

## La Logique Argumentative et Différentes Manifestations du Dialogisme Dans le Discours Épistolaire

Mzagho Dokhtourichvili

«Je suis un et les multitudes sont en moi»  
*Marguerite Yourcenar*

Dans le présent article, nous nous sommes fixé pour objectif d'étudier la spécificité du discours épistolaire dans un texte de fiction du point de vue de sa logique argumentative et de différentes manifestations du dialogisme. En même temps, nous allons aborder le problème de l'interrelation entre le dialogisme, la polyphonie et l'intertextualité dans ce genre de discours. Ce problème, à notre sens, est peu étudié dans l'optique argumentative dans le texte épistolaire de fiction même si ces trois phénomènes, depuis les réflexions de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Gérard Genette, font l'objet d'innombrables études et alimentent de nombreux débats scientifiques dans des colloques différents.

Nous avons effectué notre analyse à la base d'un roman de Colette - *La Vagabonde* - que nous avons choisi pour l'originalité de son style, qui consiste en l'utilisation spécifique du genre épistolaire, et de la logique argumentative développée dans le roman que nous avons qualifié de *roman dialogué* pour plusieurs raisons. C'est un roman dialogué au sens propre du terme - les dialogues entre les personnages du roman abondent. C'est un roman dialogué même si des passages entiers représentent des monologues ou monologues intérieurs ; en effet, le monologue aussi, c'est une sorte de dialogue - discours de soi à soi-même<sup>1</sup>. Mais à la différence des dialogues au sens propre du terme, nous allons appeler, à la suite de O. Ducrot, les monologues intérieurs « dialogisation interne » ou « dialogue cristallisé » [Ducrot 1980 : 50], lorsque les énoncés, ayant une structure d'échange et non d'intervention, incorporent plusieurs voix énonciatives. En même temps, il faudrait prendre en considération la spécificité du monologue intérieur dans les romans, et surtout chez Colette, et plus particulièrement, dans « La Vagabonde ». Comme le souligne Bakhtine, « les énoncés longuement développés et bien qu'ils émanent d'un

1 Selon Maingueneau, le monologue intérieur est « une forme de discours directe adressé par le personnage à lui-même » [Maingueneau 1993: 112]. D'après Bernard Meyer aussi, un monologue, c'est « le dialogue entre deux points de vue divergents, entre deux parties de soi-même. Son analyse présente des intérêts qui recoupent donc largement celle du dialogue », écrit-il [Meyer 1996 : 30]. A la suite de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, on peut appeler le monologue intérieur « délibération intime » ou « délibération avec soi-même » [Perelman 2000 : 53].

interlocuteur unique, sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais, par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques»<sup>2</sup> [Bakhtine 1981:292].

Lorsque nous disons « roman dialogué », nous avons en vue également le « dialogisme » au sens bakhtinien du terme, qui désigne les relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement (relations interdiscursives) ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires (relations interlocutives). Ainsi tout discours est doublement dialogique et ce double dialogisme participe à ce que, dans l'analyse du discours, on appelle « l'hétérogénéité constitutive »<sup>3</sup>.

Nous allons présenter les résultats de la recherche que nous avons effectuée en trois parties :

Dans un premier temps, nous allons situer le roman choisi pour l'analyse dans l'œuvre de Colette ce qui nous facilitera la compréhension de la spécificité de la logique argumentative<sup>4</sup> développée par l'auteur dans tout le texte et plus particulièrement, dans la troisième partie du roman.

Dans un deuxième temps, nous allons donner les caractéristiques générales du discours épistolaire et déterminer le type de discours épistolaire que Colette utilise dans son roman.

Dans un troisième temps, nous allons analyser différentes manifestations du dialogisme dans la troisième partie du roman et nous allons exposer notre point de vue sur le rapport entre le dialogisme, la polyphonie et l'intertextualité, trois phénomènes qui représentent la condition de l'existence de n'importe quel texte, une dimension constitutive de tout discours.

### *La place du roman « La Vagabonde » dans l'œuvre de Colette*

Proust disait qu'« un personnage est formé de plusieurs réminiscences et il résume plusieurs incarnations d'un même type ». On trouve ici une parfaite similitude entre cette réflexion de Proust et celle de Marguerite Yourcenar - « Je suis un et les multitudes sont en moi » (Interview accordée à B. Pivot dans l'émission « Apostrophes ») - réflexion que j'ai donnée en épigraphe à mon article. L'œuvre de Colette nous laisse découvrir plusieurs de ses incarnations à travers des sujets et des thèmes traités dans ses livres, à travers les personnages qu'elle a créés et dans lesquels on reconnaît très souvent la personnalité complexe de l'écrivain même. Elle est inséparable de son

2 En effet, pour le scientifique, tout énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal, a une dimension dialogique vu le fait qu'il fonctionne comme unité de l'échange verbale qui est caractérisée par l'alternance des locuteurs et à chaque fois, il représente une réponse. Il souligne qu'avant le début de tel énoncé, « il y a les énoncés des autres ; après sa fin, il y a les énoncés-réponses des autres » [Bakhtine 1981:277].

3 « On parle de l'hétérogénéité constitutive quand le discours est dominé par l'interdiscours ». (...) « La définition du réseau sémantique circonscrivant d'un discours coïncide avec la définition des relations de ce discours à son Autre (...) De cela découle le caractère foncièrement dialogique de tout énoncé du discours » [Charaudeau, Maingueneau 2002: 293].

4 Par la logique argumentative nous entendons, à la suite de Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, « les règles appliquées pour conduire sa propre pensée » [Perelman 2000 : 53], ou bien l'utilisation des « manœuvres argumentatives courantes » [Plantin 1990 : 171] à ces mêmes fins.

œuvre qui n'est pas entièrement autobiographique mais, comme le reconnaissent ses nombreux biographes et critiques littéraires, sa vie a influencé directement souvent, indirectement toujours, ses livres ce qui laisse Germaine Beaumont, une amie de Colette, constater que l'œuvre de Colette a « côtoyé la confession ».

« La Vagabonde », c'est le roman de Colette, où l'on trouve le plus de ressemblances et d'affinités entre Colette - écrivain, artiste de music-hall et Renée Néré - « femme de lettres qui a mal tourné » (820) qui, ayant abandonné un certain moment l'écriture, « fait du théâtre » (820) en exerçant le métier de comédienne de music-hall.

« Au moment où paraît *La Vagabonde*, - écrit Françoise Burgaud dans la préface au roman dans l'édition des œuvres complètes, - Colette a trente-sept ans. Elle est libre dans sa vie ; Renée Néré, héroïne de *La Vagabonde*, lui ressemble comme une sœur. Le cadre du roman est bien connu de Colette, puisque c'est celui du music-hall. Renée Néré, femme-écrivain, a dû cesser d'écrire, après son divorce d'avec Taillandy, pour gagner sa vie au théâtre. Comme l'est Georges Wague pour Colette, le mime Brague est un maître pour Renée ; comme Colette, Renée exerce son métier avec une conscience professionnelle totale et n'éprouve pour le petit monde du music-hall que respect et amitié ; de même que Colette avait rencontré Auguste Hériot, elle rencontre un séduisant jeune homme, riche et désœuvré, Maxime Dufferein-Chautel.

Là s'arrêtent les similitudes », conclut-elle [Burgaud *in* : Colette. Romans - récits - souvenirs:812-813].

En effet, si Colette décide, après la séparation avec Willy, de s'occuper plus sérieusement de l'écriture, et surtout de signer de son propre nom ses livres, tout en exerçant le métier de comédienne de music-hall, avec beaucoup d'autres métiers, d'ailleurs, Renée Néré, comme nous l'apprenons au début du roman, a arrêté d'écrire après la séparation avec Taillandy, prototype de Willy, et elle n'a plus rien publié depuis trois ans : « Une femme de lettres qui a mal tourné » : voilà ce que je dois, pour tous, demeurer, moi qui n'écris plus, moi qui me refuse le plaisir, le luxe d'écrire... » (820).

« La Vagabonde », c'est, avec « La Retraite sentimentale » et « Les Vrilles de la vigne », un des premiers romans qu'elle va signer de son propre nom après le divorce d'avec Willy, où elle laisse libre cours à son talent et qui font d'elle un écrivain reconnu.

Il est à souligner ici la particularité du style de Colette, la logique argumentative qu'elle développe afin de nous révéler la spécificité du métier d'écrivain. Tout au début du roman ce long monologue intérieur de l'héroïne dans sa loge, devant le miroir qui lui renvoie l'image d' « une femme de lettres qui a mal tourné », énonce les réflexions de Colette - écrivain sur le processus d'écriture qui est plein à la fois de souffrances et de plaisirs, où l'on reconnaît la force du mot et qui montrent la spécificité du style de l'œuvre de Colette - le lyrisme créé par le rythme - mouvement musical de la pensée -, par les procédés de style, qui abondent dans le roman sans jamais paraître un simple ornement, parmi lesquels les adjectifs, souvent antéposés (position inhabituel pour la plupart des adjectifs) qui traduisent le mieux les émo-

tions et les passions éprouvées par les personnages du roman : « Je prends encore la plume, pour commencer le jeu périlleux et décevant, pour saisir et fixer, sous la pointe double et ployante, le *chatoyant*, le *fugace*, le *passionnant* adjectif... » (820) (les adjectifs antéposés mis en italique par nous – M.D.).

Nous reviendrons à la place et au rôle des adjectifs dans l'organisation de la logique argumentative. Dans ce monologue intérieur, la représentation du processus de l'écriture nous donne la clé de l'énigme du style de Colette - l'équilibre entre le mot et le rythme, le travail minutieux sur le choix des mots appropriés à l'expression de la philosophie de la vie, de l'existence de l'homme, de ses passions, de sa vie quotidienne, de son idéal. Dans cet extrait, on ressent toute la magie et la force des mots qui traduisent, entre autres, la lutte intérieure de l'écrivain, sa souffrance, « la débauche d'invention d'où l'on sort courbatu, abêti, mais déjà récompensé, et porteur de trésors qu'on décharge lentement sur la feuille vierge... » (820). On retrouve, dans cet extrait, la sensation, l'instant, le naturel, tout ce dont l'expression est le credo de Colette écrivain qui reconnaît être guidée « par le dieu impatient » (820).

- (1) « Ecrire ! - verser avec rage toute la sincérité de soi sur le papier tentateur si vite, si vite que parfois la main lutte et renâcle, surmenée par le dieu impatient qui le guide... et retrouver, le lendemain, à la place du rameau d'or, miraculeusement éclos en une heure flamboyante, une ronce sèche, une fleur avortée... » (820).

Et elle continue un peu plus loin :

- (2) « ... j'avais savouré, en mettant celui-là au monde, la volupté d'écrire, la lutte patiente contre la phrase qui s'assouplit, s'assoit en rond comme une bête apivoisée, l'attente immobile, l'affût qui finit par *charmer* le mot... (828).

« La Vagabonde » est, comme nous venons de le dire, un roman dialogué, plein d'interrogations interminables, des questions posées par Renée à Renée, son reflet dans le miroir, « cette conseillère maquillée..., cette conseillère fardée », sur sa vie passée, sur sa solitude, sur son angoissante solitude, sur les hommes, sur l'amour, l'amitié... « ... depuis que je vis seule, il a fallu vivre d'abord, divorcer ensuite, et puis continuer à vivre » (821). Ce sont les questions qui reviennent dans les pensées de Renée, auxquelles elle cherche des réponses non en qualité d'actrice, mais en écrivain, qui a arrêté d'écrire, mais qui continue à réfléchir sur ce qui est la littérature, le métier d'écrivain. Durant les trois années de music-hall, sa vocation d'écrire ne meurt pas, elle languit, elle s'assoupit, elle médite, elle recueille, on en a l'impression, le matériel pour le transformer en un roman qui va être une longue explication du destin de femme aimée, puis abandonnée, seule, puis désirée et aimée de nouveau, sur la possibilité de revenir à la vie et surtout une réponse à la question : « ... continuer... Et pour arriver où ? » (821).

Une autre particularité du style de Colette dans ce roman consiste en l'utilisation, dans la troisième partie du roman, du discours épistolaire que nous allons étudier

en détail et où la logique argumentative développée par l'auteur est étroitement liée avec les trois phénomènes qui représentent la condition de l'existence de n'importe quel texte, une dimension constitutive de tout discours – *dialogisme*, *polyphonie* et *intertextualité*.

Mais d'abord, nous allons présenter la structure du roman.

### *La structure du roman*

Dans « La Vagabonde », le début du texte détermine, par sa structure et son contenu, le mode d'organisation syntaxique et sémantique du roman. Le monologue intérieur, tout au début du roman, n'est pas tout à fait un monologue intérieur traditionnel, lorsque le personnage parle avec son « moi » intérieur, lorsque deux facettes du même personnage s'affrontent dans son esprit, comme deux thèses dans l'esprit de celui qui pèse le pour ou le contre, lorsque c'est le dialogue entre deux points de vue divergents, entre deux parties de soi-même à la suite duquel s'opère une sorte de décentrement<sup>5</sup> du personnage. Ici, les deux « interlocuteurs » sont face à face. Renée Néré, assise dans sa loge devant la glace, mène un dialogue avec son double qu'elle qualifie de « conseillère maquillée » ou de « conseillère fardée » et qui lui pose une multitude de questions. Par la suite, tout le roman va être la quête, par Renée Néré, des réponses à ces questions. On a l'impression que Renée Néré n'aime pas retrouver son double qui lui rappelle sa situation accablante :

- (3) « Je vais me trouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace, avec de profonds yeux aux paupières frottées d'une pâte grasse et violâtre » (815).

Il s'est produit, dans ce passage, un décentrement total, où les deux composantes se présentent comme deux interlocuteurs indépendants : elle se trouve seule avec elle-même, mais en face de son autre « je » qui essaiera, tout au long du roman, de la persuader d'agir pour échapper à cette solitude afin de se retrouver. Celle qui regarde de l'autre côté de la glace va rappeler à l'autre, en lui posant des séries de questions, qu'elle est tout à fait seule, et qu'elle doit trouver des réponses à des questions qu'elle lui pose :

- (4) « Est-ce toi qui es là ?... Là, toute seule, dans cette cage aux murs blancs que des mainsoisives, impatientes, prisonnières, ont écorché d'initiales entrelacées, brodés de figures indécentes et naïves ?... Est-ce toi qui es là, toute seule, sous ce plafond bourdonnant que les pieds des danseurs émeuvent comme le plancher d'un moulin actif ?... Pourquoi es-tu là, toute seule ? et pourquoi pas ailleurs ?... » (815).

L'auteur utilise la technique impressionniste du discours à la première personne. C'est un récit personnel où le narrateur (la narratrice) est intradiégétique (elle prend la parole à l'intérieur du récit). Bien qu'il y ait d'autres histoires qui concernent

---

5 Cette notion est introduite par Bernard Meyer qu'il trouve peu étudiée. Il la détermine comme la capacité de l'énonciateur à « prendre ses distances par rapport à ses propres opinions » pour ne pas « être piégé par les premières idées qui viendraient à l'esprit », pour « les analyser », « les critiquer », (...) pour « en comprendre les limites » [Meyer 1998 : 30].

d'autres personnages (celles de Jadin, de Brague, de Hamond, de Margo), le récit dans son ensemble suit le principe d'élocutivité [Charaudeau 1992:770], c'est-à-dire qu'est racontée une histoire en « je » dans laquelle narrateur et héros (narratrice et héroïne) sont supposé(e)s identiques.

La narratrice - personnage, héroïne de l'histoire, est à la fois l'auteur-individu et un individu fictif, on ne peut pas dire donc que c'est un roman autobiographique bien qu'il y ait, comme nous l'avons maintes fois souligné, beaucoup de similitudes entre la vie de l'héroïne et celle de l'auteur.

Le roman est structuré en trois parties dont chacune développe les trois moments essentiels de la vie du personnage qui se présentent sous formes imagées dans le monologue intérieur au début du roman. Elle détermine le mode d'énoncé qu'elle a choisi pour raconter sa solitude : « ... Et si je me parle en dedans, c'est par besoin littéraire de rythmer, de rédiger ma pensée »<sup>6</sup> (820).

La première partie, c'est la solitude angoissante, désespérante, encombrante d'« une femme de lettres qui a mal tourné », qui, abandonnée par celui qu'elle avait le plus chéri au monde, a trouvé un refuge dans le music-hall, un refuge provisoire, sans vraiment mener une vie de comédienne : « C'est drôle, on ne sait jamais si Madame est là, on ne l'entend pas. On ne croirait jamais une artiste ! »<sup>7</sup> (818).

Cette partie du roman est dominée par le thème de la solitude, de l'isolement et du sort des femmes abandonnées, des « colonies de dames seules ». Par conséquent, le monologue intérieur y domine.

La deuxième partie représente une lutte entre deux « moi » du personnage qui essaie de se comprendre, de comprendre si celui qui a frappé « à la porte de sa (ma) loge » dans la première partie du texte, ce visage qui « s'est interposé entre elle et la conseillère fardée », est vraiment celui que le « hasard son maître » lui a envoyé pour la repêcher définitivement de la solitude et du désespoir où elle a sombré, ou c'est tout simplement un chien sauveteur qui la « saisit », la « secoue », une fois de plus, tout en laissant encore un cicatrice sur sa peau<sup>8</sup>.

6 Nous pouvons appeler ce monologue intérieur « délibération intime » ou « délibération avec soi-même » que Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca considèrent « comme un cas particulier d'argumentation » [Perelman 2000 : 55], tout en affirmant « qu'il existe dans l'homme des principes internes contraignants qui le guident dans le développement de sa pensée » [Perelman 2000 : 48]. Nous en parlerons plus en détail dans la partie de notre article portant sur la spécificité de la logique argumentative développée par l'auteur du roman.

7 Ici s'impose la nécessité de la définition de la norme sociale qui est une règle de conduite dans une société ou un groupe social, notamment des manières d'agir. Les normes sociales définissent le domaine de l'action sociale en précisant ce que l'individu peut ou ne peut pas faire. Elles traduisent les valeurs et les idéaux dominants de la société ou du groupe. Depuis Talcott Parrons, on tend à faire dériver les normes sociales de valeurs partagées par tout ou une partie de la société : les normes correspondent à des applications particulières de valeurs sociales, qui ont une plus grande généralité. Elles déterminent alors les rôles et les attentes qui conditionnent les interactions entre les individus. Le cas de la vie des comédiens pourrait être considéré comme une de ces normes sociales partagées par une très grande partie de la société pour laquelle la vie d'un(e) artiste doit être absolument bruyante, pleine de sorties ou de réceptions nocturnes, etc.

8 Il est à noter que l'image du chien reviendra plusieurs fois dans le texte de Colette. Nous savons que c'est un animal qui, dans la littérature, n'est pas assimilé à une bête ordinaire. En effet, depuis Homère (voir chez des auteurs tels Jules Verne, John Steinbeck, Jack London et bien d'autres, sans oublier de grands fabulistes), on lui attribue des qualités plutôt humaines et, parfois, surnaturelles : costaud et dévoué, c'est un ami et un protecteur, un ange gardien et un compagnon fidèle. Sans pour autant tenir un rôle prépondérant, le chien est souvent introduit en littérature comme soutien du personnage central. Son rôle peut être purement symbolique, voire hyperbolique. Il peut être également l'incarnation de l'homme, son alter ego pensant, comme, par exemple, chez Baudelaire (« La Charogne »). Dans notre

Le début de la deuxième partie nous fait comprendre que Maxime Dufferein-Chautel a réussi à s'introduire chez Renée. « Enfin ! voilà dans la maison *un homme* - voilà L'HOMME ! » (860). Mais elle n'éprouve aucun sentiment pour lui, bien qu'elle l'appelle « mon amoureux ». Elle ne le connaît pas et ne cherche pas à le connaître. « Vous faites tout le possible pour ne le jamais connaître » (862), lui dit Hamond. En plus, elle ne veut ni n'aime plus parler de l'amour qui lui avait été aussi cher que si elle avait un enfant. C'est par le recours à l'analogie qu'elle essaie de persuader son interlocuteur. « ... Si j'avais perdu un enfant bien-aimé, il me semble que je ne pourrais plus prononcer son nom » (863).

Dans cette partie du texte, Renée Néré essaie de ne pas accepter l'amour de Max qu'elle qualifie de désir et de volupté. La logique argumentative se construit par la fréquence des rythmes ternaires, des structures parallèles, toujours par l'analogie, les métaphores et comparaisons. Les rythmes ternaires traduisent le flux des émotions et des passions. Et lorsque ce procédé de style est renforcé par l'emploi des structures parallèles, la force de persuasion devient frappante. On le voit très bien dans le discours de Max où il exprime toute sa déception du fait que Renée ne veuille pas l'apercevoir :

- (5) « - C'est vrai, vous ne voyez pas... Oh ! vous avez un talent pour ne pas voir ! Dès qu'il s'agit de moi, vous ne voyez pas, vous ne voyez rien ! Vous regardez à travers moi, vous souriez par-dessus moi, vous parlez à côté de moi !... Et je fais celui qui ne voit pas que vous ne voyez pas. Comme c'est malin ! comme c'est digne de vous et de moi » (874).

L'auteur a souvent recours aux rythmes ternaires utilisés dans une des structures parallèles pour mieux traduire les émotions et les passions du personnage qui ont la force de persuader son interlocuteur.

- (6) « ... Le voici glorieux, tremblant du désir de se livrer davantage. Il crierait, s'il osait : « Oui, je suis tout cela ! vous avez donc daigné me voir, tandis que je désespérais d'exister à vos yeux ? Regardez-moi encore. Découvrez-moi tout entier, inventez en moi des faiblesses, des ridicules, accablez-moi de vices imaginaires... » (876).

L'analogie et la comparaison avec les bêtes, et plus particulièrement, avec le chien, reviennent dans cette partie du texte aussi, mais cette fois-ci c'est pour caractériser la fidélité, l'amour dévoué et la docilité de Max qui « tourne vers elle (moi) avec une gentillesse encombrante de grand chien » (874) ou dont les « yeux de chien de berger la (me) couvent avec une sagacité victorieuse » (876).

Cette même bête servira de comparaison pour montrer le changement effectué dans l'état d'âme de Renée qui semble accepter l'amour de Max, l'amour de patron pour son chien docile:

---

article, nous attirons votre attention à l'emploi métaphorique de l'image multiple du chien sans parler de ce chien concret qui est un des « personnages » du roman et dont le nom (Fossette) apparaît dans une des lettres de Renée.

- (7) « Maxime est demeuré sur le divan, et son muet appel reçoit la plus flatteuse réponse : mon regard de chienne soumise, un peu battue, très choyée, et qui accepte tout, la laisse, le collier, la place aux pieds de son maître... » (887).

Au moment où Renée se rend compte qu'elle aime sans doute Max, réapparaît l'image de celle qui lui parle de l'autre côté du miroir, sa conseillère sans pitié qui la ramène à la réalité et lui rappelle comment l'amour, le premier amour fondant sur elle lui a pris ce qu'elle pouvait donner seulement une fois : « la confiance, l'étonnement religieux de la première caresse, la nouveauté de tes larmes, la fleur de la première souffrance !... » (888). Elle lui rappelle que « rien ne compte, en amour, hormis le premier amour,... que rien n'est bon, qui n'est unique ! » ... qu'elle se trompe si elle croit qu'en « le perdant, avoir tout souffert », que ce n'est pas fini, qu'elle connaîtra la punition de se souvenir et l'horreur de comparer.

Renée refuse de toutes ses forces d'accepter le mariage avec Max que son ami Hamond lui conseille, elle ne veut plus connaître la même expérience, revivre « la domesticité conjugale, qui fait de tant d'épouses une sorte de *nurse* pour adulte... ». Parce que être marié, c'est pour elle

- (8) « trembler que la côtelette de Monsieur soit trop cuite, l'eau de Vittel pas assez froide, la chemise mal empesée, le faux col mou, le bain brûlant, c'est assumer le rôle épuisant d'intermédiaire-tampon entre la mauvaise humeur de Monsieur, l'avarice de Monsieur, la gourmandise, la paresse de Monsieur... le rôle de médiatrice [...] entre Monsieur et le reste de l'humanité... Le mariage, c'est... c'est : « Noue-moi ma cravate !... Fous la bonne à la porte !... Coupe-moi les ongles des pieds. Lève-toi pour me faire de la camomille... Prépare-moi un lavement... » C'est : donne-moi mon complet neuf, et remplis ma valise, pour que je file *la* retrouver... » Intendante, garde-malade, bonne d'enfant, - assez, assez, assez ! » (898).

On a l'impression d'entendre le cri d'une femme moderne qui réclame l'émancipation. Les arguments de Néré fondés sur le vécu et l'expérience d'une vie qui lui fait horreur maintenant qu'elle revoit son couple avec Taillandy devraient persuader Hamond que ça ne vaut plus la peine qu'elle se remarie. Mais les arguments de son ami Hamond ne sont pas moins fondés. Lui aussi, il connaît la vie de couples, il sait que l'amour a une force qui peut rendre esclave la personne amoureuse. Mais à la différence de l'esclavage ordinaire, ce type d'esclavage, les gens le choisissent eux-mêmes. Pour lui, dans le discours de Renée, il ne s'agissait pas de *mariage* mais d'*amour*, car, dit-il,

- (9) « c'est l'amour seul qui rend facile, joyeux, glorieux, le servage dont vous parlez ! Vous le haïssez à présent, vous le reniez, vous le vomissez, parce que vous n'aimez plus Taillandy.... Avant... n'avez-vous pas joui, inconsciemment, de la *miséricordieuse* (adjectif en antéposition mis en italique par nous M.D.) anesthésie que dispense l'amour ? » (899).

Les arguments fondés sur le lieu commun de la toute puissance de l'amour sont renforcés par la métaphore d'anesthésie que dispenserait l'amour et par l'antéposition de l'adjectif subjectif (évaluatif non-axiologique) « miséricordieuse », ce qui veut dire que quand on aime, on pardonne tout et que l'amour fait calmer toutes les douleurs. L'adjectif « miséricordieux » pourrait être considéré comme subjectif évaluatif axiologique, si l'on se réfère à la classification proposée par C. Kerbrat-Orecchioni et citée par D. Maingueneau [Maingueneau 1993 : 122], mais mis en antéposition par rapport au nom dans son emploi métaphorique, il acquiert, à notre sens, la subjectivité évaluative non-axiologique. L'amour non seulement adoucirait, apaiserait les maux, mais il pardonnerait, en même temps, à celui qui provoque toutes ces douleurs. L'adjectif antéposé renforce la valeur argumentative du substantif « anesthésie » employé au sens métaphorique.

Mais Renée va refuser cet amour, même s'il lui promet de mettre à ses pieds tout l'univers.

Et Renée part en tournée, en se fuyant elle-même, comme avant, mais cette fois-ci « aimée, amoureuse », qui se voudrait « encore plus aimée, encore plus aimante, et changée et méconnaissable à ses (mes) propres yeux » (912).

Le changement qui est survenu dans la vie de Renée est exprimé par la métaphore du serpent qui « se délivre de sa peau morte » : « [...] je pars agitée, débordante de regret et d'espoir, pressée de revenir, tendue vers mon sort nouveau avec l'élan brillant du serpent qui se délivre de sa peau morte... » (912).

Dans la troisième partie, l'héroïne prend une décision après des raisonnements infinis et l'analyse de soi qui la fait sortir définitivement de la solitude et la débarasse de sa « conseillère maquillée, fardée », son adversaire, sans toutefois accepter que ce chien sauveteur devienne son patron. Affranchie de la solitude, elle garde, plus rassurée que jamais, sa liberté d'appartenir à elle-même, ayant trouvé la foi en elle-même, et à son « maître le hasard » pour qu'elle puisse continuer la vie d'une vagabonde à la recherche d'une havre définitive qu'elle semble éloigner elle-même de toutes ses forces, le goût du vagabondage étant plus fort qu'elle, un vagabondage qui représente pour Colette - Renée « une forme de stabilité et d'équilibre » (820), et espérant qu'un jour l'amour se « jettera en travers de sa (votre) route » (825).

La troisième partie du roman relate la tournée artistique de Renée Néré à travers la France, la description des endroits où elle s'arrête ou vagabonde, la description de ses impressions qu'elle partage avec le lecteur et, en partie, avec Max dans les lettres qu'elle lui envoie de différents endroits de sa tournée. Le fait que ce ne soit pas une vraie correspondance - il n'y a pas de lettres de Max, on devine ses réponses à travers de nouvelles lettres de Renée - prouve une fois de plus que Renée lutte contre elle-même, contre sa double nature. Le problème n'est pas en Max. Il est en elle-même, elle n'est pas encore guérie de son premier amour et de sa frustration. Tout au long de ses lettres, elle découvre qu'elle a « peur de vieillir, d'être trahie, de souffrir...

- (10) [...] « Cette peur-là, c'est le cilice qui colle à la peau de l'Amour naissant et se resserre sur lui, à mesure qu'il grandit... Je l'ai porté, ce cilice, on n'en meurt pas. Je le porterais de nouveau si... *si je ne pouvais pas faire autrement...* » (930).

Et elle réussit à *faire autrement* : elle réussit à oublier Max, c'est la mer qui lui fait oublier Max,

- (11) « comme s'il n'y avait pas de soin plus impérieux, dans ma vie, que de chercher des mots, des mots pour dire combien le soleil est jaune, et bleue la mer, et brillant le sel en frange de jais blanc... Oui, de l'oublier, comme s'il n'y avait d'urgent au monde que mon désir de posséder par les yeux les merveilles de la terre ! » (932).

Et l'esprit de vagabonde l'emporte sur le désir d'aimer et d'être aimée de nouveau. Elle redevient ce qu'elle était - « c'est-à-dire libre, affreusement seule et libre » (936). Elle choisit donc de continuer à vivre seule, à vagabonder en liberté, mais à la différence de la solitude qu'on peut dire « vide », « ennuyeuse », vécue, pendant trois ans après le divorce d'avec Taillandy, c'est une solitude remplie de moments affectueux, d'amour, d'attention. On dirait qu'elle a cherché, depuis son divorce, à combattre cette solitude par l'amour qu'elle a toujours cherché, mais qu'elle ne voudra pas partager une fois qu'elle s'est rendue compte qu'elle était de nouveau tombée amoureuse, parce que désormais ni l'amour ni le bonheur ne lui suffisent plus.

A la fin du roman, elle n'a pas toujours répondu à la question qu'elle s'était posée - « Et pour arriver où ? ». On a l'impression qu'elle ne veut pas trouver un refuge définitif. Elle part en refusant l'amour de Max, mais elle lui est reconnaissante pour l'avoir aidée à retrouver ce qu'elle avait perdu de sa personnalité, à retrouver son goût pour le vagabondage, elle part à la recherche de quelque chose qui est plus que le bonheur - « Le bonheur ? Es-tu sûr que le bonheur me suffise désormais ? ... Il n'y a pas que le bonheur qui donne du prix à la vie » (940). La Renée du début du roman, perdue, seule, abandonnée, effacée... dénuée et solitaire est très différente de la Renée de la fin du roman, celle qui est redevenue vagabonde et libre. Elle part sans savoir où s'amarrer, avec ses « désirs errants » (941), mais décidée à ne pas donner une part d'elle-même à celui qui « croyant donner » était finalement « celui qui accapare ».

### *La spécificité de la logique argumentative développée dans le roman*

Par définition, argumenter « c'est proposer ou confronter des valeurs auxquelles on croit (ou feint de croire) et qui, si elles entraînent l'adhésion de l'auditoire, pourront le conduire à des actions nouvelles ou tout au moins à des changements d'attitudes, de jugements ou de sentiments » [Gardes-Tamine 1997:143]. A la suite de Jean-Blaise Grize, nous tenons à affirmer que « l'argumentateur considère l'interlocuteur non comme un objet à manipuler mais comme un alter ego auquel il s'agira de faire partager sa vision. Agir sur lui, c'est chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence certains aspects des choses, en occultant d'autres, en en proposant de nouvelles » [Grize 1990:40]. Pour ce faire, l'argumentateur choisit une certaine logique argumentative.

La spécificité de la logique argumentative dans « La Vagabonde » consiste en ce que l'auteur utilise tous les procédés d'argumentation en feignant de vouloir con-

vaincre ses interlocuteurs, mais finalement, c'est son double qu'elle veut convaincre, faire agir, faire changer d'avis, à qui elle veut faire prendre une décision, parce que son interlocuteur essentiel dans le roman, c'est une autre Renée, c'est un autre « je », ce qui explique, dans le roman, la prépondérance de monologues intérieurs qui expriment son souci de déterminer sa vie, de combattre sa solitude, elle a surtout besoin de rédiger sa pensée pour pouvoir déterminer comment construire son « histoire qui commence ».

Et c'est dans ses lettres, adressées à Max de différents lieux de sa tournée, qu'elle « rédige » définitivement « sa pensée »<sup>9</sup>. Elle continue aussi à le faire dans l'intervalle entre les lettres envoyées sans rapporter les réponses de Max dont nous découvrons les traces au fur et à mesure que nous prenons connaissance d'autres lettres de Renée. C'est une des raisons aussi qui a déterminé un des objectifs que nous nous sommes fixés dans cet article : étudier l'interrelation entre le dialogisme, la polyphonie et l'intertextualité dont l'expression est particulièrement perceptible en l'absence des réponses de Max, mais dont nous entendons la voix à travers les marqueurs linguistiques et discursifs que nous allons analyser.

Nous allons montrer comment la logique argumentative que l'auteur a choisie et développée dans son roman a déterminé la nature du dialogisme et ses différentes manifestations dans le roman tout entier et, plus particulièrement, dans les lettres de Renée.

#### *Le discours épistolaire et ses spécificités dans le roman de Colette*

L'épistolaire, on le sait, se range parmi les genres littéraires. Il a constitué, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, un élément indispensable de la vie intellectuelle. Comme c'est une pratique interactionnelle, elle peut, selon Anna Jaubert, «se diversifier en autant de sous-genres que l'on imagine de types d'interactions entre des individus » [Jaubert 2005 : 216]. Jean-Michel Adam parle, lui aussi, des genres du discours épistolaire. Les études dans le domaine de ce genre spécifique abondent à tel point qu'on parle même d'une « théorie de la lettre », susceptible de « conceptualiser cet objet mouvant et protéiforme qu'est la correspondance ». Pour d'autres encore, l'échange épistolaire, étudié dans l'optique de l'analyse du discours, serait « un mode singulier, soumis à des normes langagières et culturelles spécifiques ». En même temps, la lettre est un genre extrêmement codifié qui, même si sa forme permet une très grande liberté à son auteur, obéit à des normes et des codes généraux spécifiques déterminés par l'époque, le milieu socioculturel, sa visée pragmatique, par le type d'interaction, par la spécificité des relations entre le scripteur et le destinataire. Par conséquent, la structure de la lettre se soumet à une conceptualisation et une modélisation. Jean-Michel Adam donne la classification de différents moments

---

9 En effet, comme le remarquent à juste titre les auteurs de « Traité de l'argumentation », « Très souvent d'ailleurs, une discussion avec autrui n'est qu'un moyen que nous utilisons pour mieux nous éclairer. L'accord avec soi-même n'est qu'un cas particulier de l'accord avec les autres. Aussi, de notre point de vue, c'est l'analyse de l'argumentation adressée à autrui qui nous fera comprendre le mieux la délibération avec soi-même, et non l'inverse [Perelman 2000 : 54].

d'une lettre tout en s'interrogeant sur le sens que peut prendre l'absence de certaines étapes canoniques de la lettre.

En même temps, certains auteurs parlent de la polyphonie épistolaire. Il y en a d'autres qui s'occupent de l'étude de romans épistolaires polyphoniques comme, par exemple, les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos<sup>10</sup>.

L'étude des ouvrages portant sur le genre épistolaire nous a permis de dégager ses principales caractéristiques.

Le discours épistolaire c'est une pratique interactionnelle, c'est-à-dire, une activité qui sollicite une réaction de la part du destinataire, c'est à la fois un discours monogéré et un discours adressé, c'est, en même temps, un discours qui représente un échange. De ce fait, la lettre a une visée pragmatique. Or, échange, interaction veut dire dialogue. Mais « c'est un étrange dialogue, *dialogue hors la vue et en différé*, autrement dit, une interaction *in absentia* » [Jaubert 2005 : 216], une interaction à distance. Ainsi, une autre spécificité de la lettre réside dans le rapport entre l'absence physique de l'Autre et sa présence qu'on discerne dans le discours de son interlocuteur et que l'on appelle l'Un. Cet Autre, même s'il ne peut pas intervenir directement dans le travail scriptural, devient non seulement la source du discours de l'Un, mais il détermine en même temps sa construction. Par conséquent, comme le remarque à juste titre Anna Jaubert, « l'interaction véhiculée s'inscrit d'abord, et nécessairement, dans ce rapport » [Jaubert 2005: 225].

Dans la lettre, se produit un « simulacre du dialogue ». Elle est rédigée en fonction de l'effet qu'elle vise à produire sur le destinataire direct et/ou indirect. Ainsi, la lettre a une détermination dialogale et une motivation dialogique<sup>11</sup>.

L'interaction épistolaire qui se constitue dans le discours écrit, est une forme énonciative écrite la plus proche de l'énonciation parlée, où deux correspondants doivent pouvoir co-référencer, mais le temps de l'écriture et le temps de la lecture sont différents. Par conséquent, on peut estimer que le texte épistolaire « a une position de genre intermédiaire entre les genres de discours dialogaux, c'est-à-dire discours *interactifs directs* et le dialogue interne, autrement dit le dialogisme ou l'intertextualité, que l'on appelle aussi discours *à interaction en attente* » (...). Ce qui nous permet de constater que la lettre, c'est le lieu de rencontre de plusieurs dialogisations que nous allons montrer en analysant les lettres de Renée.

Quant au mode d'organisation argumentatif du discours épistolaire, on peut observer encore une spécificité de la lettre, à savoir, dans ce type de discours, « l'argumentateur se donne un Autre à convaincre, mais finalement, son objec-

10 Pour plus de précisions sur la polyphonie épistolaire et sur les romans épistolaires polyphoniques voir le recueil d'études réunies par Jürgen Sess et comportant les articles de Jean-Michel Adam, Ruth Amossy, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Dominique Maingueneau, Jürgen Siess, Georges-Elia Sarfati, Michèle Bokobza Kahan, Violaine Géraud, Jan Herman, Françoise Voisin Atlani (tous spécialistes, entre autres, des formes épistolaires), paru en 1998, recueil qui est considéré comme l'une des meilleures références sur l'épistolaire.

11 Nous précisons que, dans les termes de l'analyse du discours, « dialogal » veut dire l'alternance de tours de parole qu'on appelle autrement « dialogue externe », tandis que « dialogique » c'est l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés. Par conséquent, c'est l'alternance d'énoncés ou bien dialogue interne.

tif, c'est de mieux se convaincre soi-même. De plus, la lettre offre l'avantage d'un grand confort argumentatif: comme ce n'est pas un échange en direct, l'argumentateur peut se figurer un destinataire idéal, et en même temps, la situation d'argumentation lui donne la possibilité d'orienter son argumentation à sa guise » [Jaubert 2005: 228-229].

La dernière caractéristique de l'épistolaire et la plus importante pour notre article est que c'est un genre qui traverse la frontière entre le réel et la fiction. Et lorsque ce genre de discours est utilisé dans le roman qui, par définition, est une oeuvre d'imagination qui présente des personnages donnés comme réels, dans leur psychologie, leur destin, leurs aventures, nous pouvons constater que, dans notre cas, il s'agit du discours épistolaire de fiction.

Le discours épistolaire que Colette introduit dans son roman est doublement spécifique étant donné que nous n'avons pas la possibilité de lire les lettres de Max qu'elle reçoit, elles ne sont pas reproduites par l'écrivain, nous ne pouvons restituer (partiellement, bien évidemment) leur contenu qu'à travers les énoncés de Renée qu'elle adresse à Max comme réponses à ses lettres.

### *Le dialogisme, la polyphonie et l'intertextualité dans le discours épistolaire*

On sait que le concept de dialogisme a été introduit par Mikhaïl Bakhtine, selon qui tout énoncé est traversé par le dialogisme qu'il a appelé dialogisation interne et à travers lequel il a posé dans toute sa force l'Autre en discours en mettant ainsi en question l'unicité du sujet parlant. Le dialogisme est déterminé comme une dimension constitutive qui tient à ce que tout discours se réalise dans un dialogue implicite avec d'autres discours. Michel Foucault partage la même idée pour lequel il n'y a pas d'énoncé qui d'une manière ou d'une autre n'en réactualise d'autres [Foucault 1969]. Et cette dialogisation ou l'orientation du discours vers l'autre se manifeste au niveau macrotextuel du discours ainsi qu'au niveau microtextuel de l'énoncé-phrased. A la suite de Bakhtine, nombreux sont des scientifiques qui affirment que « Tout discours s'inscrit dans une interaction plus ou moins explicite avec d'autres discours, parmi lesquels la réponse prêtée par anticipation au destinataire. Il naît d'eux, il leur répond, les évoque ou les rapporte pour les confirmer, les infirmer, les rejeter, les retravailler, etc. Et cette orientation vers l'autre, l'extérieur, qui affecte le niveau macrotextuel du discours, on la retrouve au niveau microtextuel de l'énoncé, à tous le moins de certains énoncés : elle en travaille la syntaxe, la sémantique, l'intonation, les rend énonciativement hétérogènes »<sup>12</sup>.

---

12 Introduction aux « Actes du colloque de CERISY : Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques » [Editions Duculot, Bruxelles, 2005 : 10]. A ce même colloque, Jacques Bres, qui s'inscrit dans la lignée de Bakhtine, soulignait dans sa communication : « ... si le dialogisme est à situer d'abord au niveau macro de l'énoncé-tour-texte, il est bien évident qu'il se manifeste aux différents niveaux inférieurs qui composent cette unité, notamment celui des énoncés-phrases, ou celui, encore inférieur, des mots eux-mêmes, ce qu'avait bien vu Bakhtine » [Bres 2005:60].

En se référant aux réflexions de Bakhtine, les scientifiques distinguent trois types d'interaction dialogiques : les rapports de dialogue entre l'énoncé du locuteur et des énoncés réalisés antérieurement sur le même objet de discours, les rapports de dialogue entre l'énoncé du locuteur et la réponse qu'il sollicite et les rapports de dialogue entre le sujet parlant et sa propre parole. Selon Jacques Bres, cette triple interaction « aura pour résultat, au niveau de l'énoncé produit, la *dialogisation intérieure* de l'énoncé (ou bien le dialogisme de l'énoncé) » [Bres 2005:53]. Cette dialogisation se manifeste sous des formes très diverses qui représentent les traces laissées par ces trois types d'interaction où participent différentes voix.

A ces trois types d'interaction correspondent trois types de dialogisme : dialogisme interdiscursif, c'est-à-dire les rapports de dialogue entre l'énoncé du locuteur et les énoncés antérieurement produits sur le même objet ; dialogisme interlocutif – l'orientation de tout énoncé vers la réponse qu'il sollicite ; et autodialogisme (le terme introduit par Authier-Revuz que Jacques Bres propose d'appeler dialogisme intralocutif) – les rapports de dialogue entre le sujet parlant et sa propre parole, lorsque le locuteur est son premier interlocuteur dans le processus de l'autoréception : « ... la production de sa parole se fait constamment en interaction avec ce qu'il a dit antérieurement, avec ce qu'il est en train de dire, et avec ce qu'il a à dire » [Bres 2005:53].

Dans le discours épistolaire, nous pouvons repérer la manifestation du dialogisme dans les trois types de dialogisation. Ces trois types de dialogisme sont en rapport entre eux par la réflexivité des énoncés des participants de l'échange épistolaire.

Par le concept de « dialogisme », Bakhtine montre la prédisposition du roman à intégrer, sur un mode polyphonique, une grande diversité de composants linguistiques, stylistiques et culturels. Le langage du roman apparaît ainsi comme un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant, et le texte comme une mosaïque de citations qui absorbe et transforme d'autres textes. Quant à la polyphonie, pour le savant russe, c'est la capacité du roman – en particulier de celui de Dostoïevsky – à mettre les différentes voix sur un pied d'égalité.

Nous tenons à souligner que dans notre analyse, nous n'utilisons pas la notion de polyphonie au sens bakhtinien du terme. Pour nous, la polyphonie c'est une autre ou d'autres voix qui résonnent aux côtés de la voix du locuteur et que l'on peut repérer à travers des marques (hétérogènes) linguistiques et discursifs. Comme tout énoncé est traversé par d'autres énoncés, ces derniers laissent les traces de cette interaction. Ces traces se présentent sous des formes différentes, qui font entendre d'autres voix pas forcément sur un pied d'égalité, mais ce qu'elles ont en commun, c'est qu'elles font toutes entendre une autre voix ou d'autres voix que celle du locuteur lors de la dialogisation interdiscursive ou interlocutive, une autre voix du locuteur lors de l'autodialogisation ou la dialogisation intralocutive. C'est la polyphonie qui alimente le dialogisme et la transtextualité ou plutôt l'une des cinq formes de transtextualité – l'intertextualité. Tout en étudiant les trois types de dialogisation, nous déterminons en même temps les rapports qui s'établissent entre ces différentes voix.

Il est de notoriété publique que la notion d'intertextualité est proposée par Julia Kristeva en 1969 dans « Sèmiotikè, recherches pour une sémanalyse ». Dans cet ouvrage, elle utilise cette notion au sens large. Ce n'est pas un relevé des formes, mais plutôt un principe dynamique qui rend compte de la production du texte. Elle est donc mise au service de la définition du concept de texte. Pour la sémioticienne, le texte, représentant un croisement de multiples énoncés, est une *productivité* qui, même écrit (fixé), ne cesse de « travailler » la langue. Elle a appelé sa théorie du texte « sémanalyse » en prenant une distance radicale à l'égard de la sémiotique littéraire classique qui dresse une typologie des énoncés et décrit leur fonctionnement structural sans qu'elle s'intéresse vraiment au rapport entre le sujet, le signifiant et l'Autre. Pour ce qui est de la sémanalyse, comme le remarque à juste titre Catherine Bouthors-Paillart dans « Julia Kristeva » (ouvrage publié par adpf), elle « s'attache à étudier comment le « travail du texte » s'apparente à celui de l'inconscient – décrit par la psychanalyse comme scène productrice de sens – et a ceci de particulièrement novateur qu'elle situe le signifiant à la croisée de la pulsion biologique et du signe linguistique. Ainsi Kristeva définit-elle le *symbolique* et le *sémiotique* comme les deux modalités dialectiques (donc inséparables) de toute énonciation – ce « double registre du sens » fondant l'hétérogénéité non seulement du signifiant mais du texte. Si le symbolique désigne le langage de la conscience (avec sa temporalité linéaire et ses catégorisations définies par la tradition linguistique), le sémiotique renvoie à celui de l'inconscient » (p. 35). S'inspirant du dialogisme bakhtinien, Kristeva ne conçoit l'analyse du texte qu'à la lumière de son intertexte dont l'analyse vise à dégager ce qu'à la suite des formalistes russes elle a appelé l'*idéologème* d'un texte, c'est-à-dire la fonction qui rattache une structure littéraire concrète à d'autres structures<sup>13</sup>.

Plus tard, Gérard Genette introduit la notion de transtextualité en affirmant que l'objet de la poétique « n'est pas le texte, considéré dans sa singularité, mais (...) transcendance textuelle du texte, (...) tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » [Genette 1982:7]. Quant à la notion d'intertextualité, pour Gérard Genette, elle fait partie des cinq types de relations transtextuelles à côté de la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité qu'il ne considère pas comme des classes « étanches, sans communication ni recoupements réciproques ». Pour lui, la transtextualité et ses diverses composantes représentent des aspects de la textualité ou de la littérarité, si l'on utilise la notion proposée par Riffaterre dans son ouvrage « La trace de l'intertexte » publié dans « *La Pensée* » (octobre, 1980). Il la présente sous une acception restreinte et la définit comme « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, (...) la présence effective d'un texte dans un autre » [Genette 1982:8]. Les formes de l'intertextualité mentionnées par Genette sont alors celles de la citation (avec guillemets, avec ou sans références précises), du plagiat, de l'allusion. C'est dans cette acception que nous allons utiliser la

13 Elle écrira plus tard, dans « La révolution du langage poétique » : « Toute énonciation exige une identification, c'est-à-dire une séparation du sujet de et dans son image, en même temps que de et dans ses objets ; elle exige au préalable leur position dans un espace devenu désormais symbolique, du fait qu'il relie les deux positions ainsi séparées pour les enregistrer ou les redistribuer dans une combinatoire de positions désormais ouvertes » [Editions du seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1974, p. 41-42].

notion d'intertextualité que nous rencontrons déjà tout au début du roman (exemple 4) où Renée Néré, locutrice essentielle dans le roman, cite entre guillemets les paroles de son double qu'elle regarde dans la glace.

Dans la troisième partie du roman, nous avons affaire à l'intertextualité, mais à une intertextualité spécifique : c'est l'enchâssement d'un autre type de discours dans le discours littéraire par le biais de la citation. L'auteur introduit un autre genre discursif, à savoir, le discours épistolaire. Renée Néré, qui est locuteur essentiel dans le roman, le roman étant raconté à la première personne, rapporte dans son texte ses propres lettres entre guillemets adressées à un destinataire bien déterminé dont elle pense qu'elle est tombée amoureuse. Ce qui détermine le type de lettre qui est la lettre intime, les formules d'appel utilisées dans chaque lettre prouvant que ce sont des lettres d'amour. Quant au destinataire de ses lettres, c'est par les moyens de la dialogisation et de la polyphonie qu'on remarque la présence de cet Autre qui est source de son énonciation.

### *Les modes de manifestation du dialogisme*

Les trois types de dialogisation ont leurs marqueurs linguistiques et discursifs spécifiques. Pourtant, le même marqueur linguistique peut servir à l'expression de différents types de dialogisation selon la connexité immédiat d'autres éléments linguistiques et textuels.

La reprise de paroles de l'Autre sous forme de syntagmes entre guillemets et de tout l'énoncé reformulé ou sous forme de discours rapporté, interrogation, négation, remerciement au début de la lettre, acquiescement, expressions modales, emploi des performatifs à l'impératif (affirmatif ou négatif), anticipation, emploi des verbes ou des expressions modaux...

Les voix qu'on entend à travers les traces laissées dans les énoncés de Renée sont tout d'abord, et dans la plupart des cas, celles de Max.

Nous rapportons entièrement la première lettre de Renée où elle explique d'autres raisons de son départ en tournée que celle professionnelle et où elle détermine la nature de lettres (« je me donne la joie de vous écrire ma première lettre d'amour ») qu'elle va envoyer à Max lors de son absence:

(12) « Adieu, mon ami aimé. La malle est fermée. Mon joli sac « *en peau de truie* », mon costume de voyage, le long voile qui drapera mon chapeau attendent mon réveil de demain, alignés, tristes et sages, sur notre grand divan. Déjà partie, à l'abri de vous, à l'abri de ma propre faiblesse, je me donne la joie de vous écrire ma première lettre d'amour...

Vous recevrez ce bleu, demain matin, à l'heure justement où je quitterai Paris. Ce n'est rien qu'un au revoir, écrit avant de dormir, pour vous faire savoir que je vous aime tant, que je tiens tant à vous ! Je suis désolée de vous quitter...

N'oubliez pas que vous m'avez promis de m'écrire « *tout le temps* » et de consoler Fossette. Je vous promets, moi, de vous rapporter une Renée lasse de « *tourner* », maigrie de solitude, et libre de tout, sauf de vous.

Votre  
RENÉE » (p. 913)

C'est la première lettre d'amour adressée par Renée à Max. La réception de cette lettre ne va pas être inattendue puisque nous apprenons que Renée avait promis de lui écrire et Max aussi lui avait promis de lui écrire « tout le temps ». Mais comme nous l'avons déjà signalé, nous n'aurons pas le plaisir de lire les lettres de Max. Nous devons restituer, et ceci en partie, le texte des réponses de Max à travers d'autres lettres de René. Les énoncés introducteurs contiennent les performatifs – « *je me donne* la joie de vous écrire », je vous *promets*....*Promets-* moi... »

On voit bien que les raisons essentielles de son départ c'est de fuir Max (« à l'abri de vous ») et sa propre faiblesse. Ainsi, le premier paragraphe de la lettre détermine la logique argumentative des autres lettres qui vont suivre et où elle va expliquer et donner des arguments pour justifier sa décision de ne pas accepter l'amour de Max même si elle l'aime et où le déroulement de son raisonnement va montrer comment elle arrive à combattre sa faiblesse.

Les appellatifs, l'alternance des pronoms *je/vous*, l'emploi du possessif « notre » et du pronom « nous » complétif montrent que c'est un discours adressé. L'utilisation des performatifs annonce la réflexivité des énoncés.

Dans le discours épistolaire, les formules d'appel ont une importance majeure. Elles définissent la nature des rapports qu'il y a entre les correspondants de la lettre. En même temps, elles expriment l'état d'âme du scripteur au moment de la rédaction de la lettre et son attitude par rapport à son correspondant d'une lettre à une autre.

Par conséquent, dans les lettres de Renée Néré on repère en abondance les formules d'appel plutôt banales exprimant les sentiments d'une femme amoureuse : « Mon ami aimé, mon chéri, mon amant, mon ami chéri, cher, cher Max, ma chère chaleur, mon ami, chéri, ô mon amour, mon petit, ô mon chéri ». Trois fois seulement il y aura des formules plutôt personnelles, originales, comme « O cher ennemi » et « mon beau paysan » au milieu d'une même lettre, et « cher souci » à la fin de sa cinquième lettre. Ces trois dernières formules ajoutent d'autres nuances affectives exprimant d'autres sentiments : la première nous renvoie à l'attitude de Renée à l'égard de tout homme qui voudrait la « posséder » :

- (13) « Il y a, sous ma taquinerie, un vilain petit désir de vous simplifier, d'humilier en vous le vieil *adversaire* : c'est ainsi que j'appelle, depuis toujours, l'homme destiné à me posséder... » (p. 919)

La deuxième fait allusion au statut social de Max : c'est un homme de la Campagne. Quant à la troisième, elle est utilisée dans la lettre où elle ne peut pas voir l'expression des yeux de Max qui sont « paternellement baissés sur Fossette ».

Les mêmes formules d'appel initiales ou leurs variantes peuvent être reprises à l'intérieur de la lettre aussi.

Elles peuvent ne pas se trouver tout au début de la lettre. Dans ce cas-là la lettre commence directement par la réponse à la lettre reçue et les formules d'appel peuvent apparaître plus tard.

- (14) « *Oui, oui, je me porte bien. Oui, j'ai trouvé votre lettre ; oui, j'ai du succès... Ah ! mon chéri, sachez toute la vérité ! J'ai sombré, en vous quittant, dans le plus absurde, le plus impatient désespoir. Pourquoi suis-je partie ? Pourquoi vous ai-je quitté ? Quarante jours ! jamais je ne pourrai supporter cela, maintenant !* (...)

Quand nous nous retrouverons, je vous raconterai, pour vous indigner et me faire chérir davantage, les retours à minuit vers l'hôtel (...) ... *Et je vous ferais partager ces joies quotidiennes ? Non, mon chéri, laissez-moi user ma résistance avant de vous crier : « Viens, je n'en peux plus ! »* (p. 914)

Les acquiescements au début de cette deuxième lettre montrent que Max a tenu sa parole et il a écrit sa première lettre à Renée où il a dû lui poser des questions portant sur sa santé, sur sa tournée. Dans les questions reprises par Renée à la première personne, on entend la voix désespérée de Max. Nous sommes donc en présence du dialogisme interdiscursif.

Dans la suite de cette même lettre, le passage du futur simple au futur dans le passé (au conditionnel), énoncé formulé à la forme interrogative, la négation au début de l'énoncé suivant et l'emploi du performatif à l'impératif peuvent être formulés comme une anticipation qui prévoit la réaction et le désir éventuel de Max de rejoindre Renée. Nous avons donc affaire à la dialogisation interlocutive.

- (15) « *Ma dernière lettre a dû vous faire de la peine. Je ne suis pas contente de moi, ni de vous. Votre belle écriture est grasse et ronde, et pourtant élancée, élégante et frisée, comme cette plante qu'on nomme chez nous l'« osier fleuri » ; elle remplit quatre pages, huit pages, de quelques « je t'adore », de malédictions amoureuses, de grands regrets tout brûlants. Cela se lit en vingt secondes ! et je suis sûre que, de bonne foi, vous croyez m'avoir écrit une longue lettre ? Et puis, vous n'y parlez que de moi !...* (...)

Ah ! mon ami chéri, que je suis vieille ! Pouvez-vous bien aimer une aussi vieille jeune femme ? Je rougis de moi, ici. Que n'avez-vous connu la longue enfant qui traînait ici ses royales tresses, et sa silencieuse humeur de nymphe de bois ? Tout cela que je fus, je l'ai donné à un autre, à un autre que vous ! Pardonnez-moi ce cri, Max, c'est celui de mon tourment, celui que je retiens depuis que je vous aime ! *Et qu'aimez-vous en moi, maintenant qu'il est trop tard, sinon ce qui me change, ce qui vous ment, sinon mes boucles foisonnant comme un feuillage, sinon mes yeux que le koheul bleu allonge et noie, sinon la fausse matité d'un teint poudré ? Que diriez-vous si je reparaisais, si je comparaisais devant vous, coiffée de mes lourds cheveux plats, avec mes cils blonds lavés de leur mascaro, avec les yeux enfin que ma mère m'a faits, sommés d'un bref sourcil prompt à se froncer, gris, étroits, horizontaux, au fond desquels brille un dur et rapide regard où je retrouve celui de mon père ?* (...)

*N'ayez pas peur, mon ami chéri ! Je vous reviendrai telle à peu près, que je partis, un peu plu lasse, un peu plus tendre... »* (pp. 915-916)

Le marqueur linguistique du dialogisme interdiscursif est le verbe modal *devoir* utilisé au passé composé qui, dans cet emploi, exprime la probabilité, la vraisemblance, l'idée de « sans doute » et qui nous renvoie au contenu de la lettre de Max en réponse duquel cet énoncé a été formulé par Renée. L'avant-dernier énoncé du premier paragraphe ne devrait pas porter le point d'interrogation parce qu'à son début Renée exprime une certitude (« et je suis sûre que »). Nous pensons que c'est une sorte de provocation, elle veut lire autre chose que ce qu'il écrit, elle veut montrer que le nombre de pages n'implique pas forcément que l'on a écrit une longue lettre, que c'est le contenu qui compte pour elle et que pour la prochaine fois, elle attend de lui un autre type de lettre. On put donc constater que le dialogisme interdiscursif et le dialogisme interlocutif peuvent avoir lieu en même temps.

Ce passage de la troisième lettre de Renée nous frappe par sa franchise quand elle fait son propre portrait physique qui est loin de la présenter comme une belle femme. On voit bien la stratégie argumentative qu'elle a choisie. On a l'impression que Renée utilise tout son art d'écrivain, tous les moyens pour dissuader Max de l'aimer. Et à ces fins, elle trouve les arguments les plus forts : c'est le portrait d'elle fait en deux énoncés interrogatifs, le premier construit sur un rythme à quatre temps, le second sur un rythme ternaire avec l'emploi de trois adjectifs de suite et l'antéposition de deux adjectifs qui la présentent vieille, fardée (on retrouve ici le portrait de son autre « je » au début du roman) et qui donnent la force argumentative à tout le passage. Si les deux premiers énoncés interrogatifs au début du deuxième paragraphe sollicitent une réponse (et, de ce fait, on peut parler du dialogisme interlocutif), les deux autres énoncés interrogatifs qui le terminent n'ont pas véritablement la visée pragmatique d'avoir une réponse à ces questions. A notre sens, ils anticipent la réaction de Max. Or, l'anticipation est un des marqueurs du dialogisme interlocutif.

Mais la suite de cette lettre montre que Renée n'a pas encore pris la décision définitive de refuser l'amour de Max et anticipant la réaction de Max, elle le rassure. L'impératif à la forme négative représente une marque supplémentaire de dialogisation interlocutive qui est déjà exprimée dans le passage précédent par les questions qui sollicitent une réponse de la part de Max.

L'impératif à la forme négative peut être aussi une marque de dialogisation interdiscursive au début de la lettre.

(16) « *Ne faites pas cela ! ne faites pas cela, je vous en supplie ! Débarquer ici sans crier gare, vous n'y avez pas songé sérieusement, dites ?*

*Ce que je ferais, si je vous voyais soudain entrer dans ma loge, comme il y a cinq mois à l'Empyrée-Clichy ? Mon Dieu, je vous garderais, vous n'en doutez pas. C'est pour cela qu'il ne faut pas venir ! Je vous garderais, mon chéri, contre mon cœur, contre ma gorge tant caressée, contre ma bouche qui défleurit de n'être plus baisée... Ah ! comme je vous garderais !... C'est pour cela qu'il ne faut pas venir...*

*Cessez d'invoquer notre mutuel besoin de reprendre courage, de puiser l'un dans l'autre l'énergie d'une nouvelle séparation. Laissez-moi toute seule à mon métier, que vous n'aimez pas. Il s'en faut de vingt jours que je revienne, voyons ! Laissez-moi accomplir ma tournée, en y mettant une conscience vaguement militaire, une application d'honnête travailleuse, à laquelle il ne faut pas mêler notre bonheur... Ta lettre m'a fait peur, mon chéri. J'ai cru que j'allais te voir entrer. Songe à ne pas abîmer ton amie, ne lui prodigue ni la peine, ni la joie imprévues...*

RENÉE » (p. 922)

Cette fonction du verbe est renforcée par l'utilisation du pronom démonstratif neutre *cela* dans sa fonction cataphorique dont la source est le verbe *débarquer*. Ce même verbe devient l'antécédent d'un autre pronom *y* utilisé dans la partie à la forme négative interrogative du dernier énoncé du premier paragraphe – *vous n'y avez pas songé sérieusement, dites ?* – où le verbe « dire » à l'impératif affirmatif suppose la nécessité d'une réponse de la part du destinataire. Il s'agit, par conséquent, du dialogisme interlocutif. Ainsi, dans le même énoncé, nous observons les deux premiers types de dialogisme ; dialogisme interdiscursif (« débarquer ici sans crier gare ») et dialogisme interlocutif (« vous n'y avez pas songé sérieusement, dites ? ») Un autre marqueur du dialogisme interdiscursif, dans le deuxième paragraphe est la reprise de la question de Max qu'il a dû lui poser dans sa lettre et que Renée reprend à la première personne. Tous les impératifs dans le troisième paragraphe introduisant les énoncés mis en italique par nous leur attribuent la performativité<sup>14</sup> et renvoient au contenu éventuellement formulé dans les énoncés de Max. Ce qui nous permet de constater qu'ils servent tous à l'expression du dialogisme interdiscursif.

Même si les trois verbes à l'impératif (« cessez », laissez-moi », « songe ») peuvent ne pas être considérés comme performatifs, ils désignent, tous les trois (ainsi que le verbe « invoquer »), des actes performatifs, conférant aux énoncés qui les contiennent la performativité de deuxième catégorie<sup>15</sup> : ils incitent le destinataire à accomplir

14 On sait que la notion de la performativité a été introduite par John L. Austin dans son ouvrage « Quand dire c'est faire », et qui consiste en une coïncidence du dire et du faire, lorsque les actes sont contenus dans le langage, c'est-à-dire lorsqu'on « fait » quelque chose du seul fait de le « dire ». Avec le langage on peut donc accomplir une multitude d'actions dont personne n'a pu établir une liste complète, exhaustive. Même si, plus tard, Austin a renoncé à isoler la catégorie des énoncés performatifs reconnaissant que ses limites paraissaient incertaines, les pragmaticiens ont conservé l'étiquette de performatif qu'ils appliquent à des énoncés, des énonciations, des verbes et ceci sans qu'il y ait toujours une parfaite cohérence. Tantôt performatif signifie « qui réalise *effectivement* tel acte par voie verbale », dans ce cas-là certains linguistes préfèrent dire *performant*, tantôt il signifie « qui est *susceptible* de réaliser l'acte par voie verbale ». En même temps, il y a des cas où les verbes désignant un acte performatif ne sont pas tous des verbes performatifs.

15 En donnant la classification des énoncés performatifs, Christian Baylon et Paul Fabre en distinguent trois catégories : « les énoncés à *performativité lexicalement dénommée* : donc ceux qui comportent un verbe performatif (type *j'accepte*) ; les énoncés à *performativité indiquée autrement* : cette indication peut consister en un procédé grammatical, ainsi l'usage du mode impératif pour inciter l'auditeur à faire telle ou telle chose ou de la tournure interrogative pour poser une question ; les énoncés à *performativité non exprimée*, de types très variés, allant des énoncés déclaratifs comme *J'irai* jusqu'à des formules toutes faites comme *Pardon* » [Baylon 2002 : 175-176]. Après avoir étudié les trois catégories de près, les linguistes constatent que « Seule (...) la seconde catégorie ne comporte en principe que des énoncés constamment performants » [ibid : 176]

telle ou telle action, et ceci par la voie verbale. Si Max répondait par l'affirmatif aux sollicitations de Renée, il écrirait: « je cesse d'invoquer... (ou bien, « je n'invoquerai plus... »), « je vous laisse toute seule... », « je songe à... ».

- (17) « *Ça c'est le comble ! Vous vous faites tirer les cartes par Blandine, maintenant ! Mon chéri, vous êtes perdu ! Cette fille a coutume de prophétiser, dès que je quitte la maison, les catastrophes les plus pittoresques. Si je pars en tournée, elle rêve chats et serpents, eau trouble, linge plié, et lit dans les cartes les aventures tragiques de Renée Néré (la dame de trèfle) avec le Jeune Homme Faux, le Militaire et l'Homme de la Campagne ! Ne l'écoutez pas, Max : comptez les jours comme je fais, et souriez – oh ! ce sourire qui froisse imperceptiblement vos narines ! – à penser que la première semaine est presque finie...* »

Dans un mois et quatre jours, je vous prédis, moi, que je « ferai route » pour rejoindre l'« Homme de tout cœur » et que « grande joie voue en aurez », et que le Jeune Homme Faux en sera « piqué », ainsi que la mystérieuse « Femme de mauvaise vie », j'ai nommé la Dame de carreau. (...)

*O cher ennemi, nous aurions pu passer ici ces cinq jours ensemble... Ne crois pas à un défi : je ne veux pas que tu viennes !... Eh ! je n'en mourrai pas, que diable ! Tu as toujours l'air de croire que je suis déjà morte de ton absence ! Mon beau paysan, je n'en suis qu'endormie, j'hiverné... ».* (pp. 917-918)

Dans ce passage de la lettre suivante de Renée, l'utilisation, au début du premier paragraphe, d'une formule appréciative nous fait entendre la voix de Max dans l'énoncé qui suit immédiatement. On a donc à faire, dans ce cas aussi, au dialogisme interdiscursif et la suite de la lettre est la réaction de Renée à ce que Max a dû lui écrire. Dans cette lettre, on entend aussi la voix de Blandine, diseuse de la bonne aventure. Renée rapporte entre guillemets les paroles de Blandine qu'elle-même a dû entendre maintes fois, elle connaît bien son lexique. Un autre marqueur c'est le fait d'attribuer le statut de nom propre aux syntagmes et aux noms communs pour faire allusion à l'amoureux de Renée en les rapportant en majuscules.

Dans le troisième paragraphe de ce passage l'anticipation par la négation (« Ne crois pas à un défi : je ne veux pas que tu viennes ! ) marque le dialogisme interlocutif.

- (18) « *Vous craignez que je ne vous oublie ? voilà du nouveau ! Max chéri, ne commencez pas à « faire la grue », comme je dis ! Je pense à vous, je vous regarde, de loin, avec une attention si vive que vous devez, par instants, en être mystérieusement averti. N'est-ce pas ? Je vous vois si bien ! (...)* Et c'est le temps que vous choisissiez pour coqueter, un doigt au coin de la bouche : « *Vous m'oubliez ! Je vous sens plus loin de moi !* » Oh ! la seconde vue des amants !

(...)

*Non, non, ne me plaignez pas de partir à l'aube, puisque l'aube, en ce pays, s'échappe, nue et empourprée, d'un ciel laiteux, éventé de sons de cloches et de vols de pigeons*

*blancs... Oh ! je vous en prie, comprenez que vous ne devez pas m'écrire de lettres « soignées », que vous ne devez pas penser à ce que vous m'écrivez ! » (pp. 920-921)*

L'énoncé interrogatif du début du paragraphe c'est la reformulation de l'énoncé de Max. On a donc à faire au dialogisme interdiscursif. L'énoncé à la forme négative au début du deuxième passage est également un marqueur du dialogisme interdiscursif. Un autre marqueur du dialogisme interdiscursif, c'est la reprise au style direct des paroles de Max. Ainsi, nous avons à faire à une double énonciation. En même temps, ce passage nous permet de repérer le marqueur de l'autodialogisation ou dialogisme intralocutif qui s'opère par l'autocitation (« faire la grue », comme je dis !). Le dernier énoncé est, à notre sens, l'expression à la fois du dialogisme interdiscursif – elle a déjà lu plusieurs lettres de Max et sait qu'il écrit des lettres « soignées » – et du dialogisme interlocutif – elle lui demande de changer de style et sollicite, de ce fait, la réaction de Max.

- (19) « (...) Et puis votre lettre, par là-dessus !.. C'est trop de soleil, trop de lumière à la fois, le ciel et vous m'accablez sous vos dons ; je n'ai la force, aujourd'hui, que de soupirer ; « *C'est trop !...* » Un ami tel que vous, Max, et beaucoup d'amour et beaucoup de bonheur, et beaucoup d'argent... Vous me croyez donc bien solide ? Je le suis d'habitude, c'est vrai, mais pas aujourd'hui. Laissez-moi le temps.

Voici une photographie pour vous. Je la reçois de Lyon, où Barally a pris cet instantané. *M'y trouverez-vous assez noire, assez petite, assez chien perdu, avec ces mains croisées et cet air battu ? Franchement, mon ami aimé, cette passante menue porte bien mal l'excès d'honneur et de biens que vous lui promettez. Elle regarde de votre côté, et son museau défiant de renard semble vous dire : « C'est bien pour moi, tout ça ? vous êtes sûr ? »*

Adieu, mon ami chéri. Vous êtes le meilleur des hommes, et vous méritez la meilleure des femmes. *Ne regrettez-vous pas d'avoir choisi seulement*

RENÉ NÉRÉ ? » (p. 926)

Lorsque l'interrogation est formulée au présent, elle sollicite une réponse au présent ou, dans le cas d'une correspondance, dans le futur. Ainsi, l'énoncé interrogatif « *Vous me croyez donc bien solide ?* » devrait être examiné comme marqueur de la dialogisation interlocutive. On pourrait croire que c'est une question qu'elle pose à laquelle elle voudrait avoir une réponse. Mais l'utilisation de la conjonction *donc* qui sert à exprimer la surprise causée par ce qui précède ou ce que l'on constate, nous laisse affirmer qu'ici nous avons affaire à la dialogisation interdiscursive. La suite le prouve également. Dans cet énoncé repris par Renée Néré sous la forme de question, on entend la voix de Max et elle lui répond : « *Je le suis d'habitude...* »

Pour ce qui est de l'énoncé interrogatif qui termine cette lettre, il marque effectivement la dialogisation interlocutive.

La logique argumentative que nous avons observée d'une lettre de Renée à une autre, les efforts de Renée déployés pour dissuader Max de l'aimer tout en lui prouvant, dans chaque lettre, qu'elle l'aime aussi mais qu'il ne doit en aucun cas la rejoindre, même s'il lui manque beaucoup, rapproche Renée peu à peu à la prise d'une décision définitive et c'est une des photos envoyées par Max où il joue au tennis avec une jeune fille qui l'aidera à se convaincre, tout d'abord, et faire connaître à Max les raisons (ou même la Raison majeure) de son refus de revenir à lui.

- (20) « Max, mon ami aimé, je t'ai demandé hier le nom de cette jeune fille, qui joue avec toi au tennis. Ce n'était pas la peine. Elle s'appelle, pour moi, *une jeune fille, toutes les jeunes filles, toutes les jeunes femmes* qui seront mes rivales un peu plus tard, bientôt, demain. Elle s'appelle l'inconnue, ma cadette, celle à qui on me comparera cruellement, lucidement, avec moins de cruauté et de clairvoyance, pourtant, que je ne ferai moi-même !...

*Triompher d'elle ? Combien de fois ? Qu'est le triomphe quand la lutte épuise et ne finit point ! Comprends-moi, comprends-moi ! Ce n'est pas le soupçon, ce n'est pas ta trahison future, ô mon amour, qui me ruine, c'est ma déchéance.* Nous avons le même âge ; je ne suis plus une jeune femme. Imagine, ô mon amour, ta maturité de bel homme, dans quelques années, auprès de la mienne ! Imagine-moi belle encore et désespérée, enragée dans mon armure de corset et de robe, sous mon fard et mes poudres, sous mes *fragiles et jeunes* couleurs... *Imagine-moi belle comme une rose mûre qu'on ne doit pas toucher ! Un regard de toi, appuyé sur une jeune femme, suffira à prolonger, sur ma joue, le pli triste qu'y a creusé le sourire, mais une nuit heureuse dans tes bras coûtera davantage à ma beauté qui s'en va...* (...)

*Oui, oui, je divague, je t'effraie. Tu ne comprends pas. Il manque à cette lettre un long préambule, toutes les pensées que je te cache, qui m'empoisonnent depuis tant de jours... C'est si simple, n'est-ce pas, l'amour ? Tu ne lui prêtai pas ce visage ambigu, tourmenté ? »* (p. 928)

Selon les recherches mises en œuvre dans le domaine du genre épistolaire, pour ce genre, c'est le dialogisme interlocutif qui est caractéristique. C'est le cas pour cette lettre où, dans les deux premiers paragraphes, nous ne repérons que les marqueurs de ce type de dialogisme. Dans le troisième paragraphe, l'acquiescement devrait nous faire constater qu'il s'agit ici du dialogisme interdiscursif. Mais l'énoncé suivant et le début du troisième énoncé - « Il manque à cette lettre un long préambule... » - nous font penser que c'est la réaction que Max aura à la lecture de cette lettre, ce sont les paroles qu'elle lui attribue. Et il s'agira, dans ce cas-là aussi, du dialogisme interlocutif. Pour ce qui est du dernier énoncé, on peut y repérer encore une fois les deux premiers types de dialogisme - interdiscursif et interlocutif. La forme interrogative

nous renvoie à l'interlocutivité, elle sollicite une réponse de la part du destinataire. Le verbe à l'imparfait nous fait supposer que Renée, qui connaît bien Max, peut l'avoir entendu lui dire que l'amour est simple, qu'il ne peut pas avoir « ce visage ambigu, tourmenté ».

- (21) « Adieu, mon chéri. Je m'en vais, pas bien loin d'ici, dans un village ; ensuite, je partirai sans doute pour l'Amérique avec Brague. Je ne vous verrai plus, mon chéri. *En lisant ceci, vous ne croirez pas à un jeu cruel, puisque vous m'avez écrit avant-hier : « Ma Renée, est-ce que vous ne m'aimez plus? »*

Je m'en vais, c'est le moindre mal que je puisse vous faire. Je ne suis pas méchante, Max, mais je me sens toute usée, et comme incapable de reprendre l'habitude de l'amour, et effarée d'avoir encore à souffrir par lui.

*Vous ne me croyez pas si lâche, mon chéri ? Quel petit cœur que le mien ! Autrement, il eût été pourtant digne du vôtre, qui s'offre si simplement. Mais maintenant... que vous donnerais-je, maintenant, ô mon chéri ? Le meilleur de moi, ce serait, dans quelques années, cette maternité ratée qu'une femme sans enfant reporte sur son mari. Vous ne l'acceptez pas, ni moi non plus.*

(...)

Mon chéri, un jour vous comprendrez tout ceci. Vous comprendrez que je ne devais pas être à vous, ni à personne, et en dépit d'un premier mariage et d'un second amour, je suis demeurée une espèce de vieille fille... *vieille fille à la ressemblance de certaines, si amoureuses de l'Amour qu'aucun amour ne leur paraît assez beau, et qu'elles se refusent sans daigner s'expliquer ; qui repoussent toute més-alliance sentimentale et retournent s'asseoir pour la vie devant une fenêtre, penchées sur leur aiguille, tête à tête avec leur chimère incomparable... J'ai voulu tout, comme elles ; une lamentable erreur m'a punie»* (p. 939).

Dans le premier paragraphe, nous sommes en présence, dans le même énoncé, de deux dialogismes. Le dialogisme interlocutif se repère à travers le syntagme « En lisant ceci », le verbe « croire » au futur simple et à la forme négative qui nous renvoie à la réaction éventuelle que Max aura à la lecture de cette lettre ; le dialogisme interdiscursif est exprimé par la reprise de l'énoncé de Max dans le style direct, elle rapporte entre guillemets la question de Max qu'il a dû lui poser dans une lettre précédente. Dans le troisième paragraphe, l'emploi du verbe « croire » au présent rapproche cette interaction d'une interaction en tête à tête. On perd le sens de la distance entre le temps de l'écrit et le temps de lire.

C'est la dernière lettre que Renée envoie à Max. Mais la particularité du genre épistolaire c'est qu'aucune lettre ne peut être vraiment achevée. Et Renée, après avoir signé, relu, daté, clos sa lettre, se pose la question : « Mais, signée, datée, et close enfin, c'est quand même une lettre inachevée... La rouvrirai-je ?... »

Les deux dernières pages du roman donnent l'impression que Renée a rouvert la lettre pour continuer à écrire, puisqu'elle s'adresse toujours à Max, mais elle ne rapporte plus la suite entre guillemets ni ne lui donne la forme d'une lettre.

Dans toutes les lettres que nous avons analysées, nous avons « entendu » les voix des personnages concrets : la voix de Max (dans toutes les lettres rapportées), une fois celle de Blandine (dans (17)), quelquefois celle de Renée (dans (13), (14), (18)). Le sujet parlant est un individu, mais il est, en même temps, un être social et son discours peut être marqué par les croyances, les représentations, l'idéologie, les stéréotypes caractéristiques pour la société et l'époque où il vit. Dans ces deux dernières lettres, Renée Néré fait entendre les lieux communs : dans l'avant-dernière, la beauté d'une femme vieille nous rappelle une « rose mûre » qui, au simple toucher, risque de perdre sa beauté.

Dans la dernière lettre, le lieu commun de « maternité ratée qu'une femme sans enfant reporte sur le mari » et l'autre de vieilles filles « si amoureuses de l'Amour qu'aucun amour ne leur paraît assez beau » ne font plus entendre une voix concrète d'un participant à l'interaction, mais un doxa, et ce fond doxique renforce la stratégie argumentative qu'utilise Renée pour faire accepter à Max la séparation définitive.

## Conclusion

Par l'analyse que nous venons d'effectuer, nous avons voulu montrer que *La Vagabonde*, ce roman - dialogue ou roman dialogué de Colette, représente un texte écrit à la première personne qui exprime la complexité de l'individu - celle de Renée Néré et celle de Colette à la fois. Nous avons vu que la prise en charge du récit par une première personne partageant certains traits biographiques avec l'auteur peut amener à voir dans le narrateur le porte-parole de l'auteur. Malgré cette même spécificité de la structure narrative du roman (récit à la première personne), nous avons qualifié ce roman comme roman dialogué ce qui veut dire en même temps que le mode d'organisation du discours qui prédomine dans le texte est argumentatif, car « toute argumentation est dialogue » et que « raconter, c'est déjà argumenter » [Meyer 1996 : 18].

Le fait que le roman de Colette soit écrit à la première personne devrait supposer la prédominance des formes monologiques. Or, nous avons dû constater qu'on est en présence des monologues, plutôt des dialogues de Renée avec René (qu'est-ce qu'un monologue, sinon le dialogue entre deux points de vue divergents, entre deux parties de soi-même) ou dialogues rapportés au style direct ce qui nous rappelle le type d'énonciation que l'on rencontre au théâtre. En plus, nous avons observé le processus de décentrement du personnage, une sorte de dédoublement, qui se manifeste par le fait qu'une partie de lui cherche à en comprendre une autre, à voir clair en lui en cherchant des exemples et des raisonnements à l'appui de l'une ou l'autre thèse, ce qui nous permet de constater, une fois de plus que l'argumentation est le mode d'organisation du discours qui prédomine dans ce roman.

Ce mode d'organisation du discours est spécifique au discours épistolaire en général, et doublement spécifique chez Colette, car ce discours est utilisé par l'écrivain comme un moyen stylistique, comme un procédé littéraire ou plutôt, comme un moyen qui permet à son personnage de mieux voir clair en elle-même et de prendre la décision définitive. La décision qu'elle n'arrivait pas à prendre en se trouvant face à face avec son interlocuteur. Ainsi, nous avons montré que la logique argumentative que l'auteur a choisie et développée dans son roman a déterminé la nature du dialogisme et ses différentes manifestations dans le roman tout entier et, plus particulièrement, dans les lettres de Renée.

Ce qui nous paraît le plus important, c'est que nous avons réussi à prouver notre thèse portant sur les rapports entre, d'une part, le dialogisme et la polyphonie, et ces deux phénomènes et la transtextualité, de l'autre : la transtextualité sous sa forme d'intertextualité représente la condition la plus importante et la plus vaste de l'existence du texte/discours et de la production du sens de ce même texte/discours. La polyphonie (si l'on prend le terme au pied de la lettre, c'est-à-dire, plusieurs voix, et non au sens bakhtinien du terme) alimente le dialogisme et ce dernier, sous ses trois formes – interdiscursive, interlocutive et intralocutive – peut être considéré comme le moyen de repérage de l'intertextualité tout en contribuant à la création de cette intertextualité.

## Bibliographie

- Amossy 2000:** Ruth Amossy., *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature, d'idées, fiction.* Nathan, Paris, 2000.
- Amossy 2005:** Ruth Amossy., «De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative». *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy.* Editions Duculot, Bruxelles, 2005.
- Bakhtine 1981:** Mikhaïl Bakhtine, dans Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique.* Suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris 1981.
- Baylon 2002:** Christian Baylon, Paul Fabre, Xavier Mignot, *Initiation à la linguistique.* Nathan, Paris, 2002.
- Bres 2005:** Jacques Bres., « Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique ; dialogime, polyphonie... ». *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy.* Editions Duculot, Bruxelles, 2005.
- Charaudeau 1992:** Patrick Charaudeau., *Grammaire du sens et de l'expression.* Hachette, Paris, 1992.
- Charaudeau, Maingueneau 2002:** Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau., *Dictionnaire d'analyse du discours.* Seuil, Paris, 2002.
- Ducrot 1972:** Oswald Ducrot., *Dire et ne pas dire?* Hermann, Paris, 1972.
- Ducrot 1980:** Oswald Ducrot., *Les mots du discours.* Paris, Minuit, 1980.
- Ducrot 1982:** Oswald Ducrot., *L'argumentation dans le langage.* Mardaga, Bruxelles, 1983.

- Foucault 1969:** Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*. Gallimard, Paris, 1969.
- Gardes-Tamine 1997:** Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*. Armand Colin, Paris, 1997.
- Genette 1982:** Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Paris, 1982.
- Grize 1990:** Jean-Blaise Grize, *Logique et langage*. Orphys, Paris-Gap, 1990.
- Jaubert 2005:** Anna Jaubert, «Dialogisme et interaction épistolaire». *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Editions Duculot, Bruxelles, 2005.
- Maingueneau 1993:** Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. DUNOD, Paris, 1993.
- Meyer 1993:** Michel Meyer, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction. Le livre de poche*, Paris, 1993.
- Perelman, Olbrechts-Tyteca 2000:** Chaïm Perelmant et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*. Editions de l'Université de Bruxelles, 2000.
- Plantin 1990:** Christian Plantin, *Essais sur l'argumentation*. Editions KIMÉ, 1990.
- Colette.** *La Vagabonde. Romans - Récits - Souvenirs (1900-1919)*. Tome 1. Robert Laffont, Paris, 1989.

**არგუმენტაციული ლოგიკა და  
დიალოგიზმის გამოხატვის ფორმები  
პისტოლარულ დისკუსში**

**მზალო დოხტურიშვილი**

წინამდებარე სტატია მიზნად ისახავს ეპისტოლარული დისკუსის სპეციფიკის შესწავლას მხატვრულ ნაწარმოებში, მასში განვითარებული არგუმენტაციული ლოგიკისა და დიალოგიზმის გამოხატვის ფორმების თვალსაზრისით. ნაშრომში აგრეთვე ვეხებით დიალოგიზმს, პოლიფონიასა და ინტერტექსტუალობას შორის ურთიერთობის პრობლემას. რამდენადაც ცნობილია, ტექსტს/დისკუსის არსებობისათვის ამ სამი მნიშვნელოვანი ფენომენის ურთიერთმიმართება და მათ შორის დამოკიდებულება ნაკლებად არის შესწავლილი, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი დღემდე არაერთი სამეცნიერო ნაშრომისა და კონფერენციის მსჯელობის საგანია.

საანალიზოდ ავიღეთ კოლეტის ცნობილი რომანი „La Vagabonde“ – „მოხეტიალე“. ამ ნაწარმოების შერჩევა მისი სტილის თავისებურებამ განაპირობა. თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში. მესამე ნაწილში ავტორი რომანში ჩაურთავს განსხვავებულ დისკურსულ ჟანრს – ეპისტოლარულს, მაგრამ არა სრულყოფილი სახით: მთხრობელს, რომელიც მწერლის პროტოტიპია, ციტირების სახით მხოლოდ საკუთარი წერილები მოჰყავს. ადრესატის პასუხების გაგება (რა თქმა უნდა, ნაწილობრივ) რენე ნერეს წერილების კითხვისას არის შესაძლებელი.

ჩვენი ნაშრომი სამი ნაწილისაგან შედგება.

პირველ რიგში, აუცილებლად მივიჩნით ვაჩვენოთ, თუ რა ადგილი უკავია ამ რომანს კოლეტის შემოქმედებაში და რა კავშირი შეიძლება არსებობდეს მწერლის პიროვნებასა და მთავარ პერსონაჟს – რენე ნერეს შორის, რომელიც რომანში არა მხოლოდ მთხრობელი, არამედ თხრობის ობიექტიცაა. ეს გაგვიადვილებს იმ არგუმენტაციული ლოგიკის გაგებას, რომელსაც ავტორი მთელ ნაწარმოებში და, განსაკუთრებით კი, მესამე ნაწილში ავითარებს.

შემდეგ ზოგადად ვახასიათებთ ეპისტოლარულ ჟანრს და განვსაზღვრავთ კოლეტის მიერ რომანში გამოყენებული ეპისტოლარული ჟანრის სახეობას.

ბოლოს კი ვაანალიზებთ რომანის მესამე ნაწილში დიალოგიზმის გამოსახატავად გამოყენებულ სხვადასხვა საშუალებებს, ვაჩვენებთ, როგორ განსაზღვრავს მწერლის მიერ არჩეული და განვითარებული არგუმენტაცი-

ული ლოგიკა დიალოგიზმის სამივე ფორმის გამოყენებას და ვაჟალიბებთ ჩვენს მოსაზრებას იმის თაობაზე, თუ როგორია ურთიერთმიმართება დიალოგიზმს, პოლიფონიასა და ინტერტექსტუალობას შორის.

ნაწარმოებში, განსაკუთრებით კი მესამე ნაწილში, ავტორის მიერ განვითარებული არგუმენტაციული ლოგიკის თავისებურება ის გახლავთ, რომ ავტორი არგუმენტირების ყველა ხერხს თითქოს იმისთვის იყენებს, რომ დაარწმუნოს და აზრი შეაცვლევინოს მეორე მთავარ პერსონაჟს „თავისი წერილების ადრესატს, სინამდვილეში კი მთელი მსჯელობა ერთ მიზანს ემსახურება“ — თავად მთხრობელი გაერკვეს თავის გრძნობებში, მან მიიღოს გადაწყვეტილება, როგორ გააგრძელოს მომავალში ცხოვრება, როგორ დაძლიოს მარტოობა, როგორ დარჩეს *მონეტიალუ* და თავისუფალი, რომელსაც ყოველთვის ექნება სურვილი თან სდევდეს შექცარებული მამაკაცის აჩრდილი. როგორც ამას სავსებით სამართლიანად აღნიშნავენ შაიმ პერელმანი და ლუსი ოლბრეხტ ტიტეკა, ძალიან ხშირად, სხვასთან საუბარი, კამათი მხოლოდ იმისთვის გვჭირდება, რომ უკეთ გავერკვეთ საკუთარ თავში.

წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ ვიზიარებთ იმ მეცნიერთა შეხედულებას, რომლებიც ეპისტოლარულ ჟანრს ლიტერატურულ ჟანრად მიიჩნევენ. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეპისტოლარული ინტერაქცია, მიუხედავად იმისა, რომ ის წერილობითი ფორმით ხორციელდება, სალაპარაკოს სხვა წერილობით ჟანრებზე მეტად უახლოვდება, თუმცა წერისა და კითხვის დრო განსხვავებულია. ამასთან ერთად, ეპისტოლარული ჟანრი საზოგადოდ ის ჟანრია, რომელიც რეალურისა და ფიქტიურის ზღვარზეა.

როგორც ცნობილია, დიალოგიზმისა და პოლიფონიის ცნებების შემოღებას ბახტინის წრის ნაშრომებს უნდა ვუმაღლოდეთ.

ბახტინის მიხედვით, როგორც მეტყველებაა შეუძლებელი ამა თუ იმ ენის გამოყენების გარეშე, დისკურსის ამა თუ იმ ჟანრის შერჩევის გარეშე ისე, რომ არ შეიმუშავო ისეთი ინტერლოკუციური სცენარი, რომელიც ანაწილებს როლებს მეტყველ სუბიექტს, სივრცესა და დროს შორის მთქმელის ინტენციიდან და შექმნილი კომუნიკაციური სიტუაციიდან გამომდინარე, ასევე შეუძლებელია იმეტყველო ისე, რომ არ შეხვდე სხვათა დისკურსს და სხვას, როგორც დისკურსს.

მართლაც, ნებისმიერი გამონათქვამი, გარკვეული ხარისხით, ყოველთვის არის პასუხი. ის გამოხატავს არა მხოლოდ საკუთარ დამოკიდებულებას გამონათქვამის ობიექტისადმი, არამედ მოლაპარაკე სუბიექტის დამოკიდებულებას სხვისი ნათქვამისადმიც. რაც იმას ნიშნავს, რომ ნებისმიერი დისკურსი სხვა დისკურსებთან მეტ-ნაკლებად ექსპლიციტურ ინტერაქციაში ეწერება. ის სხვა დისკურსების საპასუხოდ იზადება, მათი ერთგვარი გამოძახილია. სხვა დისკურსებზე ორიენტირება დამახასიათებელია როგორც გამონათქვამის მაკროსტრუქტურული დონის, ისე მიკროსტრუქტურული დონისათვისაც. დისკურსის ასეთი ორიენტაცია მისი კომპოზიციის, მისი სინტაქსის, სემანტიკის, ინტონაციის თავისებურებებს განაპირობებს, გამონათქვამის ჰეტეროგენულობას უწყობს ხელს.

აღსანიშნავია, რომ ბახტინთან დიალოგიზმი და პოლიფონია ერთდროულად განსხვავებული და დაახლოებული კონცეპტებია. თუ ჩვენ მიერ ციტირებულ ბახტინისეულ მოსაზრებას გავაანალიზებთ, ამ ორ ფენომენს ერთდროულად უნდა ჰქონდეს ადგილი, რის დასაბუთებასაც წინამდებარე სტატიაში ვცდილობთ.

დღეისათვის დიალოგიზმისა და პოლიფონიის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით ახრთა სხვადასხვაობაა. ზოგიერთი თანამედროვე ლინგვისტის აზრით, ეს ორი კონცეპტი არც ურთიერთგამომრიცხავი და არც კონკურენტულია. ისინი ერთმანეთს ავსებენ. ვფიქრობთ, ასეთი ინტერპრეტაცია ბახტინის მოსაზრებასთან ყველაზე ახლოს დგას.

ამ ორი ფენომენის კვლევისადმი მიდგომათა მრავალფეროვნებას ის ანალიზი განაპირობებს, რომელიც დისკურსის როგორც მაკროტექსტუალურ, ისე მიკროტექსტუალურ დონეზე კეთდება. ეს მრავალფეროვნება, გარკვეულწილად, გამონათქვამის თეორიების მრავალფეროვნებასაც უკავშირდება.

აღნიშნული პრობლემატიკის ირგვლივ არსებული ნაშრომების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მეცნიერები დიალოგიზმსა და პოლიფონიას შორის ურთიერთდამოკიდებულების შესწავლისას ცდილობენ იმ მარკერების გამოყოფას, რომლებიც ამ ორი ფენომენის არსებობაზე, მათ მსგავსებასა და განსხვავებაზე, ზოგჯერ კი მათ თანხვედრაზე მიუთითებენ. თუმცა ამ შემთხვევაშიც არ არსებობს ახრთა და შეხედულებათა ერთიანობა.

ამასთან ერთად, მიგვაჩნია, რომ დიალოგიზმისა და პოლიფონიის ფენომენები მჭიდრო კავშირშია ისეთ არანაკლებ მნიშვნელოვან დისკურსულ და ტექსტისათვის დამახასიათებელ ფენომენტთან, როგორიცაა ინტერტექსტუალობა.

ცნობილია, რომ ინტერტექსტუალობის ცნება იულია კრისტევამ შემოიტანა 1969 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „Séméiotikè, recherches pour une sémnalysè“. ამ ნაშრომში ინტერტექსტუალობის ცნებას ის ფართო მნიშვნელობით იყენებს. მეცნიერისათვის ეს არ არის მხოლოდ კონკრეტული ფორმების ძიება, ის უფრო დინამიკურობის პრინციპია, რომელიც ტექსტის პროდუცირებაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის. უფრო მეტიც, ის ტექსტის კონცეპტის განსაზღვრას ემსახურება.

ინტერტექსტუალობის ცნებას დიდი ადგილი უკავია აგრეთვე რიფატერის სემიოტიკაში. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, რომ მეცნიერი პოეტური ტექსტების დეტალური ანალიზის შედეგად იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ეს ფენომენი არ არის მხოლოდ ტექსტის ლიტერატურულობის (*littérarité*) მაჩვენებელი. ის მიუთითებს აგრეთვე მკითხველის ადგილზე „ლიტერატურული ფაქტების“ გაგებაში; რაც იმას გულისხმობს, რომ „ლიტერატურული ფენომენი მხოლოდ ტექსტი არ არის. ის არის აგრეთვე თავისი მკითხველი, იმ შესაძლებელი რეაგირებების ერთობლიობა, რომელიც ტექსტსა და მკითხველს შორის არსებობს“.

ჟურარ ჟენეტს კი ვრცელ ნაშრომში – „*Palimpsestes. La littérature au second degré*“- შემოაქვს ტრანსტექსტუალობის ცნება, რომელსაც ის განიხილავს

როგორც ტექსტის ტექსტუალურ ტრანსცენდენტულობას, ანუ ყველაფერ იმას, რაც მოცემულ ტექსტს სხვა ტექსტებთან აშკარა თუ ფარულ ურთიერთობას ამჟარბინებს.

ტრანსცენდენტულობა, რომელიც იმანენტურობის ანტონიმია, იმ სპეციფიკურ პროცესზე მიუთითებს, როდესაც ტექსტი აღარ არის იმანენტური და ურთიერთობა მჟარდება ტექსტსა და სამჟაროს, მოცემულ ტექსტსა და სხვა ტექსტებს შორის.

ჟერარ ჟენეტი ტრანსტექსტუალური ურთიერთობების ხუთ ტიპს გამოყოფს, რომელთა შორის პირველი ინტერტექსტუალობაა. იულია კრისტევისგან განსხვავებით, ჟერარ ჟენეტი ამ ცნებას უფრო ვიწრო მნიშვნელობით ხმარობს და განიხილავს როგორც ორი ან რამდენიმე ტექსტის თანაარსებობას, ანუ ერთი ტექსტის ფაქტობრივ არსებობას მეორე ტექსტში. ეს თანაარსებობა გამოიხატება ისეთი ფორმებით, როგორცაა ციტირება, პლაგიატი, ალუზია. ტრანსტექსტუალური ურთიერთობების დანარჩენ ოთხ ტიპთან (პარატექსტუალობა, მეტატექსტუალობა, ჰიპერტექსტუალობა, არქიტექსტუალობა) ერთად ჟერარ ჟენეტი ინტერტექსტუალობას განიხილავს როგორც ტექსტუალობის უმნიშვნელოვანეს ასპექტს.

ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია, თუ როგორი ურთიერთმიმართებაა ტექსტის/დისკურსის არსებობისათვის აუცილებელ სამ ფენომენს – დიალოგიზმს, პოლიფონიასა და ინტერტექსტუალობას შორის, რამდენად დამოუკიდებელი ფენომენია თითოეული მათგანი, როდის არის მათ შორის შეუძლებელი მკვეთრი სხვაობის დადგენა, როგორ ფარავენ ისინი ერთმანეთს და, განსაკუთრებით კი, როგორია მათი თანაარსებობა და როგორ უწყობენ ისინი ხელს არგუმენტაციული დისკურსის ფორმირებას.

თუ ფრანგულ სამეცნიერო ლიტერატურაში დიალოგიზმსა და პოლიფონიას შორის არსებულ ურთიერთმიმართებას უამრავი ნაშრომი მიეძღვნა (მიუხედავად იმისა, რომ შეხედულებები შეიძლება ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავდებოდეს), როგორც ჩვენთვის ცნობილია, არსებობს რამდენადმე სერიოზული ნაშრომი იმის თაობაზე, თუ რა ურთიერთდამოკიდებულებაა პირველ ორ ფენომენსა და ტრანსტექსტუალობას შორის.

ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი სამი საკვლევი ობიექტიდან, ტრანსტექსტუალობა ტექსტის/დისკურსის არსებობის უმთავრესი პირობა, ზოგადად კი ტექსტის/დისკურსის მრავალტიპობრივი, მრავალჟანრობრივი არსებობის პირობაა. ჩვენს ნაშრომში ტრანსტექსტუალური ურთიერთობების პირველ ტიპზე, ინტერტექსტუალობაზე ვამახვილებთ ყურადღებას.

პირველ რიგში, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტი, რომ დიალოგიზმი, პოლიფონია, ტრანსტექსტუალობა, თითოეული მათგანი ცალკე აღებული და სამივე ერთად, ეჭვგეგეშ აყენებს ტექსტში/დისკურსში მოლაპარაკე სუბიექტის ერთადერთობას, მთლიანობას. ამასთანავე, თითოეულ მათგანს მათი არსებობის დამადასტურებელი მარკერები, მათი გამოხატვის ენობრივი და დისკურსულ/ტექსტობრივი საშუალებები აქვს.

ბახტინთან ერთად მეცნიერები გამოყოფენ დიალოგიზმის სამ ტიპს: ინტერდისკურსულს, ინტერლოკუციურსა და ინტრალოკუციურს. ინტერდისკურსული დიალოგიზმი ნიშნავს დიალოგურ ურთიერთობას მოლაპარაკე სუბიექტის ნათქვამსა და დისკურსის იმავე ობიექტზე არსებულ წინა გამოონათქვამებს შორის. ინტერლოკუციური დიალოგიზმი აღნიშნავს იმ ურთიერთობებს, რომლებიც არსებობს მოლაპარაკე სუბიექტის ნათქვამსა და იმ პასუხს შორის, რომელსაც ეს ნათქვამი განაპირობებს. რაც შეეხება ინტრალოკუციურ დიალოგიზს, ეს არის დიალოგური ურთიერთობა მოლაპარაკე სუბიექტსა და მის ნათქვამს შორის.

დიალოგიზმის სამივე ფორმას გამოხატვის საკუთარი ენობრივი და დისკურსული მარკერები აქვს. სტატიაში ამ მარკერების კლასიფიკაციაა მოცემული, ამავე დროს მივუთითებთ იმ როლზეც, რომლებსაც ისინი არგუმენტაციული დისკურსის ფორმირებაში ასრულებენ.

მეცნიერები, რომლებიც ეპისტოლარული ჟანრის სფეროში მუშაობენ, მიიჩნევენ, რომ წერილში ინტერლოკუციური დიალოგიზმი ჭარბობს.

ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ავტორი თითქმის თანაბრად იყენებს ინტერდისკურსულს და ინტერლოკუციურს დიალოგიზმის ფორმებს, რასაც ის სპეციფიკა უნდა განაპირობებდეს, რომელიც ადრესატის წერილების არარსებობით არის განპირობებული. რენე ნერუს წერილებში ინტრალოკუციური დიალოგიზმის გამოხატვის ფორმებს შედარებით ნაკლებად ვხვდებით.

ჩვენმა ანალიზმა ისიც გვიჩვენა, რომ ერთსა და იმავე გამოონათქვამში შეიძლება ერთდროულად ინტერდისკურსული და ინტერლოკუციური დიალოგიზმიც იყოს გამოხატული.

რაც შეეხება პოლიფონიას, ამ ცნებას ბახტინი განმარტავს როგორც რომანის, განსაკუთრებით კი, დოსტოვესკის რომანის უნარს, მოახდინოს ხმების ორკესტრირება იერარქიზაციის გარეშე, რაც რომანს ყოველდღიური დისკურსისგან განასხვავებს.

ჩვენ პოლიფონიის ცნებას ამ მნიშვნელობით არ ვიყენებთ. ჩვენთვის პოლიფონია დიალოგიზმის სამივე ფორმის გამოხატვის საშუალებაა, მათი არსებობის პირობაა, ანუ ის ხმა ან ხმებია, რომლებიც მოლაპარაკე სუბიექტის ნათქვამში დამატებით ისმის, ხოლო ორივე ერთად ტრანსტექსტუალური ურთიერთობების, მოცემულ შემთხვევაში კი ინტერტექსტუალური ურთიერთობების გამოხატვას ემსახურება.

ამგვარად, ჩვენ მიერ ჩატარებული ანალიზით ვაჩვენეთ, რომ „**მოხეტიალე**“ კოლექტის ეს რომანი-დიალოგი ან დიალოგური რომანი, ეს არის პირველ პირში დაწერილი რომანი, რომელიც გამოხატავს ინდივიდის – ერთდროულად რენე ნერუსა (მთავარი პერსონაჟისა და მთხრობელის) და კოლექტის (მწერლის) კომპლექსურ ხასიათს. რომანის მთავარ პერსონაჟს, რენე ნერუს ბევრი აქვს საერთო მწერლის ბიოგრაფიასთან, თუმცა ამ ნაწარმოებს ვერ მივანიჭებთ ავტობიოგრაფიული რომანის სტატუსს. ამასთან ერთად, რომანის ნარატიული სტრუქტურის თავისებურების (თხრობა პირველ პირში), მონოლოგური ფორმების სიმრავლის მიუხედავად, ჩვენ ის განვსაზღვრეთ როგორც დიალოგური რომანი, რაც იმას ნიშნავს, რომ დისკურსული ორ-

განიზაციის ფორმა, რომელიც ტექსტში დომინირებს, არგუმენტაციულია, ვინაიდან, როგორც ამას დისკურსის ანალიზის სპეციალისტები სავსებით სამართლიანად აღნიშნავენ, „ნებისმიერი არგუმენტაცია დიალოგია“ და „თხრობა უკვე არგუმენტირებას ნიშნავს“.

დისკურსის ორგანიზების ეს ფორმა სპეციფიკურია, საზოგადოდ, ეპისტოლარულ დისკურსში და ორმაგად სპეციფიკური კოლექტთან, ვინაიდან მწერალი მას იყენებს როგორც სტილისტურ, როგორც ლიტერატურულ ხერხს, უფრო სწორად, როგორც საშუალებას, რომელიც ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს ეხმარება უკეთ გაერკვეს საკუთარ გრძნობებში, მიზნებში და მიაღებინოს საბოლოო გადაწყვეტილება. ამგვარად, ანალიზის შედეგად, ჩვენ ვაჩვენებთ ნაწარმოებში, განსაკუთრებით, რენე ნერეს წერილებში ავტორის მიერ შერჩეულმა და განვითარებულმა არგუმენტაციულმა ლოგიკამ როგორ განაპირობა დიალოგიზმის სამივე ფორმის თავისებური გამოვლინებები.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ შევძელით დაგვემტკიცებინა ჩვენს მიერ წამოყენებული თეზისი, ერთი მხრივ, დიალოგიზმსა და პოლიფონიასა და, მეორე მხრივ, ამ ორ ფენომენსა და ტრანსტექსტუალობას შორის ურთიერთობების თაობაზე: ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს ტექსტის/დისკურსის არსებობის და მისი არსის პროდუცირების ყველაზე ვრცელსა და ყველაზე მნიშვნელოვან პირობას. პოლიფონია (ამ სიტყვის პირდაპირი მიშვნელობით „მრავალხმიანობა“ და არა ბახტინისეული გაგებით) ასახრდოებს დიალოგიზმს, ხოლო ეს უკანასკნელი სამივე ფორმით „ინტერდისკურსული, ინტერლოკუციური და ინტრალოკუციური“ შეძლება განხილულ იქნას როგორც ინტერტექსტუალობის დადგენის, გამოკვეთისა და, იმავდროულად, ამ ინტერტექსტუალობის შექმნის საშუალება.

## Argumentative Logic and Forms of Dialogism in Epistolary Discourse

Mzagho Dokhturishvili

**Key words:** interaction, dialogism, polyphony, epistolary genre, argumentation.

The present work deals with the study of some peculiarities of an epistolary discourse in fiction on the basis of argumentative logic and the forms of dialogism.

The problem of relationship among dialogism, polyphony and intertextuality are also discussed. Although many conference and works focus on this problem quite a few books have been written about the relationship among these three phenomena. Existence of a discourse depends on these phenomena.

The work discusses the novel „La Vagabonde“ – by Colette. The novel is characterized by a number of noticeable peculiarities of style. Narration is given in the first person. The appearance of the different genre of discourse – epistle is in the third part of the novel. But it is not given in a perfect way. Narrator that is cited as prototype of the author gives quotations from her letter. To know the answers of the addressee is possible by reading the letters of Renée Néré.

Our work consists of three parts.

First, it should be noted the importance of this novel in Colette's works for every novel has its unique individuality and meaning; the connection between the author and the main character- Renée Néré is specific, she can be either narrator or the object of narration. It makes easier to understand argumentative logic that Colette creates and develops in the whole novel and especially in its third part.

Then a characterization of epistolary genre is given in the article. We are trying to define the type of epistolary genre used in „La Vagabonde“ by Colette.

Finally, we examine the different forms which are used for the reflection of dialogism; define their role in the process of development of argumentative logic. The paper presents an approach toward the relationship among the dialogism, polyphony and intertextuality.

In the novel the main peculiarity of argumentative logic is that the author uses all types of argumentations to assure the second main character- the addressee of her letter to change his mind. As a matter of fact the narrator tries to penetrate deeply in her feelings, to learn them, to make a decision how to spend her life in future, not to be a hermit, how to stay „La Vagabonde“ and free; she wants a shadow of her sweetheart to be with her forever. These are main purposes of discussion.

According to some scientists epistolary genre is defined as a literary genre. This opinion has been shared by us. Although epistolary interaction exists in a written

way, it should be noted that it is closely related to the genre of conversation. But time of writing and speaking is different. At the same time epistolary genre exists on the edge of reality and irrationality.

As is known M. Bakhtin has created the notions of dialogism and polyphony. According to M. Bakhtin you can not speak without any connections with the discourses of others as it is impossible speaking without using of a certain language; without choosing of a certain genre of a discourse you can not create an interlocutive plot on the communicative situation.

Any type of discourse at a certain level is an answer. It express not only a personal attitude to an object of a discourse but speaker's (subject) attitude to the discourses of the others. It means that any discourse has more or less explicit interactions with the others. It is created as an answer to other discourses. Orientation toward other discourses is characterized as for a discourse at a macrostructural level as well at a microstructural level. Because of this specific character of a discourse its syntax, semantics and intonation are characterized with peculiarities. Discourse is heterogeneous due to this character.

M. Bakhtin considers that dialogism and polyphony at the same time are different and closely connected concepts. M. Bakhtin's viewpoint shows that two phenomena coincide in time. The present paper the results of the study have proved the existing argument.

Nowadays we have different interpretations of relationship between dialogism and polyphony. According to some modern linguists these two concepts do not rule each other. We have the fact of co-existence. We think this interpretation supports M. Bakhtin's ideas.

We have variety of opinions to research these two phenomena due to analyses which are made at a macrotextual level as well at a microtextual level. This variety partially is connected with the variety of the theories of speech, of a discourse.

Analyses of the works dedicated to this problem shows that in the process of learning the relationship between dialogism and polyphony scientists try to distinguish markers that state existence, similarity and differences of these two phenomena. There is no coincidence of opinion among the researchers even in this case.

We assume that a phenomenon of dialogism and polyphony are strongly connected with intertextuality. Intertextuality carries great discursive importance for the text. It is an essential phenomenon of the text.

As is known I. Kristeva was the first who used the notion of intertextuality. The researcher used this notion in her work „Séméiotikè, recherches pour une sémiologie“ published in 1969. By I. Kristeva the meaning of this notion is wide-ranging. For the scholar it is not an attempt to research the concrete forms. We consider it is a dynamic principle creating a certain idea about producing a text. Moreover, it defines the concept of the text.

The notion of intertextuality takes a great place in M. Riffaterre's works. After making a detail and profound analyses of the texts the scholar concludes that this phenomenon is not only an indicator the literary (littérarité) of the text. The paper

also examines the problem about a role of the reader; how the reader understands the „Literary facts“. This view regards a reader and all possible reactions as the „literary phenomenon“. It means that the text is not the only „literary phenomenon“. It is noticeable and the most important factor.

It was G. Genette using the notion of transtextuality in his work „Palimpsestes. La littérature au second degré“; He considers this notion as a textual transcendence of the text, as the whole factors by which a text has a visible or invisible relations to the other texts.

Transcendence as an antonym of immanence shows that specific process when a text has not an immanent nature therefore we have a relationship between a text and a world, between the given text and the other texts.

G. Genette sets up five types of the trans-textual relationships. Intertextuality takes the first place among them. Apart from I. Kristeva J. Janet uses this notion in a short meaning. At this point, the researcher considers this notion as the coexistence of two or more texts. This coexistence is reflected by such forms as: quotation, plagiarism, allusion. Alongside the rest four types of the transtextual relationships (paratextuality, metatextuality, hypertextuality, architextuality) J. Janet examines intertextuality as an aspect of the textuality.

We made an attempt to examine the relationship between three phenomenon-dialogism, polyphony and intertextuality which are necessary for existence of a text; to state a degree of its independence; when it is possible to state a strong difference between them; when they coincide; particularly interesting is the fact of their coexistence; how they encourage the formation of argumentative discourse.

Despite several papers are dedicated to the question of relationship between dialogism and polyphony in French literature (however, these views seem very different), we have not enough serious work about the relationship between these two phenomenon and textuality.

It should be emphasized that from these three factors transtextuality is the major factor for existence of a text/discourse. Generally transtextuality is the most important factor for the existence of multitype, multigenre text/discourse.

We should point out the most important fact, that dialogism, polyphony and transtextuality—each of them separately and all the three prove that a speaker is not the only thing of the text/discourse. At the same time each of them has the markers which prove its existence. They have linguistic and discursive/textual markers for the reflection of existence.

Scientists distinguish three types of dialogism: interdiscursive, interlocutive and intralocutive. Interdiscursive dialogism means a relationship between the speech of a speaker (subject) and the previous speeches about an object of a discourse. Interlocutive dialogism means the relationships that exist between a speech of a speaker (subject) and the answer which is the result of this speech. As for intralocutive dialogism it is a dialogue between a speaker (subject) and his or her speech.

All the three forms of dialogism have linguistic and discursive markers of their own. The classification of these markers are given in the present paper. We also

focus on that role of these markers they have in the process of the formation of an argumentative discourse.

Scholars investigating the epistolary genre consider the interlocutive dialogism to be more productive in a letter.

The study has shown the author equally uses the forms of interdiscursive and interlocutive dialogism. This is the result of that specification that the letters of addressee do not exist. The forms of intralocutive dialogism in Renée Néré's letter are not productive.

Our study has also shown that interdiscursive and interlocutive dialogism should be expressed at the same time in a speech.

As for polyphony, M. Bakhtin defines this notions as an ability of a novel (especially Dostoevski's novel) to orchestrate the sounds without any hierarchy. This ability differ a novel from usual discourse.

We do not use a notion of polyphony by this meaning. For us polyphony is a mean to express all the three forms of dialogism, i. e. it is a sound or the sounds that are heard in a speech of a speaker in addition. Both are served to express the trans-textual relationships. In a given case it expresses the intertextual relationships.