



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 5, n° 3, Automne 2004  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.614>

---

## Le roman sur écoute

### Agathe Lechevalier

Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*. Paris : Seuil, coll.  
« Poétique », octobre 2004 ; 320 pages. ISBN : 2-02-062257-2.

---



#### Pour citer cet article

Agathe Lechevalier, « Le roman sur écoute », *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, , Automne 2004, URL : <https://www.fabula.org/revue/document614.php>, article mis en ligne le 30 Septembre 2004, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.614

---

---

# Le roman sur écoute

## Agathe Lechevalier

---

Avec *La Pensée romanesque du langage*, Philippe Dufour s'attache à montrer comment le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle élabore un savoir qui lui est propre, et qui constitue une « anthropologie des langages » (15). Déjà, avec *Flaubert et le pignouf* (PUV, 1993), Philippe Dufour s'intéressait à la « représentation romanesque du langage » (c'était le sous-titre de l'ouvrage) ; son manuel sur *Le Réalisme* (PUF, 1998) abordait lui aussi, de biais, cette question (voir la sous-partie : « Le langage, un obstacle épistémologique ? », p. 157-189). Il poursuit donc ici son exploration, en élargissant son *corpus*, de Balzac à Proust.

*La Pensée romanesque du langage* part du constat que les romanciers du XIX<sup>ème</sup> siècle, percevant que la Révolution a eu de puissantes répercussions sur l'utilisation du langage, mettent en œuvre ces bouleversements dans leurs œuvres : d'une part en remaniant profondément la poétique du dialogue (c'est l'objet de la première partie de l'étude), et d'autre part en inscrivant à l'intérieur du roman de nouveaux langages, qui viennent briser la lisse uniformité linguistique du roman classique (ce que montre la deuxième partie intitulée « Une sociologie du langage »). Ces traits réunissent des romanciers par delà leurs esthétiques différentes : s'esquissent alors les contours d'un « roman philologique », qui, comme son nom l'indique, se construit autour d'une pensée du langage. Cette « pensée romanesque » est toujours profondément liée à un imaginaire du langage, qui est propre à chaque romancier : Philippe Dufour développe ce rapport à un imaginaire linguistique dans la troisième partie, en s'appuyant sur trois exemples, Stendhal, Flaubert, Hugo.

Philippe Dufour institue dès son « Prologue », par une séduisante *captatio*, un pacte de lecture singulier : « C'est ce roman des mots dans les mots que j'entreprends de narrer » (23). Un « prologue » plutôt qu'une introduction, un roman plutôt qu'un ouvrage purement théorique, une narration plutôt qu'un exposé : comme le roman se fait pensif, l'analyse se veut (un peu) romanesque (nous y reviendrons). Philippe Dufour joue plaisamment de cette transposition tout au long de l'ouvrage : refusant la téléologie, mais frôlant ironiquement la mise en intrigue<sup>1</sup>, accentuant parfois la dimension d'enquête, retrouvant à la fin de chacune de ses sous-parties le goût des

---

<sup>1</sup> C'est l'interpellation du lecteur amené, par un procédé tout balzacien, tout à la fois à attendre et à anticiper le « dénouement » de l'ouvrage, avec Hugo en *democratus ex machina* : « Victor Hugo, cher lecteur, ne sera pas de trop pour nous remonter au dernier chapitre notre moral de démocrates » (172).

romanciers qu'il étudie (les premiers, en tout cas : Balzac, Stendhal, Hugo) pour les formules condensées et percutantes... Mais la raison, plus profonde et plus subtile, de cette transposition, est en réalité liée à la position qu'adopte Philippe Dufour dans son ouvrage. En effet, en faisant de « l'écoute » des langages romanesques son objet, il se met au diapason des romanciers sur lesquels il travaille, il en adopte l'attitude, il fait sienne leur compétence : le retour du terme d'« écoute », pour qualifier le travail de création romanesque comme l'opération critique est très frappant, et très significatif à cet égard. Cette capacité tend à faire du critique, plus que l'égal du romancier, l'incarnation du lecteur idéal. Et la référence au « roman » vient attiser, semble-t-il, l'ambition du lecteur à reproduire cette attitude. Cette répercussion de l'écoute, du romancier au critique, du critique à son lecteur, fait donc de *La Pensée romanesque du langage* un exercice : Philippe Dufour vise lui aussi à convertir son lecteur en « écouteur », à aiguïser son oreille pour mieux le laisser songeur.

Le prologue inscrit l'ensemble de l'ouvrage dans une dynamique historique : Philippe Dufour y montre que la Révolution a été aussi une révolution linguistique. Avec elle, c'est aussi l'ancien régime de l'univocité qui prend fin : les mots, comme tous les autres repères, deviennent relatifs ; la langue française, dont le classicisme célébrait la précision et la clarté, éclate en sociolectes antagonistes. Le roman se fait l'écho de ce bouleversement, et, plus encore, le rend lisible. La dimension historique de l'étude de Philippe Dufour, soulignée par ce prologue, suscite, alors que les manuels pédagogiques sur le dialogue romanesque se multiplient, une mise en perspective éminemment profitable.

La première partie de l'ouvrage se penche sur la « poétique du dialogue ». Elle part du constat que le soupçon qui touche le langage rejaillit sur la représentation du dialogue dans le roman, et en affecte la valeur : l'idéal mimétique, mis en doute, ne garantit plus la légitimité de la forme. Le dialogue romanesque, par ailleurs affaibli par l'utilisation abusive qui en est faite dans l'infra-littérature, se galvaude et devient ainsi « la dernière des formes littéraires, la moins estimée, la plus facile » (Balzac, *Illusions perdues*, cité p. 29).

Cette dévaluation, sensible selon Philippe Dufour tant dans les romans de Balzac que chez Flaubert, est l'occasion d'une révolution du dialogue romanesque. Celle-ci se traduit par un déplacement fondamental : l'intérêt migre, dans le dialogue romanesque, de la parole énoncée vers l'énonciation. Le roman désormais délaisse le contenu de la parole, pour en privilégier les parages (c'est l'objet du chapitre II, sur « Le dialecte corporel »), les soubassements (le non-dit, les rapports de places analysés au chapitre III, « La scène verbale »), les effets (voir l'étude de la dimension pragmatique du dialogue au chapitre IV : « La parole dans tous ses effets »). La mise

en évidence très convaincante de ce « déport » (27) et de la « nouvelle configuration » (34) du dialogue qu'il suscite, nous semble pointer de manière très efficace une caractéristique essentielle de l'esthétique romanesque du XIX<sup>ème</sup> siècle.

En se dissociant de sa simple utilité narrative, la parole du dialogue devient fondamentalement indice. Toute parole parle de son énonciateur, de ses appartenances politique et sociale (Philippe Dufour décèle ainsi, chez Balzac, une véritable « logognomonie » (33)). Tout dialogue, à travers ses accidents, parle de la relation qui s'établit entre les interlocuteurs, met en évidence les « formations imaginaires »<sup>2</sup> qui le sous-tendent. Cette intuition suscite chez les romanciers un travail constant de déchiffrement de l'implicite du dialogue, pour mettre au jour ce qui se joue sous l'utilisation de la parole. Le ralentissement du dialogue est la manifestation obligée de ce déplacement du centre de gravité du dialogue, et « l'indirect » en est une des techniques privilégiées : le style indirect permet en effet, comme le dit joliment Philippe Dufour, de « prendre l'empreinte du non-dit » (37), et d'inscrire le « déport » dans la construction même de la phrase, en mettant à distance le contenu pour faire porter l'accent sur le commentaire de la parole.

Cette parole en quelque sorte dédoublée est aussi proprement doublée par le langage du corps. « Dialecte », selon Philippe Dufour (reprenant une citation de Goffman), parce que le langage corporel semble d'abord, dans une perspective très rousseauiste, représenter une expression « naturelle » échappant à la perversion des signes sociaux. D'où une attention intense portée par les romanciers au matériau paraverbal, qui accompagne l'énoncé en le démentant parfois : Philippe Dufour met en valeur de manière très éclairante cet éclatement des signes dans le dialogue, et, plus encore, les inflexions qu'il prend selon les romanciers. La confiance dans le dialecte corporel qu'il repère par exemple chez Stendhal se fissure chez d'autres : le regain d'intérêt pour la rhétorique, et en particulier pour l'action oratoire, finit par entacher d'un soupçon même le « dialecte corporel ». Philippe Dufour pointe ce soupçon dans les dialogues balzaciens, où l'éloquence du corps s'avère, elle aussi, pouvoir être jouée.

La parole du dialogue est une parole infligée : le corps, important dans l'émission, l'est aussi dans la réception. Le chapitre IV s'intéresse ainsi à la mise en évidence des stigmates de la parole, avec l'exhibition dans le roman de « corps stupides » (97) ou de « corps haletants » (100) sous le coup d'un discours qui s'incarne en arme et en blessure reçue, pouvant aller jusqu'à la mort.

---

<sup>2</sup> Philippe Dufour s'appuie sur les analyses de Michel Pêcheux dans *L'Analyse automatique du discours* (1978) : M. Pêcheux y distingue la notion de « place », qui désigne plutôt les statuts sociaux des interlocuteurs, des « formations imaginaires » qui réfèrent à l'image que les protagonistes « se font de leur propre place et de la place de l'autre » (*op. cit.*, p. 18). On pourrait aussi se reporter pour ces questions aux analyses de François Flahault dans *La Parole intermédiaire* (Seuil, coll. « Poétique », 1978).

Un des points les plus intéressants de l'analyse de Philippe Dufour dans cette partie concerne le fait que le « roman philologique » suscite une nouvelle compétence du narrateur : le « déport » suppose en effet d'abord que le narrateur, de pur transcripteur, se fasse essentiellement herméneute – qu'il réussisse dans cette fonction, ou qu'il se heurte à l'opacité des signes. Cela permet d'ailleurs à Philippe Dufour de distinguer « deux constellations de romanciers [...] : d'un côté, les traducteurs de signes, Balzac, Stendhal, Hugo ; de l'autre, les écrivains perplexes comme Flaubert ou Proust » (70). De ces préoccupations nouvelles dérive par ailleurs l'apparition d'un type spécifique qui vient soutenir le narrateur dans sa tâche : le « personnage philologue » (p. 40-45). Ainsi Lucien Leuwen ou Julien Sorel, par exemple, n'écoutent-ils pas tant le dialogue auquel ils assistent qu'ils ne l'analysent sans cesse. Philippe Dufour voit ici un « exemple limite » (41) du déport chez Proust, où le commentaire l'emporte définitivement sur une parole devenue prétexte.

La deuxième partie de l'ouvrage s'intéresse à la mise en œuvre de nouveaux langages dans le roman, qui apportent avec eux l'intuition d'une sociologie. Pour mettre en lumière la mutation qui se produit au XIX<sup>ème</sup> siècle, Philippe Dufour part du constat que dans le roman classique, le rapport au « bon usage » condamne le signifiant à la transparence, le réduit à être purement fonctionnel. Tout écart par rapport à cette norme dénote immédiatement le registre comique, et relègue du même coup le roman dans les bas-fonds de la hiérarchie générique.

Philippe Dufour pointe un premier changement affectant ce code à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, en comparant les positions de Prévost et de Diderot vis-à-vis de Richardson : alors que Prévost, traduisant la lettre d'un domestique dans *Clarisse*, en supprime les traits fautifs et familiers, Diderot admire chez Richardson la mise en valeur de la diversité des langages. Ce souci de représentation des idiolectes, qui va de pair avec une nouvelle exigence de réalisme, devient capital au XIX<sup>ème</sup> siècle : les dialogues romanesques sont désormais jugés en fonction de la capacité de l'écrivain à s'effacer derrière la langue de ses personnages, dont il doit donner une représentation différenciée. Selon la formule de Philippe Dufour, le romancier doit se faire « polyglotte » (121).

La représentation de la parole populaire est évidemment le « point vif » (123) de cette revendication de polyphonie : Philippe Dufour montre en effet que l'utilisation du « style oralisé » par les romanciers est problématique, puisque cette oralité codifiée dénote en fait la littérarité, et fige le parler populaire dans une représentation marginale. Plus que ce style de convention, Philippe Dufour valorise dans le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle sa capacité à inscrire la parole du personnage dans une dynamique historique et dans une appartenance sociale : c'est ce qui lui

apparaît comme « l'expression la plus profonde, la plus novatrice, du réalisme linguistique au XIX<sup>ème</sup> siècle » (130). Cela entraîne pour le lecteur un déplacement de l'axe des analyses : chez Balzac par exemple, « plus que le contenu des propositions ("Le fond du langage chez les duchesses se résume à"), c'est ce qu'elles présupposent qui importe ("Il existe un langage propre aux duchesses") »<sup>3</sup> (133).

Le chapitre VI (« La Babylone des langages ») approfondit l'étude de la manière dont la représentation des langages dans le roman entre en résonance avec l'Histoire. Les romanciers mettent en scène les voix du passé qui s'effacent : les « voix fêlées » (147) de l'aristocratie, qui souvent ne résonnent plus dans le roman qu'à l'indirect ; les voix ostensiblement absentes, aussi, des « grands muets de la Révolution et de l'Empire qui représentent les possibles inaboutis de l'histoire » (142). Face à elles retentissent l'antagonisme et la fragmentation des langages que fait émerger la nouvelle société démocratique. Mais Philippe Dufour montre comment, derrière la polyphonie, une nouvelle inquiétude se fait jour : le roman met aussi en scène le risque de l'aplanissement de ces langages sous l'uniformisante « voix du consensus » (152).

Au chapitre VII, Philippe Dufour s'interroge sur la forme romanesque que prendra « l'idiome moderne » (163) : quels sont, dans les romans, les langages « au pouvoir » ? L'éloquence parlementaire est vite disqualifiée : les romanciers, mis à part Hugo, manifestent ostensiblement leur méfiance et leur éloignement vis-à-vis de cette parole politique qu'ils représentent soit à l'indirect, soit sur le mode satirique. L'autre type de langage dont le pouvoir est mis en question dans le roman est celui, hégémonique, de la presse : Philippe Dufour souligne l'ambiguïté du discours du roman à ce sujet, oscillant entre le rejet et la fascination pour un langage perçu comme éminemment sophistique. Dans une belle analyse d'*Illusions perdues* à partir d'un article d'Adorno, il voit dans la retranscription directe de l'éblouissant article de Lucien (alors que par exemple la conversation brillante des dandys n'est évoquée qu'à l'indirect) le symbole d'une victoire : « l'esprit de la conversation, dont la mémoire s'est perdue, ne peut plus qu'être affirmé, pendant qu'une nouvelle forme, l'esprit journalistique, s'impose [...]. Entre une parole élidée et l'autre splendidement exposée, Balzac prend acte encore une fois de l'évolution de langages » (176). Cependant la presse peut être aussi l'organe de l'effrayant essor de « l'opinion publique », qui fait son entrée dans le roman avec l'irruption insidieuse du « on », nouveau personnage anonyme, manifestant la menace de standardisation de la parlure démocratique.

---

<sup>3</sup> À propos de la polyphonie engendrée par la représentation des langages du monde, et sur l'écoute à laquelle nous convie le romancier, on pourra se reporter, pour le corpus stendhalien, à la thèse, prochainement soutenue, de Marie Parmentier, *Le Narrateur stendhalien : les effets de voix dans la fiction*, Université Paris III.

Le parler populaire est donc utilisé par les romanciers (c'est l'objet du chapitre VIII, « Barbarismes ») comme un antidote à cette uniformisation alarmante. Philippe Dufour signale ici une évolution : d'amusée ou ironique, l'écoute se fait sérieuse, et politique. L'important est que la transcription romanesque ne tient plus alors d'une simple « reprodu[ction] d'un code », mais de la « production d'une interprétation » (221-222) : selon Philippe Dufour, « la réplique réussie cumule sens littéral et portée allégorique : elle remplit une fonction narrative immédiate, et s'inscrivant dans un paradigme, exprime une voix collective » (221). Chaque romancier aura sa manière propre de rencontrer la parole populaire, mais le plus intéressant est que le roman n'en reste pas à l'équilibre d'un dialogisme de bon aloi : en mettant en lumière l'évolution de Zola entre *L'Assommoir* et *Germinal*, Philippe Dufour montre comment le romancier pousse à bout la logique de l'inscription du parler populaire dans le roman lorsqu'il accepte de courir le risque qu'elle vienne menacer l'autorité du narrateur, et mettre en danger son langage.

La troisième partie, enfin, met en valeur le lien de l'écriture romanesque à un imaginaire du langage qui est forcément spécifique à chaque romancier : à travers trois études consacrées à Stendhal, Flaubert puis Hugo, elle tente de saisir l'originalité de leur style, conçu comme « la manière dont une voix se situe dans les langages de son temps » (221).

Philippe Dufour part du constat que le langage chez Stendhal, tout à la fois héritier des Idéologues et imprégné de l'idéologie romantique, est pris dans un double soupçon : trop abstrait, il ne permet pas à sa singularité de s'exprimer ; pas assez rationaliste, il m'empêche d'atteindre à l'universel. Cette évidence de l'obscurité des mots s'incarne dans le roman stendhalien, selon Philippe Dufour, en une conviction politique : c'est sur cette obscurité fondamentale, qui fait du langage le véhicule des préjugés, que s'appuie le pouvoir pour ancrer son autorité. Philippe Dufour montre donc, dans une étude de *La Chartreuse de Parme*, comment Stendhal s'attache à débusquer et à dénoncer les faux-semblants, les dévoiements du langage de l'Autorité. Cette enquête lui permet de redéfinir le style stendhalien comme l'inscription, au sein même de la phrase, de la liberté de ton subversive des Lumières.

Philippe Dufour aborde ensuite la représentation flaubertienne du langage à travers une étude minutieuse et captivante du passage de *Madame Bovary* où la parole humaine est comparée à un « chaudron fêlé »<sup>4</sup>. Explorant les multiples strates de l'interprétation possible de ce texte, Philippe Dufour analyse aussi la possibilité même de la communication amoureuse chez Flaubert : en effet, selon lui, « l'écoute

---

<sup>4</sup> Cité dans l'édition Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1971, p. 196. Il s'agit d'un passage où le narrateur analyse l'incompréhension par Rodolphe de la parole d'Emma.

amoureuse est au fond l'image de toute écoute authentique : disponible et généreuse. En quoi le langage amoureux constitue bien l'épreuve ultime de toute parole : s'il s'effondre, plus rien ne peut survivre » (272). Pointant derrière l'image du chaudron fêlé le *topos* romantique de l'indicible, Philippe Dufour montre que, opposé en cela à tout l'héritage romantique, Flaubert ne cherche pas à sublimer les déficiences du langage. Au contraire, l'exhibition du cliché objective chez lui l'incommunicabilité, et « figure l'indécidable » (268) : la responsabilité du cliché est en effet portée à la fois l'énonciateur, qui l'emploie, par le récepteur, qui ne sait voir dans les paroles que ce cliché, et par le langage lui-même, dont la vanité est irrémédiablement affichée. Philippe Dufour voit finalement dans ce constat de crise du langage le principe d'une esthétique : celle-ci viserait, par une stratégie de retrait, à plonger l'Autre dans la perplexité, pour mieux l'obliger à l'écoute.

Enfin, l'étude d'Hugo part d'une volonté de prendre « à la lettre » la métaphore selon laquelle Hugo aurait fait du roman « la chaire de la démocratie » (277). Cette hypothèse va permettre à Philippe Dufour de discuter l'idée commune selon laquelle le roman hugolien tend vers le roman à thèse, plein d'éloquence démonstrative servant avant tout les idées de l'auteur : au contraire, Philippe Dufour met l'accent sur la puissance dialogique de l'œuvre hugolienne. Insistant sur la conscience qu'a Hugo de la crise linguistique ouverte par la révolution, il montre que le dialogue hugolien suscite un incessant débat sur la signification des mots et qu'il les inscrit dans une perpétuelle évaluation dynamique. L'antithèse et l'oxymore apparaissent alors à Philippe Dufour comme des « figures stratégiques » (282), dont la fonction est d'abord de déstabiliser les attentes, de rendre impossible l'énoncé univoque du préjugé. *Idem* de l'éloquence politique, qui, tout en occupant dans les romans une large place, est toujours soumise par Hugo à un questionnement. Le romancier lui impose ainsi l'éclatement du rythme du dialogue : les tirades sont toujours interrompues, ou remises en cause par des « temps de parole en rupture » (291). Par ailleurs, Philippe Dufour montre très bien que cette parole éloquente est toujours chez Hugo retranscrite sur fond de « brouhaha » (292), et que ce brouhaha trouve dans le roman des équivalents stylistiques : énumérations, allusions inintelligibles, écriture kyrielle qui se dérobe à l'enchaînement déterministe, parataxe, et surtout une « écriture de la trouvaille ». « Telle semble la stratégie de la composition : se laisser porter par le flot verbal (l'agitation qui est condition du sens), jusqu'à ce qu'une phrase surgisse, se détache, coupe la rhapsodie, rayonnante de vérité » (295). C'est à travers ces détours, grâce à eux, que la pensée s'élabore dans le roman, résolument indépendante de toute démonstration philosophique : « L'écriture du penseur fait place à une écriture songeuse. Prose du *passim*, et de l'en passant » (298).



Philippe Dufour conclut en rattachant la pensée romanesque à l'idée esthétique kantienne (c'est-à-dire à une représentation de l'imagination, qui donne à penser, mais sans concept). Le roman, en exposant le langage, le raconte sans avoir nul besoin de théoriser. « Dans le roman philologique, c'est le dialogue qui constitue cette forme pensante » (302), sa facture même devenant révélatrice d'une conception de la communication, du fonctionnement des langages. Philippe Dufour revient pour finir à l'« historicité de la pensée romanesque » (303) : le roman construit un savoir pour répondre à un besoin (au XIX<sup>ème</sup> siècle il répond à l'inquiétude émanant des bouleversements politiques et socio-économiques). C'est donc l'inscription dans l'histoire qui permet de comprendre comment et pourquoi s'élabore l'idée esthétique romanesque.

Cette présentation générale dévoile les orientations théoriques qui sous-tendent l'étude de Philippe Dufour : Bakhtine évidemment, et, de manière plus inattendue peut-être, l'école de Palo Alto, et les chercheurs de la « nouvelle communication » (la première partie de l'ouvrage mentionne ainsi les travaux de Goffman, ou les études d'Edward T. Hall sur la proxémique). Cependant, si ces références apparaissent ponctuellement dans le corps de l'ouvrage, et si elles figurent en bibliographie, Philippe Dufour les laisse ostensiblement en retrait. Ainsi Bakhtine n'apparaît que dans une note de bas de page, ainsi Goffman, utilisé surtout pour son expression de « dialecte corporel », est bientôt ramené à n'être qu'un « chevalier de Méré du XX<sup>ème</sup> siècle finissant (style Balzac) » (155). Cette mise à distance de la théorie, que Philippe Dufour ne revendique jamais directement mais qu'il manifeste de manière évidente, est finalement étroitement liée à son objet : tout se passe comme si c'était trahir la pensée romanesque, radicalement étrangère à la théorie, que de la traiter de manière abstraitement théorique. Justement, Philippe Dufour s'attache à démontrer que la pensée (à opposer peut-être ici à un « savoir ») que le roman élabore dépasse la théorie de toutes les manières : chronologiquement, d'abord, puisque selon lui, le roman a toujours un temps d'avance sur la modélisation théorique. Ainsi les travaux philologiques d'Humboldt ne prennent pas en compte la moderne fragmentation de la langue, que le roman, lui, met en relief ; ainsi les romanciers manifestent dans leurs dialogues une intuition d'un nouveau modèle de communication, que la pragmatique ne formalisera que beaucoup plus tard. Épistémologiquement, ensuite, puisque le roman parle de ce que la théorie ne peut pas aborder : par exemple la référence à l'école de Palo Alto est surtout négative : « Les psychothérapeutes de Palo Alto constatent que "nous sommes presque totalement incapables de *communiquer sur la communication*". Le roman philologique, roman expérimental de la communication, possède cette capacité. L'écriture double la parole, à la recherche des principes qui sous-tendent les

échanges. Il y a ainsi lisible dans la fiction une anthropologie de la communication, savoir inédit : le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle ouvre la voie des sciences humaines » (91).

En revanche, la « pensée romanesque » étant fondamentalement ancrée dans une historicité, Philippe Dufour privilégie des références à des ouvrages du XIX<sup>ème</sup> siècle susceptibles de rendre compte d'un état de la réflexion sur le langage : ils permettent ainsi de prendre la mesure de ce qu'en font les romanciers. Les *Préceptes d'éloquence*, de Mathieu Andrieux, parus en 1838, fournissent ainsi un appui à plusieurs analyses. Les *Idéologues* et Destutt de Tracy, tout comme La Harpe ou Bonald, sont eux aussi convoqués au fil de l'ouvrage.

Il faut par ailleurs souligner que Philippe Dufour, sur le terrain toujours glissant de la mise en perspective historique, échappe au risque de téléologie qu'il reproche aux précédentes études du dialogue. D'abord ses analyses sont toujours très nuancées : ainsi Balzac est montré à la fois comme pratiquant un style oralisé de convention et comme un maître dans la représentation des sociolectes ; de la même manière, dans les deux constellations de romanciers qu'il repère, Philippe Dufour met surtout en valeur les différences à l'intérieur des groupes (voir p. 70). Ensuite, il privilégie des rapprochements moins attendus que ceux qu'impose la chronologie : Stendhal et Flaubert sont par exemple réunis dans leur commun dédain du « style oralisé » pratiqué par d'autres romanciers (c'est aussi l'effet que vise l'ordre adopté dans la trilogie Stendhal/Flaubert/Hugo de la dernière partie). Enfin, Philippe Dufour dégage des parcours internes (voir la mise en relief de l'évolution de Zola, que nous avons mentionnée, quant à la transcription du parler populaire, entre *L'Assommoir* et *Germinal*).

Dans *La Pensée romanesque du langage*, Philippe Dufour, analyse ce qu'il nomme à de multiples reprises le « roman philologique » : on peut donc s'étonner qu'il n'aborde jamais de front la question du statut générique de ce roman philologique. Cette question semble écartée pour la même raison qui conduit Philippe Dufour à délaissier les problématiques spécifiquement théoriques. Il s'en tient donc, au détour d'une note de bas de page, à propos d'une « finesse d'oreille » manifeste chez Vigny au-delà d'un pathos un peu lourd, à cette remarque : « Ceci fait le *genre* : le roman philologique se définit par une composante textuelle chez des écrivains aux sensibilités extrêmement diverses » (76). Sans prôner la rigueur illusoire d'une stricte taxinomie, il nous semble que les contours du roman philologique auraient gagné à être précisés, d'autant que le corpus d'étude est très large. En effet, la question du genre, formant le point de jonction de la littérature avec l'institution, est profondément liée à l'historicité : l'analyse générique n'aurait donc en rien semblé déplacée dans la problématique développée par *La Pensée romanesque du langage* ; il nous semble qu'elle aurait même parfois pu renforcer le propos. L'intérêt de

l'analyse générique en tant que telle est d'ailleurs illustré par Philippe Dufour lui-même, puisqu'il explique de manière extrêmement convaincante comment les deux genres du roman épistolaire et du roman historique se trouvent à l'origine du roman philologique (voir les pages 40, 120-122, 134-135).

Pour finir tout à fait, nous aimerions, dans cette perspective, revenir sur le roman « dramatique », que Philippe Dufour érige en contrepoint du roman philologique : « Le roman philologique se sépare du roman dramatique » (31). Pour Philippe Dufour, le modèle théâtral est directement lié au roman classique : d'une part il y favorise, dans le dialogue, une esthétique de l'enchaînement, qui suppose une provisoire invisibilité du romancier (voir p. 28-29) ; d'autre part il met l'accent sur la « composante sémantique », et sur une rhétorique visant à la conviction. Inversement, le dialogue du roman philologique suscite, on l'a vu, une multiplication des analyses du narrateur, privilégie la composante pragmatique, et prétend à la persuasion<sup>5</sup>. Cette opposition du roman dramatique et du roman philologique signe donc, selon Philippe Dufour, la modernité de ce dernier. Or, dans le cadre d'une réflexion générique visant à redéfinir le roman dramatique au XIX<sup>ème</sup> siècle, ne pourrait-on pas penser justement que c'est la mise en évidence de la dimension pragmatique du discours qui caractérise le modèle théâtral (plus que l'attention aux enchaînements par exemple) ? Tout en souscrivant aux remarques de Philippe Dufour sur le fait que la multiplication des interventions du narrateur marque la fin de la *reproduction* (toujours manquée) de l'écriture théâtrale dans le roman<sup>6</sup>, on pourrait donc penser que l'intérêt pour la pragmatique dans le dialogue au XIX<sup>ème</sup> siècle relève justement d'une *transposition* réussie dans l'écriture romanesque du modèle théâtral. C'est d'ailleurs dans ce sens que nous semble aller Philippe Dufour lui-même d'une part lorsqu'il montre que l'attention au paraverbal dans le dialogue du roman philologique est une manière de répondre au déficit que l'écriture accuse par rapport à la parole (p. 46)<sup>7</sup>, et d'autre part lorsqu'il affirme que la parole y devient, du coup, spectaculaire (105). Faire du dialogue un spectacle : il semble que ce soit une ambition au moins pour Stendhal, Balzac et Hugo. Pour eux, semble-t-il, la dévaluation du dialogue, que souligne Philippe Dufour au début de son ouvrage, n'agit pas au même degré que par exemple pour Flaubert : il est d'ailleurs significatif que dans *Illusions perdues* le dialogue soit *aussi* vanté comme un élément essentiel du « drame » romanesque par d'Arthez. La parole portant l'action, l'irruption du mot

<sup>5</sup> « [Dans le dialogue du roman classique] la parole vise à *convaincre*. Dans le dialogue, les personnages se donnent la réplique, théâtralement. *Dit-il/répondit-il*. Ils argumentent, traitent des passions. Le dialogue classique se fonde d'abord sur la composante sémantique. Au XIX<sup>ème</sup> siècle en revanche, la composante pragmatique s'exhibe : il n'y a jamais trop de mots pour transcrire le pouvoir de la parole. L'écriture se fait voyante [...] » (94).

<sup>6</sup> Comme Philippe Dufour le remarque, cette interprétation du modèle théâtral condamne le dialogue romanesque à n'être qu'un « dialogue théâtral gauchi » (p. 29).

<sup>7</sup> Philippe Dufour souligne d'ailleurs à cet égard la reprise obsédante de la métaphore théâtrale chez Balzac (voir p. 59). L'importance de l'*actio* oratoire est elle aussi toujours liée au modèle théâtral (voir p. 56-59).

sublime, la recherche de l'effet est encore un trait distinctif des dialogues de ces romanciers<sup>8</sup> (et ce n'est pas un hasard si le mot « drame » constitue pour eux un point de référence générique) : lorsqu'ils analysent les effets de la parole sur les personnages, ils visent aussi à mieux faire effet eux-mêmes sur le lecteur. La réflexion sur le modèle théâtral dans le roman nous fait donc retrouver, sous un autre angle, les « deux constellations » de romanciers que distingue Philippe Dufour dans son ouvrage (d'un côté, Stendhal, Balzac et Hugo qui traduisent les signes, les interprètent ; de l'autre, Flaubert et Proust qui se heurtent à l'opacité) : cette coïncidence permet, de manière très intéressante et significative, de souligner le fait que les romanciers qui utilisent le modèle théâtral sont aussi ceux qui mettent en scène la puissance herméneutique du narrateur sémioticien<sup>9</sup>.

Ces quelques remarques, on le voit, témoignent du fait que l'ouvrage de Philippe Dufour, outre ses analyses extrêmement convaincantes, ouvre, par les choix qu'il opère, des pistes de réflexion stimulantes. En réussissant le pari de mettre en perspective l'évolution de la construction et de l'esthétique du dialogue au XIX<sup>ème</sup> siècle, tout en évitant la téléologie, en mettant en lumière les orientations idéologiques que cette évolution manifeste sans jamais tomber dans le dogmatisme, en privilégiant une écoute tout à la fois subtile et productive, *La Pensée romanesque du langage* illustre brillamment la fécondité de la démarche de la poétique historique.

---

<sup>8</sup> Peut-être l'expérience de lecture est-elle ici aussi un indice : le lecteur paresseux a davantage tendance à se précipiter vers les dialogues des romans de Stendhal ou de Balzac, qu'il ne le fait lorsqu'il lit Flaubert.

<sup>9</sup> Sur ce point particulier, pour le corpus balzacien, on peut consulter la thèse de Boris Lyon-Caen, *L'Être et le sens : une poétique du signe dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Université Paris III.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Agathe Lechevalier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [agathelechevalier@hotmail.com](mailto:agathelechevalier@hotmail.com)