapports : les problèmes de la langue des œuvres littéraires, les tâches de la stylistique, l'«image» de l'auteur, le dialogue... Cet entrecroisement a déjà été analysé dans les travaux de N. Perlina (1995a, 1995b), d'A. Bol'shakova (1996, 1999) et de V. Alpatov (2005).

La comparaison de la conception du dialogisme chez Vinogradov et chez Bakhtine est au centre de l'article de référence de Perlina «Le dialogue sur le dialogue» (Perlina, 1995b), dans lequel Vinogradov et Bakhtine sont représentés en «interlocuteurs», c'est-à-dire que l'accent est

¹ Alpatov, 2005, pp. 50-56.

mis sur la comparaison de leurs points de vue, sur leur «duel», pour parler avec Perlina. En outre, le dialogue en tant que phénomène de la langue à proprement parler y est considéré dans ses liens étroits avec l'image de l'auteur, avec le progrès de la stylistique et avec le phénomène qui a reçu le nom de «dialogisme», c'est-à-dire l'aspect communicatif du discours d'auteur. A cause d'une telle approche, la parole dialogale fait partie intégrante de plusieurs phénomènes complexes, elle perd son caractère bien défini et sa spécificité, elle se perd elle-même dans l'analyse littéraire.

Dans l'optique qui est la nôtre, il nous paraît important de mettre au jour les idées de Vinogradov sur le dialogue vu traditionnellement comme la conversation entre deux ou plusieurs personnages, c'est-à-dire comme la parole des personnages. Pour restaurer la chronologie de ces points de vue, il est indispensable d'analyser les travaux de Vinogradov des années 1920-1930 qui, bien que relatifs à la critique littéraire, s'appuient, néanmoins, sur des recherches de linguistes russes et européens. Cela nous permettra de définir les sources et les particularités de ses idées sur le dialogue.

1. DE LA STYLISTIQUE DU «SKAZ» AU DIALOGUE

L'intérêt de Vinogradov pour le dialogue est né dans les années 1920, lors des discussions des formalistes russes au sujet du *skaz*². Bien qu'il n'ait pas fait partie de ce courant scientifique de manière officielle, il en fut assez proche à cause de son intérêt pour la poétique de la littérature russe, et pour la recherche de méthodes objectives pour l'analyse des œuvres littéraires.

En travaillant dès 1921 au Département de la littérature de l'Institut d'Etat de l'histoire des arts [*Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv*, l'abréviation – GII], il se trouva dans le milieu des formalistes et des philologues proches de ce milieu, tels que V. Žirmunskij (1891-1971), I. Tynianov (1894-1943), V. Šklovskij (1893-1984), B. Eikhenbaum (1886-1959), B. Engelgardt (1887-1947). En s'intéressant aux études du langage poétique, à la mise en évidence de sa spécificité par rapport au langage pratique, ils s'occupèrent d'abord de l'analyse de la phonétique du langage poétique (les travaux d'O. Brik, de S. Bernštein, de V. Žirmunskij, de B. Eikhenbaum, de V. Šklovskij, de L. Jakubinskij, de R. Jakobson). Ensuite, leur attention porta sur la prose des œuvres littéraires.

Un petit article intitulé «Illjuzija skaza» [*L'illusion du *skaz**] (1918) d'Eikhenbaum (1896-1959) devint le premier travail des formalistes russes consacré à l'analyse de la prose. Dans cet article, l'auteur souligne l'évidence de l'opposition de la langue orale à la langue écrite en montrant que l'influence du *skaz* peut s'exercer dans la structure des tournures syntaxiques et dans le choix des mots, et même dans la composition d'une

² Dans la critique littéraire française, le terme *skaz* est traduit comme «narration orale», avec une connotation «populaire» ou «folklorique» (M. Aucouturier, *Le formalisme russe*, Paris : PUF, 1994, p. 31)

œuvre littéraire. En citant, à titre d'exemple, les œuvres de Dostoïevski, de Tourgueniev, de Pouchkine, de Gogol, de Leskov, de Rémizov où le narrateur joue un rôle important, Eikhenbaum affirme qu'«un vrai créateur de littérature porte en lui-même des forces primitives, mais organiques de l'art vivant de la narrativité»³ et il lance un appel aux philologues pour qu'ils y prêtent attention. Ainsi, chez Eikhenbaum, le genre du *skaz* est directement lié à la transmission de la langue orale par écrit.

C'est en 1919 qu'Eikhenbaum publie son célèbre article consacré à l'analyse de la nouvelle de Gogol *Le manteau* [*Šinel*"] faite à l'aide de l'approche formaliste, nouvelle pour l'époque. Il y prête une attention particulière aux moyens de la transmission de toutes les nuances du *skaz* oral par la langue écrite, en y montrant comment l'auteur — Gogol — se cache sous le masque du narrateur et quels procédés il emploie pour styliser la langue orale aussi bien du narrateur que d'Akaky Akakievič, le héros de la nouvelle. Ce faisant, Eikhenbaum examine, en premier lieu, la structure des calembours et les procédés de l'influence sonore sur le lecteur-auditeur, en prêtant une attention particulière à l'aspect sono-articulatoire de la parole et à la mimique. Pourtant, tout en montrant comment la parole d'Akaky Akakievič et d'autres personnages interagit avec la parole du narrateur, comment l'intonation change dans le texte et quel est son impact sur le lecteur-auditeur, Eikhenbaum ne recourt pas au concept de dialogue.

Cet article provoqua la vive réaction de plusieurs formalistes et devint un programme pour leur mouvement. Les questions de la spécificité du *skaz* en tant que genre littéraire, de son organisation, de l'image de l'auteur et du masque du narrateur, des rapports entre la parole orale et écrite ont été mis au centre des préoccupations des critiques littéraires en incitant aux recherches qui tâchaient d'y répondre.

Les articles de Vinogradov «Le sujet et la composition de la nouvelle *Le Nez* de Gogol» [*Sužet i kompozicija povesti Gogolja Nos'*] (1921) et «Sur la morphologie du style naturel. L'analyse linguistique du poème pétersbourgeois *Le Double*» [*K morfologii natural'nogo stilja. Opyt lingvističeskogo analiza peterburgskoj poëmy Dvojniki*] (1922) font partie de ces recherches.

Dans le premier article, Vinogradov, à la suite d'Eikhenbaum, examine la composition de la nouvelle *Le Nez* et les procédés du jeu de mots. Tout comme Eikhenbaum, il analyse la nature des calembours de Gogol en remarquant qu'ils sont liés à la langue parlée. Mais, contrairement à Eikhenbaum, Vinogradov souligne que «les moments du jeu de mots apparaissent très en relief dans le dialogue. Cela aboutit à l'apparition de deux contextes, de deux plans de la parole qui se heurtent, se croisent, se superposent de multiples façons»⁴ : Vinogradov distingue le

³ Eikhenbaum, 1924 [1918], p. 156.

⁴ Vinogradov, 1976 [1921], p. 33.

dialogue en tant qu'un des procédés dans la composition de l'œuvre littéraire qui permet de repérer le calembour le plus efficacement possible.

Il faut noter que, en analysant le dialogue, Vinogradov souligne, en premier lieu, le conflit, le choc, qui permet de jouer sur le double sens. Il va même jusqu'à comparer deux rédactions de la nouvelle de Gogol et montre comment Gogol a réécrit le dialogue pour éliminer les enchaînements de mots qui empêchaient le double sens.

L'attention de Vinogradov porte également sur l'interaction de la parole de l'auteur avec la parole des personnages. Il montre comment les mots de l'auteur investissent le *skaz* — la parole du narrateur — en le faisant se détourner de sa voie directe. Ces mots forment des ruptures logiques dans la narration.

A la fin de son article, Vinogradov arrive à la conclusion que c'est la langue parlée de tous les jours, «la langue extra-littéraire» d'où Gogol tire «une nouvelle logique des choses» qui lui sert de base de construction de son grotesque fantastique.

Ainsi, dans ce premier article, Vinogradov recourt déjà au dialogue en le considérant aussi bien comme un des procédés du jeu de mots que comme un des procédés de la composition.

Mais, dans le deuxième article cité (dans l'analyse linguistique du *Double* de Dostoïevski), une de ses tâches principales est de décrire les procédés de la construction des phrases du *skaz* et du dialogue; de surcroît, il compare l'usage de ces procédés chez Dostoïevski et chez Gogol.

Dans *Le Double*, la narration passe à travers le masque d'un «humble narrateur des aventures», d'un Monsieur Goliadkine fou. Cela permet d'utiliser la même manière de décrire que celle utilisée par Gogol dans *Le nez* et dans *Les âmes mortes*.

La nouvelle *Le Double* est principalement caractérisée par un style narratif de la langue des affaires avec une nuance comique, construit sous l'influence directe du *skaz* de Gogol. Ce style interagit avec le style de la langue parlée du «pauvre petit fonctionnaire» Goliadkine. En outre, les deux styles sont investis par «de petits mots» et par «des expressions du registre populaire» de l'argot des fonctionnaires. Tout cela crée un enchevêtrement complexe de styles dans le tissu verbal de l'œuvre et fournit la clé à la compréhension de son architectonique.

Vinogradov analyse la parole de Goliadkine dans les menus détails en montrant comment se crée la caractéristique langagière du personnage. Ce faisant, il prête une attention particulière aux rapports entre les propos tenus par Goliadkine et ses mouvements, son expression corporelle: ses regards, sa mimique, ses gestes.

A la fin de l'analyse des styles de la parole du narrateur et du héros, Vinogradov arrive à la conclusion que, à plusieurs reprises, *Le Double* se transforme en une forme de récit sur Goliadkine fait par son «double», c'est-à-dire par «un individu possédant sa manière de parler et ses

concepts»⁵. L'analyse de la parole de Goliadkine permet à Vinogradov d'établir les liens que cette dernière entretient avec les procédés de la construction des «lettres d'ami» de Makar Dévouchkine dans *Les pauvres gens*.

Ainsi, dans ces articles, Vinogradov détermine sa sphère d'intérêts scientifiques : l'analyse des œuvres littéraires, en particulier du *skaz* ; la mise au jour de sa structure, des interactions entre l'auteur, le narrateur et les personnages à travers leurs styles de parole. Ici même, Vinogradov touche à la question de la double fonction du dialogue : d'une part, c'est un procédé langagier de la transmission du style de la langue parlée qui permet de montrer les deux plans de la parole, mais, d'autre part, c'est aussi un des procédés de la construction de la composition. Ces deux fonctions du dialogue entrent en interaction au sein de l'œuvre littéraire.

Dans son travail suivant, — son article «L'école du naturalisme sentimental. Le roman *Les pauvres gens* de Dostoïevski sur le fond de l'évolution littéraire des années 1840» [*Škola sentimental'nogo naturalizma. Roman Dostojevskogo Bednye ljudi na fone literaturnoj evolucii 40-x godov'*] (1924), — les questions du sujet et de l'architecture occupent une place de choix. Vinogradov considère *Les pauvres gens* comme un roman bourgeois sentimental traditionnel (échanges épistolaires entre deux amants). Les personnages principaux (un petit fonctionnaire pauvre, Makar Dévouchkine, et l'orpheline, Varenka Dobroselova) s'écrivent pour se soutenir mutuellement dans la vie, d'où la tâche de Vinogradov d'analyser la forme du dialogue épistolaire. Cette forme a sa spécificité, parce que les lettres sont, au fond, des monologues. C'est pourquoi Vinogradov a besoin de déterminer le domaine d'activité des auteurs des lettres pour comprendre comment s'effectue la progression du récit. En outre, il avait besoin de comprendre comment la concaténation et l'enchevêtrement des lettres de Dévouchkine et de Varenka s'unissaient afin de créer une structure monolithique. Comme le note Vinogradov, «ici, une nouvelle synthèse avait eu lieu, une synthèse qui a abouti à ce que les interventions littéraires de Dévouchkine et les lettres de la pauvre orpheline deviennent les parties intégrantes d'une nouvelle composition littéraire unie»⁶.

Dès le début de l'analyse de ce roman, Vinogradov note que c'est Dévouchkine qui joue le rôle principal dans cet échange épistolaire, alors que Varenka, dans la plupart des cas, ne joue que le «rôle du destinataire qui donne la réplique pour provoquer le changement des nuances du fond émotionnel dans les lettres de Dévouchkine, pour lui faire faire telle ou telle action»⁷ ; il établit donc tout de suite les rôles des interlocuteurs dans ce dialogue.

⁵ Vinogradov, 1976 [1922], p. 129.

⁶ Vinogradov, 1976 [1924], p. 176.

⁷ *Ibid.*, p. 163.

Vinogradov prête constamment attention aux formes de la parole des personnages, en s'y appuyant dans son analyse. Il montre que, d'une part, Dévouchkine écrivait en utilisant son style de fonctionnaire hérité des héros de Gogol, mais que, d'autre part, il était le créateur de nouvelles formes des œuvres littéraires. Quant à Varenka, elle est tout le contraire de Dévouchkine : les thèmes traditionnels et la stylistique du sentimentalisme sont à la base de ses lettres.

Au cours de son analyse de l'architectonique du «dialogue» dans les lettres, Vinogradov distingue les lettres accentuées, qui représentent des points culminants de la narration et créent la dynamique du «spectacle» littéraire. En examinant le développement de la ligne dramatique, il souligne que, à la fin du roman, le dialogue se construit par le biais de l'enchevêtrement de formes expressives contrastées.

Ainsi, dans ce travail, Vinogradov étudie déjà le dialogue en tant qu'une des catégories principales de la composition de l'œuvre des belles-lettres pleine de dramatisme et de tension émotionnelle. Dans son analyse, Vinogradov montre comment Dostoïevski crée des rôles pour ses personnages, comment le changement de ces rôles conditionne la dynamique de l'action du roman, comment les lettres des héros entrent en interaction et comment cette interaction des «monologues» donne naissance à la tragédie.

On arrive donc à la conclusion que ce sont des questions générales de la création de la poétique et des méthodes objectives de l'analyse philologique des œuvres des belles-lettres qui préoccupaient Vinogradov dans la première moitié des années 1920. Son attention portait principalement sur l'étude des différentes formes de l'enchevêtrement des styles de la parole dans le tissu verbal de l'œuvre, sur son architectonique et sur la mise en évidence des rapports entre l'auteur, le narrateur et les personnages. Lors de l'analyse de ces questions dans l'œuvre de Gogol et de Dostoïevski, Vinogradov prenait en compte les fonctions des dialogues, mais il ne les considérait pas en tant qu'objets d'analyse à part entière. L'analyse du roman *Les pauvres gens* de Dostoïevski — du dialogue épistolaire — l'a amené à examiner la question du dialogue en tant qu'une des formes principales de la composition de l'œuvre.

2. LE DIALOGUE DANS LA POÉSIE

En réalité, le dialogue en tant qu'objet spécifique d'étude a été mis en avant par Vinogradov dans son analyse de la poésie. Cela s'est passé dans son travail «Sur la poésie d'Anna Akhmatova» [‘O poëzii Anny Axmatovoj’] (1925) qui peut être considéré comme une réaction à l'article d'Eikhenbaum «Anna Akhmatova. (Essai d'analyse)» [‘Anna Axmatova. Opyt analiza ’] (1922). Si Eikhenbaum avait pour but de montrer par le truchement des œuvres d'Akhmatova les possibilités et les aspirations de la poésie moderne russe, Vinogradov poursuivait un autre but. Il cherchait à

mettre en évidence la spécificité du style propre d'Akhmatova, en passant par l'analyse des procédés langagiers de son système individuel et isolé. En même temps, Vinogradov avait encore un autre objectif, à savoir démontrer la méthode d'analyse d'une œuvre littéraire établie par lui-même.

Dans l'analyse stylistique d'une œuvre littéraire, Vinogradov distingue deux composantes : le symbolique et la composition. Dans son travail susmentionné, il met le symbolique artistique de la poétesse au centre de son étude. Cependant, il consacre le dernier chapitre de son travail critique à l'analyse de la composition des poèmes. Il l'intitule les «Grimaces du dialogue», en faisant ainsi une allusion au troisième chapitre du livre d'Eikhenbaum, dans lequel ce dernier démonte la nature articulatoire-mimique de la poésie d'Akhmatova et place la mimique langagière même à la base de la composition de poèmes entiers⁸.

À la différence d'Eikhenbaum, Vinogradov aborde les poèmes d'Akhmatova comme des monologues-*skaz* dans lesquels s'introduit un dialogue. Une telle approche ouvre de nouvelles possibilités d'effets émotionnels déterminés par les interactions du dialogue avec le ton général de la narration et par les particularités de l'alternance des répliques.

En s'appuyant sur ces deux facteurs, Vinogradov distingue trois grands groupes de poèmes.

Le premier groupe est composé par les situations dans lesquelles un dialogue détermine la composition d'un poème tout en abaissant le *skaz* jusqu'au niveau de la description des détails d'une situation, autrement dit jusqu'au niveau des remarques. Souvent, dans ce type de poèmes, on ne trouve pas l'alternance des répliques laconiques, mais plutôt un entrelacement compliqué des éléments des paroles monologiques et dialogales. Comme l'indique Vinogradov, plusieurs plans langagiers et psychologiques se croisent dans différentes directions. La poétesse peut se présenter à la fois comme une narratrice qui donne le fond des actions et comme une participante au dialogue, et avec cela sa réplique se développe jusqu'au monologue qui, à son tour, inclut les fragments du dialogue. Comme exemple d'une telle composition Vinogradov propose le poème «Je crispais mes mains sous le sombre châle...». On peut aussi trouver une variante simplifiée de cette composition construite sur la base du dialogue dramatique, c'est-à-dire sous la forme d'une «conversation» suivie par les remarques de l'auteur.

À l'intérieur de ce groupe Vinogradov distingue deux sous-groupes : dans le premier, c'est la nature qui devient une «participante» de la conversation — «le chuchotement de l'automne», «quelqu'un d'invisible dans l'ombre des arbres...» ; dans le deuxième sous-groupe, ce sont des interlocuteurs inconnus du lecteur. Une question ou bien un monologue d'un interlocuteur provoque un discours de réponse. Avec cela, la situation générale reste énigmatique pour le lecteur. Et peu à peu, en ne s'appuyant que sur les remarques dans le monologue du héros ou de l'héroïne, le

⁸ Eikhenbaum, 1969 [1922], pp. 120-130.

lecteur peut la reconstruire. Vinogradov précise que dans ce groupe de poèmes, le fond aperceptif reste indéfini.

Dans le deuxième groupe, la base des poèmes est composée par un *skaz* dans lequel sont introduits les mots de quelqu'un d'autre. Cela peut être une brève remarque de ce «quelqu'un d'autre» ou bien un long monologue adressé à l'héroïne. Dans ce dernier cas, la narratrice définit la situation et le personnage. Vinogradov découvre ici un procédé souvent utilisé par Akhmatova : c'est le «cachetage du visage», quand se croisent deux plans discursifs : le *skaz* de l'héroïne et la reproduction du monologue qui l'a troublée. Et avec cela, ces deux plans sont présentés dans un éclairage émotionnel «trompeur» pour le lecteur, tandis que le personnage dont l'héroïne transmet le discours reste énigmatique, bien qu'il y ait des allusions à son apparence :

*Elle est venue me torturer trois fois.
Je me suis réveillée dans un cri d'angoisse
Et j'ai vu ses bras minces,
Une bouche sombre, moqueuse.
'Avec qui échangeais-tu ce baiser,
A l'aube, devant les portes noires,
Quand tu jurais de mourir si
On vous séparait...'

Et c'est seulement dans le dernier appel à «l'interlocutrice» que sa nature se dévoile :

.....
Ce n'est pas en vain que la tromperie a ri,
La tromperie, qui ne m'a pas été pardonnée .

Vinogradov inclut aussi dans ce groupe les poèmes qui sont présentés sous la forme du *skaz*, mais qui ont une seule courte réplique à la base de leur composition. Il décrit différents rôles sémantiques que peut jouer cette réplique dans la structure de la composition : cela peut être les «mots du bien-aimé», cela peut être les expressions des objets d'art ou bien de la nature :

*A l'arrière, la fumée qui s'épaissit,
Le chant triste des violons : ...

ou bien :

*Les peupliers bruissent derrière la fenêtre :
Ton roi n'est plus sur cette terre¹⁰ .

⁹ La traduction des poèmes et des citations précédés d'un * est prise dans le livre Anna Akhmatova. *Requiem et autres poèmes*. 1909-1963. Textes français, présentation et notes par Henri Deluy, Tours : Farrago, 1999, p. 40. Les citations sans ce signe sont de l'auteur de l'article.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

Souvent, ce type de réplique dévoile l'image dans laquelle s'incarne l'héroïne :

Il a plaisanté : 'Ma funambule,
Comment survivras-tu jusqu'en mai ?'

La réplique, mise au début, peut créer une énigme :

Le garçon m'a dit :
'C'est si douloureux'.

Elle peut également servir de dénouement :

Je viendrai et m'arrêterai sur le seuil,
Je dirai : 'Rends-moi mon mouchoir'.

Le troisième groupe est, selon Vinogradov, celui des poèmes dans lesquels la place centrale est occupée par un dialogue entrecoupé. Il est composé selon des schémas particuliers et possède ses spécificités sémantiques. En décrivant tout cela, Vinogradov accorde une attention particulière aux cas dans lesquels une action se manifeste dans le dialogue même, c'est-à-dire dans l'alternance des répliques. Dans ces cas, le *skaz* marque seulement le cadre. Il prépare la perception du lecteur, en organisant son fond aperceptif. Dans une telle situation, le dialogue commence par des phrases «stéréotypées» qui sont habituelles pour ce type de situation. Cependant, l'interlocuteur est caché. A un début de ce type s'ajoute brusquement une réplique émotionnelle qui crée le contraste, la dissonance :

*Elle partait, elle était près de la rampe,
Elle lui disait, dans un dernier effort :
'C'est tout... Ah, non, j'oubliais,
Je vous aime, je vous aimais déjà,
Même alors' ! —
'Oui...'¹¹

Ce procédé, c'est-à-dire la construction d'une réplique par la connexion de deux parties différentes, qui donne en résultat une nouvelle formation émotionnelle de caractère d'oxymoron, Vinogradov le voit comme une des spécificités du dialogue chez Akhmatova. Il décrit le moyen par lequel Akhmatova, en utilisant le phénomène de l'aperception et des «phrases stéréotypées», prépare la perception du lecteur et crée une tension émotionnelle qui est résolue par une nouvelle réplique agrégée en deux phrases stéréotypées propres à deux plans différents du dialogue.

Un autre procédé indiqué par Vinogradov est l'utilisation par Akhmatova des stéréotypes langagiers du dialogue dans des situations contrastées. L'effet d'un tel contraste est créé par la présence inhabituelle de ces répliques stéréotypées dans une situation tragique qui modifie complètement la perception des répliques.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

*Dans la maison, ils se déplaçaient en silence,
 Ils n'attendaient plus rien.
 Ils m'amenèrent au malade
 Et je ne l'ai pas reconnu.

En contraste à cette situation tragique de la mort, le dialogue entre l'héroïne et son interlocuteur commence comme une conversation banale avant un départ en voyage.

Il a dit : 'Maintenant, Dieu merci', –
 Et il s'est plongé dans ses pensées. –
 'Il a y longtemps que j'aurais dû partir,
 Je n'attendais que toi'.

Et puis, cette conversation banale se termine de façon inattendue par une réplique qui demande pardon :

'Dis, peux-tu me pardonner ?'
 Et j'ai répondu : 'Je peux'.
 <.....>
 Soudain, la dernière force
 Vivifie ses yeux bleus :
 'C'est bien, que tu m'aies pardonné,
 Tu n'étais pas toujours bénigne'.

En analysant ces procédés, Vinogradov arrive à la conclusion que la spécificité de la créativité d'Akhmatova revient à «un système original de positionnement de morceaux de mosaïque»¹².

Il trouve le même procédé dans l'alternance des répliques quand le lien du sens entre les brèves répliques soit est interrompu, soit devient logiquement contrasté, comme si les interlocuteurs regardaient à l'intérieur l'un de l'autre, par dessus les mots. La narratrice, quant à elle, décrit les manifestations externes des émotions qui accompagnent la conversation :

Je l'ai rejoint au portail, j'ai crié :
 'Mais ce n'était pas sérieux de ma part.
 Je plaisantais. Je mourrai si tu pars.'
 Son sourire alors, atrocement calme:
 'Ne reste pas, m'a-t-il dit, par ce vent'.

Vinogradov propose plusieurs exemples d'une telle non-correspondance des répliques, autrement dit de la stylisation de la conversation des gens comme s'ils ne s'entendaient pas.

De plus, au cours de son analyse du dialogue, Vinogradov attire régulièrement l'attention sur la façon dont Akhmatova décrit la situation de la conversation donnée, quels gestes et mouvements des héros elle souligne :

Et, en levant sa fine main
 Il a légèrement touché les fleurs :

¹² Vinogradov, 1976 [1925], p. 457.

‘Raconte-moi comment on t’embrasse,
Raconte-moi comment tu embrasses’.

De plus, Vinogradov précise que l’absence de telles indications est aussi significative et joue un rôle dans le sens général du poème.

Ainsi, on peut conclure que dans son analyse du dialogue chez Akhmatova, Vinogradov s’appuie beaucoup sur la perception du lecteur, tout en utilisant les notions de perception et de phrases stéréotypées, ainsi que le phénomène de la naissance du nouveau sens produit par la juxtaposition de deux répliques. Il prend en compte aussi bien les caractéristiques des interlocuteurs que l’environnement dans lequel se déroule un dialogue. Il en résulte que Vinogradov fait son analyse en utilisant les principes d’organisation du dialogue décrits par Jakubinskij dans son article «Sur la parole dialogale» (1923). Vinogradov non seulement se réfère à cet article au début de son chapitre, mais montre aussi comment on peut appliquer ces principes à l’analyse de textes poétiques. Par cela Vinogradov prouve deux thèses importantes : la première – que l’analyse de la parole poétique doit avoir pour base les découvertes et les données de la linguistique moderne et pas du tout la simple intuition du chercheur; la deuxième – que l’étude d’une œuvre littéraire doit prendre en compte les différents types de composition de la parole et leurs interactions.

3. LE MONOLOGUE ET LE DIALOGUE EN TANT QUE CONSTRUCTIONS DE LA COMPOSITION ET DE LA PAROLE

On peut supposer que l’analyse du dialogue dans la poésie d’Anna Akhmatova a servi à Vinogradov de base pratique pour développer sa théorie et sa méthode d’analyse de la langue des œuvres littéraires qui furent formulées dans ses articles «Le problème du *skaz* dans la stylistique» [*‘Problema skaza v stilistike’*] (1925, publié en 1926), «De la théorie des styles littéraires» [*‘O teorii literaturnyx stilej’*] (1925, publié en 1927), et enfin dans son travail «De la prose des belles-lettres» [*‘O xudožestvennoj proze’*] (1930).

Vinogradov revient sur le problème du *skaz* et particulièrement sur son architectonique. Il critique, de manière cohérente, la position d’Eikhenbaum qui considère le *skaz* comme un synonyme de «parole vivante», comme une illusion de la parole, et démontre que le *skaz* est, avant tout, l’analogie littéraire de l’une des formes de la parole monologique.

Le *skaz* est une forme particulière et combinée du langage littéraire qu’on perçoit sur le fond des formations monologiques construites de même nature, propres à la pratique commune des interactions verbales. Le *skaz* est une construction littéraire élevée au carré, car il représente une superstructure esthétique placée au-dessus des constructions langagières (monologues) qui

reflètent, eux-mêmes, les principes de la mise en forme compositionnelle et esthétique ainsi que les principes du choix stylistique¹³.

Une telle définition du *skaz* incite à définir les constructions langagières à proprement parler, le monologue et le dialogue. C'est pourquoi, en s'appuyant sur les travaux d'Evgenij Budde (1859-1929), de Ščerba, de Jakubinsky, Vinogradov compare le monologue et le dialogue dans la parole. Il partage leur opinion selon laquelle le dialogue prime dans les échanges verbaux dans la société, c'est pourquoi le dialogue est d'un grand intérêt pour les linguistes. Mais, quant au monologue, Vinogradov se trouve en désaccord avec Ščerba pour qui le monologue représente une forme conservatrice de la parole qui reflète la norme de la langue. Vinogradov souligne que le monologue est une forme particulière de la construction stylistique dans la parole qui,

tout en restant dans les limites du lexique et du système grammatical d'un parler donné, crée des parallèles stylistiques, forge la phraséologie, détermine les fonctions stylistiques de divers schémas syntaxiques. La parfaite maîtrise des formes de la parole monologale est un art...¹⁴.

Vinogradov note que les linguistes n'ont pas encore commencé à étudier la parole monologale, ainsi il ne donne pas le classement des formes de cette parole et se concentre sur le domaine de la parole quotidienne. Dans ce domaine, il distingue quatre types de monologue : le monologue persuasif — forme primitive du discours de l'orateur ; le monologue lyrique — forme de l'expression des émotions ; le monologue dramatique — un type complexe de parole «dans lequel la langue sonore [*jazyk slov*] n'est qu'une sorte d'accompagnement d'autres systèmes de phénomènes psychiques, par le biais du langage de la mimique, des gestes, des mouvements corporels» ; et enfin le monologue de type référentiel¹⁵. Pour distinguer ces formes du monologue, Vinogradov ne recourt pas au principe thématique, c'est la distinction des fonctions du langage qui est à la base de sa typologie : la fonction persuasive du langage, le langage affectif, le langage référentiel.

Il note que c'est le monologue dramatique qui est le plus proche du dialogue, parce qu'il se caractérise par le lien des unités phrastiques avec des messages gestuels et mimiques et avec les mouvements du corps :

le monologue dramatique est, au fond, une forme de dialogue tendu, avec des répliques omises. Il se construit selon les principes de la parole dialogale et représente une sorte de concaténation de répliques séparées¹⁶.

¹³ Vinogradov, 1927, p. 28.

¹⁴ Vinogradov, 1927, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

En ce qui concerne le monologue référentiel, il s'appuie sur la structure logico-objective de la langue et se divise en deux sous-types : le monologue-raisonnement, en tant que forme primitive du «langage scientifique», et le monologue-narration. C'est ce dernier sous-type qui est lié à la notion de *skaz* dans la littérature et c'est ce monologue que Vinogradov analyse en détail pour démontrer les rapports complexes entre la parole monologale et le genre du *skaz*.

Ainsi, en concentrant ses efforts sur l'analyse du monologue dans la parole et sur sa transformation — le *skaz* — dans la littérature, Vinogradov ne perd jamais de vue le dialogue en comparant ces deux catégories de composition.

Cette comparaison se développe également dans son travail «De la prose des belles-lettres» (1930) où le niveau des généralisations théoriques est plus élevé. En définissant la nature du langage de l'auteur, Vinogradov parle de deux contextes de l'œuvre littéraire : du contexte des formes esthético-littéraires de la parole et du contexte des systèmes socio-langagiers qui coexistent dans les limites de la langue écrite des livres et du «parler de l'intelligentsia» d'une époque donnée. Par conséquent, l'étude de la langue d'une œuvre des belles-lettres doit être aussi bien sociolinguistique que stylistico-littéraire.

Selon Vinogradov, dans le mécanisme de la transformation des formes langagières dans l'œuvre littéraire, les catégories de la composition jouent un rôle important, car elles changent de point de vue historique et adaptent leur structure à la typologie des genres littéraires. En conséquence, ces catégories doivent être étudiées sur le fond des formes de la composition de la langue écrite et de la langue parlée. En attachant une telle importance aux formes de la composition, Vinogradov consacre un chapitre entier à leur description qu'il intitule «Des catégories de la composition et de la parole dans la littérature» [*O kompozicionno-rečevyx kategorijax literatury*']. C'est là où il compare les lois de la construction du monologue et du dialogue au sein de l'œuvre littéraire. Il parle de la nécessité d'élaborer une conception des types compositionnels de la parole dans le domaine de la création littéraire et considère une telle conception comme une des directions principales des études de la langue des œuvres des belles-lettres. Dans le chapitre ci-dessus, il argumente et formule les problèmes principaux de cette direction de recherche et il note, en particulier, que «la compréhension des raisons de la coexistence de différentes formes de parole dans les constructions monologales, la compréhension des principes selon lesquels elles intègrent le dialogue, c'est là un nouveau problème important des études de la langue des œuvres littéraires»¹⁷.

Plus loin, Vinogradov trace les voies principales de l'étude de ce problème en faisant des observations intéressantes sur la spécificité du dialogue. Ainsi, il note que la parole dialogale fait non seulement partie du

¹⁷ Vinogradov, 1980 [1930], p. 78.

tissu verbal de différents types de poésie et de prose, mais qu'elle organise elle-même des genres littéraires indépendants (Vinogradov pense ici aux œuvres dramatiques). Par conséquent, les fonctions de la parole dialogale, les moyens de sa construction et la sémantique de ses éléments peuvent différer radicalement d'un genre à l'autre. Par exemple, dans la prose narrative, on trouve souvent «le dialogue monologuisé», alors que la «dialoguisation» des monologues, — qui se laissent percevoir comme soliloque du personnage ou comme sa conversation avec un interlocuteur absent, — domine dans le drame. En ce qui concerne la nouvelle, ici, selon Vinogradov, il y a plus de possibilités pour le dialogue unilatéral, parce qu'une autre série de répliques peut exister potentiellement, sans jamais se réaliser (il cite l'exemple du roman de J. Webster *Papa-Longues-Jambes*). Il mentionne également les formes «écrites» du dialogue, c'est-à-dire les formes qui ne se projettent pas dans la parole et qui peuvent être utilisées pour la composition de la nouvelle ou du récit (par exemple, *Un roman en neuf lettres* [*'Roman v devjati pis'max*] de Dostoïevski ou *La correspondance* de Tourgueniev).

Vinogradov analyse à part le dialogue dans le drame en formulant tout un bloc de questions et de buts de recherche. Parmi eux, on peut nommer la «discontinuité» psychologique du dialogue qui crée la possibilité de comprendre les répliques sur plusieurs plans : en tant qu'«expressions» des images des personnages aussi bien que formes de leur représentation par l'auteur ; en tant que moyens de la délimitation (thématique, expressive, sociale) précise de la parole des personnages ; en tant que dépendance de la sémantique du dialogue des facteurs extraverbaux ; en tant que forme de la concaténation des parties dialogiques qui se caractérisent par diverses dépendances de la vie courante et du sujet ; en tant que questions liées aux types de l'interaction de l'expression verbale avec l'expression gestuelle et mimique, etc. Tout cela a permis à Vinogradov de parler de la nécessité d'analyser à part la sémantique et la syntaxe du dialogue dramatique.

En outre, Vinogradov n'oublie pas de noter le lien du problème du dialogue dramatique avec la théorie de la parole scénique, c'est-à-dire avec les questions de la réalisation théâtrale du texte. Il fait une observation importante : le moment «théâtral» est également compris dans les formes de la construction de la parole dans le dialogue.

Il est intéressant de noter que Vinogradov avait l'intention de s'occuper de ces problèmes du langage du drame lui-même. Les recherches du célèbre philologue soviétique A.P. Čudakov (élève de Vinogradov), effectuées dans les archives, en apportent le témoignage¹⁸. Ainsi, en 1926-1927, lors de son travail à l'Institut d'Etat de l'histoire des arts (GIII), Vinogradov s'occupait déjà du thème du «problème du langage du drame».

¹⁸Čudakov, 1980.

On a des informations sur ses multiples conférences au sujet de cette question données pendant ces années. De surcroît, comme le note Čudakov, dans les lettres de Vinogradov de la fin de l'année 1927, il est fait mention de ce qu'il était en train d'écrire un livre sur le dialogue, plus précisément sur le langage dramatique (il existe des titres différents pour ce projet de livre : *Le langage du drame*, *La théorie du dialogue*). Mais, comme le pense Čudakov, après avoir commencé à recueillir des matériaux pour le livre *L'évolution du naturalisme russe*, Vinogradov abandonna ce projet.

Ainsi, vers l'année 1930, la théorie de la langue des œuvres des belles-lettres se forme dans l'esprit de Vinogradov. Dans cette théorie, l'étude de la spécificité du monologue et du dialogue, perçus comme différents systèmes de la composition langagière, occupe une des places principales.

4. LE DIALOGUE DANS L'ŒUVRE RHÉTORIQUE

Si la première partie de l'ouvrage *De la prose des belles-lettres* est consacrée aux œuvres littéraires (à la nouvelle, au récit, au roman), la deuxième partie de ce livre est dédiée à la question de la rhétorique vue comme une théorie normative qui détermine les genres de la prose et les principes selon lesquels ils se construisent. Vinogradov note que le but principal de la rhétorique est d'examiner les formes de la construction de l'œuvre littéraire selon les lois du lecteur, c'est-à-dire selon les principes de la construction sur lesquels se base la «suggestion», la «persuasion» de l'auditeur-interlocuteur. Vinogradov cite les travaux de linguistes russes et européens, tels que Svedelius, Bally, Spitzer, Vinokur, relatifs aux problèmes de l'auditeur et aux formes des interactions socio-langagières. Il analyse à part la conception de la parole rhétorique du philosophe russe Gustav Špet (1879-1937) en établissant ses liens avec la parole pragmatique qui a une orientation expressive et tâche de produire un effet. En acceptant, dans les grandes lignes, le point de vue de Špet, Vinogradov lui objecte sa pensée de la nature rhétorique de tout roman et parle, pour sa part, de l'interaction des procédés rhétoriques et poétiques.

Comme exemples d'analyse, Vinogradov retient trois œuvres, dans lesquelles se retrouve un seul et même événement, à savoir l'«affaire Kronenberg», du nom de ce banquier qui fit preuve de violence sur sa fille de sept ans¹⁹. Vinogradov analysera donc le discours de V. Spasovič, l'avocat de Kronenberg, et les réactions que ce discours provoqua auprès des écrivains Dostoïevski et Saltykov-Ščedrine. Lors de cette analyse, Vinogradov prend obligatoirement en compte le facteur de la composition.

¹⁹ Il s'agit de l'affaire daté du 1876 de Stanisław Leopold Kronenberg qui a provoqué une grande discussion dans la société russe au sujet des limites du pouvoir parents sur leurs enfants.

Ainsi, il considère le discours de l'orateur en tant qu'une forme particulière du monologue dramatique «adapté à l'atmosphère du «spectacle» social de tous les jours ou du «spectacle» civil»²⁰. Tout est important dans ce spectacle : le principe de la «théâtralisation», l'atmosphère générale, le «jeu» de l'avocat en tant qu'«acteur», c'est-à-dire ses poses, ses mouvements, sa mimique, ses gestes et, en outre, la «mélodie» intérieure de la parole qui s'exprime à travers le rythme et le système des changements d'intonations. Pourtant, ce domaine lié à l'art de la performance de l'orateur, domaine «du théâtre social», constitue, pour Vinogradov, une discipline à part — l'art oratoire, distinct de la rhétorique dans le sens propre du terme. L'art oratoire a partie liée avec la science des formes de la construction littéraire des œuvres rhétoriques. C'est ce point de vue des belles-lettres qu'adopte Vinogradov pour analyser le discours de Spasovič. Il établit quelques principes d'organisation de l'œuvre rhétorique en notant, en particulier, l'importance du dialogue dont la structure est déterminée par la fonction d'«exemple», «d'illustration» : «le dialogue n'est pas le discours direct des personnages sur eux-mêmes, c'est une forme de leur représentation sous l'angle des jugements moraux de la part du rhéteur»²¹.

Plus loin, Vinogradov passe à l'analyse du discours de Spasovič donnée par Dostoïevski dans son *Journal d'un écrivain* [*Dnevnik pisatelja*]. C'est là où Vinogradov montre comment Dostoïevski dévoile les procédés rhétoriques de Spasovič tout en introduisant d'autres formes de l'art oratoire dans son œuvre. L'écrivain transfère la question de la sphère juridique dans le domaine social, commun à tous les hommes : «L'âme de l'enfant devant la cour pénale». C'est un oxymore, thème contradictoire dans son essence même, qui détermine la dynamique des séries de signification chez Dostoïevski.

Vinogradov commente en détail l'analyse de Dostoïevski en montrant que cette analyse se construit, au fond, comme un «dialogue» de l'écrivain avec l'avocat, entrecoupé par la «conversation» avec les auditeurs. Cette manière de s'adresser, à tour de rôle, tantôt à Spasovič, tantôt aux auditeurs — en changeant de «plans» expressifs — crée une tension dramatique. Dostoïevski utilise également le monologue dramatique basé sur les citations du discours de Spasovič, mais il le transforme en discussion. Vinogradov appelle ce procédé «l'illusion littéraire du dialogue», car Spasovič ne riposte pas. C'est comme si Dostoïevski lisait à Spasovič des bribes de son discours, mais en modifiant complètement leurs intonations, leurs formes expressives. C'est pourquoi, lors d'une telle transmission, le discours de Spasovič se déforme «comme une citation dans un contexte hostile»²².

²⁰ Vinogradov, 1980 [1930], p. 120.

²¹ *Ibid.*, 146.

²² Vinogradov, 1980 [1930], p. 161.

A la fin de son analyse de la réaction de Dostoïevski, Vinogradov arrive à des conclusions intéressantes sur la spécificité du dialogue dans l'œuvre rhétorique. Il note que la «duplicité» intérieure, immanente au dialogue, constitue sa caractéristique importante : dans la structure verbale de l'œuvre rhétorique, il y a deux images — celle de l'auteur et celle de son «adversaire». De surcroît, il faut opérer la différence entre une telle «double nature» du sujet et l'auditeur ou le lecteur dont on veut emporter l'adhésion et qui est plutôt un allié. Par conséquent, Vinogradov parle de l'impossibilité d'établir des rapports analogiques entre un tel dialogue et le dialogue dans la langue quotidienne qui contient deux sujets socialement présents : l'auteur et son interlocuteur. Vinogradov considère le monologue de l'acteur dans le drame comme analogue à un dialogue rhétorique, parce que, dans le drame, le monologue s'adresse au spectateur, mais, de par sa construction, il vise un autre partenaire. Seulement, à la différence du drame, le «partenaire» dans l'œuvre rhétorique se conçoit toujours comme adversaire, comme image négative autour de laquelle se crée l'atmosphère expressive correspondante. En conséquence, Vinogradov considère le monologue rhétorique en tant que forme de la structure dialogique «polyphonique». Il arrive à la conclusion qu'«il en résulte non pas le dialogue entre des personnages, mais un dialogue entre des conceptions du monde qui s'incarnent conventionnellement dans des personnages»²³.

Ainsi, en utilisant les catégories de l'approche communicative, Vinogradov fut le premier dans la linguistique et la critique littéraire russes à distinguer un type particulier de dialogue qui représente une des structures de l'organisation de l'œuvre rhétorique. En le considérant en tant que «dialogue entre des conceptions du monde», Vinogradov trace les voies des études ultérieures de ce dialogue.

6. LE DIALOGUE DANS *LA DAME DE PIQUE* DE POUCHKINE

Si dans les années 1920, dans le processus de la définition d'un des objets de la stylistique, Vinogradov étudiait les œuvres de Dostoïevski et de Gogol, au début des années 1930, il a concentré son attention sur la prose de Pouchkine. Aussi bien sa théorie du langage des œuvres littéraires, achevée et publiée à cette époque, que sa méthode d'analyse peuvent être appliquées à un matériau concret, d'autant plus que, selon une remarque de Vinogradov, à ce moment-là, le style de Pouchkine, et surtout sa prose, n'avaient pas été analysés.

Vinogradov a pensé que le style de narration de Pouchkine avait bien mûri dans *La Dame de pique* qui est caractérisée par un système de différents plans qui se trouvent en mouvement et qui se croisent, ce qui, en résultat, donne un sens multiple et riche à cette œuvre. La composition

²³ *Ibid.*, p. 167.

complexe, elle aussi, joue un rôle important, car elle inclut l'entrelacement de la narration et de la parole dialogale.

Comme lors de l'analyse de la poésie d'Akhmatova, Vinogradov concentre son attention sur cet aspect, en partant de la thèse que l'organisation du dialogue dépend de la structure de la narration. Pour cette raison, il analyse en détail les rapports entre le contexte monologique de l'auteur ou du narrateur et les conversations des personnages, tout en mettant son analyse dans un chapitre à part «Les dialogues dans la composition de *La Dame de pique*».

Vinogradov considère la dramatisation de l'action comme l'une des fonctions principales du dialogue. Il explique par cela le fait que dans le premier chapitre, la narration est remplacée par une représentation presque scénique de la conversation commune des jeunes hommes qui jouent aux cartes. On peut voir que la narration, là, inclut, en effet, les «remarque d'un metteur en scène», et que la fonction du narrateur est donnée à Tomski. Cependant, dans le dialogue, ce dernier ne montre pas sa personnalité littéraire du narrateur, mais plutôt son caractère mondain du joueur et d'homme du monde. Ainsi se passe le dédoublement personnel du style de narration.

Vinogradov indique encore un procédé intéressant : déjà dans le récit de Tomski, où se trouve un croisement de différents plans personnels, Tomski reproduit les discours des personnages de son récit dans les mêmes formes lexicales et syntaxiques dans lesquelles elles ont été produites par ces personnages eux-mêmes. Cependant, il le fait avec une expression ironique, avec un «accent» du narrateur qui les transmet. Par exemple, en parlant de sa grand-mère la vieille comtesse, il transmet son discours, en y ajoutant de l'ironie :

– elle pensait lui faire honte en lui démontrant avec condescendance qu'il y a dette et dette, et qu'il existe une différence entre un prince et un carrossier.
Bernique ! Grand-père regimbait...²⁴

Dans son analyse Vinogradov prend également en compte le caractère de l'alternance des répliques et indique que dans les remarques de l'auteur marquant cette alternance, les verbes sont utilisés au passé perfectif, afin de montrer le changement des mouvements et des états d'esprit des personnages : «demanda le maître de maison», «dit l'un des convives», «les joueurs redoublèrent d'attention». Il tire la conclusion que ce procédé syntaxique détermine le dynamisme du dialogue qui est une essence de l'action dramatique.

Dans le deuxième chapitre de la nouvelle, plus exactement dans la scène dans la maison de la comtesse, la position du narrateur change : il prend le rôle de l'observateur qui décrit et saisit le sens des événements et

²⁴ La citation est prise chez Vinogradov, 1980 [1936], p. 205. La traduction est prise dans le livre A. Pouchkine, *La Dame de pique*, Traduction du russe Michel Niqueux, Paris : Librairie du Globe, 1999, p. 27.

du monde. Ce changement influence aussi le dialogue dramatique qui se brise en fragments (en éclats, selon les termes de Vinogradov²⁵) commentés par le narrateur : le dialogue est remplacé par une simple information du narrateur.

Dans ces cas, l'auteur non seulement décrit les mouvements qui accompagnent le dialogue, mais, de plus, il explique leur sens, c'est-à-dire qu'il met le dialogue au niveau de la citation narrative qui a besoin à son tour de commentaires. On peut dire que le dialogue est dissout dans la narration. Ainsi, dans une telle situation, les scènes dramatiques ne font pas avancer la nouvelle, comme dans le premier chapitre, mais sont elles-mêmes entraînées par la narration. Formellement, cela est exprimé par la jonction de parties narratives aux répliques par la conjonction «i» [et]. Le dialogue devient ainsi un maillon syntaxique de la narration :

– Morte ! dit-elle, et moi qui ne le savais même pas ! Nous avons été nommées ensemble demoiselles d'honneur, et lorsque nous nous présentâmes, l'Impératrice... Et pour la centième fois, la comtesse raconta l'anecdote à son petit-fils²⁶.

De plus, Vinogradov montre comment toutes les scènes dramatiques du deuxième chapitre se transfèrent de façon symbolique dans la conscience de Lizavèta Ivanovna, c'est-à-dire dans sa parole interne, Cela souligne encore plus la fonction narrative du dialogue : «Et voilà mon existence !» songea Lizavèta Ivanovna²⁷. Vinogradov considère ce procédé comme une des spécificités typiques du dialogue chez Pouchkine.

Outre la dissolution du dialogue dans la narration, Vinogradov met en évidence une autre spécificité du style de Pouchkine – c'est la dramatisation pluri subjective [*'raznosub''jektivnaja'*] de la narration elle-même, lorsqu'un monologue de l'auteur ou bien du narrateur se transforme en «polylogue». Dans un tel monologue de l'auteur, les différentes voix commencent à résonner, ce qui crée un entrelacement des différents plans personnels et des différents points de vue. Vinogradov voit cela comme une innovation de Pouchkine, qui sera développée plus tard dans la prose de Dostoïevski et de Saltykov-Ščedrine.

Comme encore un autre procédé novateur de Pouchkine, Vinogradov indique la différenciation sociale du langage des personnages. Ce procédé apparaît à partir du deuxième chapitre de *La Dame de pique*. Dans la littérature russe avant Pouchkine, régnait le solipsisme sentimental du personnage, ce qui excluait la diversité des caractères sociaux. Pouchkine donc commence à utiliser le principe de l'individualisation typique du caractère qui se manifeste dans sa manière de parler et qui

²⁵ Vinogradov, 1980 [1936], p. 205.

²⁶ La citation est prise chez Vinogradov, 1980 [1936], p. 206. La traduction est prise dans le livre A. Pouchkine, *Op.cit.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

correspond à la diversité réelle des variantes sociales. En analysant les styles de parole de Lizavèta Ivanovna, de Hermann et de la comtesse, Vinogradov définit leurs traits typiques et leur rôle dans la création des personnages. Il affirme que dans la construction des dialogues se heurtent les différents systèmes de langage qui diffèrent du style de narration. Cependant, le monologue de l'auteur ne détruit pas les traits caractéristiques individuels du langage des personnages.

En résultat de son analyse, Vinogradov affirme que Pouchkine transforme le dialogue prosaïque et que grâce à ces transformations le style du dialogue devient réaliste. De plus, Vinogradov relève encore un aspect important du dialogue chez Pouchkine – ce sont les procédés originaux de la combinaison du langage avec la mimique, les gestes, les postures et les mouvements. Il les considère comme de nouvelles formes de la motricité figurative chez Pouchkine : les postures, la mimique, les gestes des personnages décrits dans cette nouvelle ne contiennent pas le pathos déclamatif. Tous ces mouvements sont liés aux émotions et aux états d'esprit du héros de façon «métonymique», c'est-à-dire qu'ils reflètent les divers rapports «figurés» d'une situation, et le rôle du personnage. Par exemple, dans certaines scènes, Pouchkine utilise le principe de non-correspondance entre le langage et les mouvements. On peut le voir dans la scène de la conversation de Lizavèta Ivanovna et de la demoiselle qui lui a apporté une lettre de Hermann. Ce contraste entre les mots et les émotions, les mots et les mouvements, est un des procédés typiques de la dramatisation chez Pouchkine.

Ainsi, en concluant ses observations des rapports entre la narration et la parole dialogale dans *La Dame de pique*, Vinogradov affirme que

les scènes dialogales frappant par leur laconisme interviennent dans la narration dans les situations les plus dramatiques, parfois pour commencer, parfois pour terminer, en tout cas, comme si elles cherchaient à concentrer le sens essentiel de la scène. Et avec cela, la simplicité²⁸, la nature réaliste et la fragmentation augmentent leur tension émotionnelle .

De plus, il indique que «sans l'analyse du dialogue chez Pouchkine, il est difficile de comprendre la réforme, dès les années 1830, dans la manière de construire les personnages au moyen de caractéristiques langagières particulières. Cette réforme a amené Gogol et sa création de grimaces langagiers et de grotesques»²⁹ .

On peut conclure, que dans son analyse du dialogue chez Pouchkine, Vinogradov trace la ligne du développement de la littérature russe et montre la filiation des idées et des procédés littéraires. Sa méthode d'analyse lui a permis de démontrer la «polyphonie» chez Pouchkine et par cela a établi les liens entre la prose de Pouchkine et celle de Dostoïevski.

²⁸ Vinogradov, 1980 [1936], p. 219.

²⁹ *Ibid.*, p. 215.

Ainsi, on voit que dans les années 1930, Vinogradov continue à développer son analyse du dialogue. Aussi bien dans ses travaux théoriques que dans l'analyse pratique des œuvres littéraires, il met en relief le dialogue en tant qu'objet d'étude, en le liant, en général, avec l'organisation de la composition des œuvres des belles-lettres et avec l'interaction des différents styles langagiers qui représentent les points de vue de l'auteur, du narrateur et des personnages. Dans ce domaine, les intérêts et les positions de Vinogradov concordaient avec le livre de M. Bakhtine *Problèmes de la création de Dostoïevski* publié en 1929.

CONCLUSION

En analysant la conception du dialogue chez Vinogradov, nous arrivons aux conclusions suivantes :

1. Le problème du dialogue attira l'attention de Vinogradov dès le début de son activité scientifique, c'est-à-dire à partir des années 1920. La discussion sur la nature du *skaz* menée par les formalistes russes mena à la question de la correspondance entre la parole quotidienne et son imitation dans une œuvre littéraire. Au cours de cette discussion Vinogradov proposa sa propre définition du *skaz* qui différait de celle d'Eikhenbaum.

Si Eikhenbaum affirmait que, à la base de la prose, se trouve un *skaz* en tant qu'imitation de la parole orale, Vinogradov lui a répliqué en prouvant que le *skaz* est seulement la représentation littéraire d'une des formes de la parole orale monologale, c'est-à-dire qu'il faut prendre en compte sa transformation esthétique dans une œuvre littéraire. Pour cette raison, il est plus juste de parler plutôt de la distinction des formes et des fonctions de l'utilisation de la parole orale en fiction, que de voir dans le *skaz* une simple imitation. En défendant sa conception, Vinogradov indiquait à maintes reprises que même si les constructions langagières de la parole des œuvres littéraires sont formées et reçues sur le fond des constructions stylistiques existantes dans le langage ordinaire, elles ne doivent pas être identifiées à ces dernières. En conformité avec cela, le dialogue de la parole quotidienne sert seulement de base à l'analyse du dialogue dans un œuvre littéraire.

Au cours de la formation de sa théorie de l'œuvre littéraire, Vinogradov a relevé les fonctions suivantes du dialogue : en tant que langage des personnages, il est un des moyens de la constitution de l'image psychologique d'un personnage ; en tant qu'élément important de la composition, il sert de moyen principal pour la dramatisation ; en tant que structure principale de la composition, il peut, lui-même, organiser certains genres littéraires indépendants, comme par exemple, le drame.

2. En participant activement aux discussions des années 1920 sur les tâches de la stylistique, Vinogradov reliait ce domaine de la philologie à la linguistique. Pour cette raison, dans son analyse de la parole dialogale, il s'appuyait sur les recherches récentes de linguistes russes et occidentaux.

En Russie, c'est le travail de Jakubinskij «Sur la parole dialogale» qui a défini pour la première fois en linguistique les paramètres de l'organisation du dialogue. Parmi les auteurs occidentaux, Vinogradov mentionnait les travaux de Leo Špitzer, de Van Ginneken, d'Os. Laurié. Il est fort possible que ce soit grâce à son maître A. Šaxmatov (1864-1920), qui avait introduit la notion de «communication» dans la linguistique russe, que Vinogradov se réfère au travail de Carl Svedelius, ainsi qu'aux recherches de Ch. Bally et de H. Wunderlich. A ces travaux il emprunte l'idée d'«auditeur» vers qui est orientée la communication et qui influence l'organisation de la parole. Ainsi, dans l'analyse du dialogue, Vinogradov s'appuyait toujours sur l'interaction entre la critique littéraire et la linguistique.

3. Vinogradov analyse le dialogue dans les différents genres de la littérature — la poésie, la prose, les œuvres de rhétorique. Si on peut voir les problèmes de l'intégration du dialogue dans la narration, son entrelacement avec le monologue de l'auteur ou d'un narrateur, ses fonctions dans la structure verbale d'une œuvre littéraire comme un des points généraux des études de Vinogradov, dans chaque analyse concrète, il utilise les paramètres particuliers pour montrer la spécificité du style de l'écrivain.

Dans les dialogues d'Akhmatova, il souligne le rôle du fond aperceptif qui prépare la perception du lecteur. Vinogradov montre les différents procédés utilisés par la poétesse — le «masque» de l'héroïne, l'image de son interlocuteur, l'usage des répliques stéréotypées et, à la fin, d'une réplique comme réaction inattendue qui modifie complètement le sens du poème —, tout cela pour créer le sens dramatique des poèmes. Vinogradov considère ces procédés comme la spécificité du style d'Akhmatova.

Dans son analyse de *La Dame de pique* de Pouchkine, Vinogradov se fonde sur la différenciation socio-historique du langage des personnages qui contribue à la constitution de leurs caractéristiques psychologiques. Il analyse les différents rapports entre le dialogue et la situation, entre la parole et les actions des personnages et montre les innovations de Pouchkine dans ce domaine. Ici, Vinogradov parle non de la confrontation des caractères des personnages, comme dans les dialogues d'Akhmatova, mais d'entrecroisement de plans subjectifs entiers qui représentent les différents points de vue.

Dans son analyse du dialogue d'une œuvre rhétorique, Vinogradov s'appuie sur les paramètres de l'organisation de la parole en prenant en compte la situation et la réaction des auditeurs ; en plus, ce dernier paramètre inclut non seulement les auditeurs neutres, mais aussi l'auditeur-adversaire. Pour ce type de dialogue Vinogradov propose un terme spécial, celui de «d'illusion littéraire du dialogue», car il ne contient pas de répliques responsives réelles. Vinogradov souligne que la spécificité la plus importante de ce dialogue est le fait que c'est un dialogue, une confrontation des visions du monde.

4. Ainsi, on peut dire que chez Vinogradov, le dialogue est une des composantes les plus importantes de sa théorie de l'œuvre littéraire. Il est analysé en lien et en comparaison avec le monologue. Et avec cela Vinogradov fixe une attention particulière sur l'interaction de ces deux catégories de la composition verbale. Une telle approche lui permet d'établir une liste des problèmes à résoudre dans l'étude du monologue et du dialogue en tant que principes de la construction des œuvres littéraires, et a démontré le rôle joué par le dialogue dans définition du style spécifique de chaque écrivain.

© Irina Ivanova

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALPATOV Vladimir, 2005 : *Vološinov, Baxtin i lingvistika*, Moskva : Jazyki slavjanskix kul'tur. [‘Vološinov, Bakhtine et la linguistique’]
- AKHMATOVA Anna, 1999 : *Requiem et autres poèmes, 1909-1963*, Textes français, présentation et notes par Henri Deluy, Tours : Farrago.
- BOL'ŠAKOVA A., 1999 : «Teorija avtora u M. Baxtina i V. Vinogradova (na materiale ruskoj “derevenskoj prozy”)», *Dialog. Karnaval. Xronotop*, N°2, pp. 4-22. [‘Théorie d’auteur chez Bakhtine et Vinogradov (à partir du matériau de la «prose de la campagne» russe’]
- ČUDAKOV A., 1980 : «V.V. Vinogradov i teorija xudožestvennoj reči», in *O jazyke xudožestvennoj prozy. Izbrannye trudy*. Moskva : Nauka, pp. 285-315. [‘Vinogradov et la théorie du langage des œuvres littéraires’]
- EIKHENBAUM Boris, [1918], 1924 : «Illjuzija skaza», in *Skvoz' literaturu*, Leningrad, pp. 151-164. [‘L’illusion du skaz’]
- , 1919 : «Kak sdelana “Šinel” Gogolja», *Poëtika*, pp. 151-165, [‘Comment est construit le «Manteau» de Gogol’]
- , [1922] 1963 : «Anna Akhmatova. Opyt analiza», in *O poëzii*. Leningrad : «Sovetskij pisatel’», pp. 75-147. [‘Anna Akhmatova. Essai d’analyse’]
- JAKUBINSKIJ Lev, 1923 : «O dialogičeskoj reči», *Russkaja reč'*, N°1, pp. 96-194. [‘Sur la parole dialogale’]
- PERLINA N., 1995a : «Zabavnye slučai slučajutsja na puti k baxtinskomu forumu», *Dialog. Karnaval. Xronotop*, N°1, pp. 20-37. [‘Les situations amusantes se produisent en route vers le colloque sur Bakhtine’]
- , 1995b : «Dialog o dialoge : Baxtin – Vinogradov, 1924-1965», in *Baxtinologija. Issledovanija, perevody, publikacii*, Saint-Pétersbourg : Alteja, pp. 155-170. [‘Dialogue sur le dialogue : Bakhtine-Vinogradov, 1924-1965’]
- POUCHKINE Alexandre, 1999 : *La Dame de pique*, Traduction du russe Michel Niqueux, Paris : Librairie du Globe.
- VINOGRADOV Viktor, [1921], 1976 : «Sužet i kompozicija povesti Gogolja ‘Nos’», in V. Vinogradov, *Poëtika russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Moskva : Nauka, pp. 5-44. [‘Sujet et composition de la nouvelle *Le nez de Gogol*’]
- , [1922], 1976 : «K morfologii natural'nogo stilja. Opyt lingvističeskogo analiza peterburgskoj poëmy ‘Dvojniki’», in V. Vinogradov, *Poëtika russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Moskva : Nauka, pp. 101-140. [‘De la morphologie du style naturel. L’analyse linguistique du poème pétersbourgeois *Le Double*’]
- , [1924], 1976 : «Škola sentimentalnogo naturalisma. Roman Dostoevskogo ‘Bednyje ljudi’ na fone literaturnoj èvolucii 40-x godov», in V. Vinogradov, *Poëtika russkoj literatury. Izbrannye trudy*,

- Moskva : Nauka, pp. 141-187. [‘L’*école du naturalisme sentimental. Le roman *Les pauvres gens* de Dostoïevski sur le fond de l’évolution littéraire des années 1840*’].
- , [1926], 1976 : «O poëzii Anny Axmatovoj», in V. Vinogradov, *Poëtika russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Moskva : Nauka, pp. 369-459. [‘Sur la poésie d’Anna Akhmatova’]
- , 1926 : «Problema skaza v stilistike», *Poëtika*, vol. 1, Leningrad : Akademia, pp. 24-40. [‘Les problèmes du *skaz* en stylistique’]
- , [1930], 1980 : «O xudožestvennoj proze», in V. Vinogradov, *O jazyke xudožestvennoj prozy. Izbrannye trudy*, Moskva : Nauka, pp. 56–175. [‘De la prose des belles-lettres’]
- , [1936], 1980 : «Stil’ ‘Pikovoj damy’», in V. Vinogradov, *O jazyke xudožestvennoj prozy. Izbrannye trudy*, Moskva : Nauka. [‘Le style de *La Dame de pique*’], pp. 176-239.



Image 1. Le bureau de Vinogradov à l'Institut Pouchkine.³⁰

³⁰ <http://www.pushkinskiydom.ru/Portals/0/prezentacia/FilFol.html>, consulté le 26.08.2014.