

## Dialogue littéraire vs conversations naturelles : le cas du dialogue romanesque

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI

### 1. Position du problème

«*In vivo*, la conversation est "inregistrable," "intranscriptible" (inutile de mettre des micros sous les fauteuils), le corpus inconstituable (...). Il faut donc cette médiation : la littérature» (R. Barthes, et F. Berthet, «Présentation» de *Communications* 30 «La conversation», 1979 : 5).

Depuis 1979, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de l'analyse du discours, et envisagée à la lumière des prodigieux développements qu'a connus ces dernières années l'analyse des conversations,<sup>1</sup> cette affirmation sonne aujourd'hui, il faut bien l'avouer, bizarrement. N'en déplaise à Barthes et Berthet : on *peut* transcrire et enregistrer les conversations<sup>2</sup> (et il peut être utile de mettre des micros sous les fauteuils) ; on le peut, et même

---

<sup>1</sup> En 1979, elle existait du reste aux États-Unis depuis une dizaine d'années, bien qu'il n'y ait dans l'ouvrage en question aucun écho de ces recherches.

<sup>2</sup> Il est vrai que dès lors qu'elle est enregistrée la conversation n'est plus vraiment *in vivo*—mais cette réserve ne suffit pas à justifier la remarque de Barthes et Berthet.

on le *doit*, si l'on veut un tant soit peu savoir comment fonctionne la communication ordinaire.

Cela dit, il n'est pas interdit pour autant d'aller voir aussi du côté des dialogues littéraires (ou plus généralement "fabriqués"), et de se demander dans quelle mesure ils ressemblent aux conversations naturelles, ou au contraire en diffèrent : c'est-à-dire de s'interroger sur leur degré de *mimétisme* par rapport aux objets "réels" qu'il sont censés simuler.

Les dialogues que l'on peut dire "artificiels," ou "fictionnels" (par opposition aux conversations "naturelles" ou "authentiques") sont de nature extrêmement diverse. Une première typologie pourrait ainsi les opposer :

(1) selon qu'ils se réalisent à l'écrit et / ou à l'oral

écrit : dialogues romanesques ou philosophiques ;

oral : dialogues de cinéma, films publicitaires ;

écrit et oral : dialogues de théâtre, ou de certains manuels de didactique) :

(2) selon que le dialogue constitue la totalité, ou une composante seulement, de l'ensemble textuel envisagé : c'est sur cette base que s'opposent par exemple le dialogue théâtral sous sa forme écrite, et le dialogue romanesque.<sup>3</sup>

En vertu de ces deux critères, on peut faire l'hypothèse qu'au sein de la grande famille des dialogues fictionnels, le dialogue romanesque est celui qui s'éloigne le plus des conversations naturelles puisque :

(1) il se réalise sous forme écrite ;

(2) le dialogue est enchâssé dans le récit, et ne constitue qu'une composante textuelle parmi d'autres.

Par ces deux caractéristiques, le dialogue romanesque se trouve en quelque sorte pris dans une double relation :

(1) relation avec la conversation orale fictive que le dialogue est censé reproduire sous forme de trace écrite,

---

<sup>3</sup> Sur le dialogue théâtral, voir Kerbrat-Orecchioni 1996.

(2) et relation syntagmatique avec l'environnement narratif.

Ce sont ces deux caractéristiques que je vais envisager successivement—précisions qu'il ne sera ici question que du roman à cet égard "traditionnel" (lequel, en dépit des prophéties de Nathalie Sarraute en 1956,<sup>4</sup> est encore aujourd'hui largement dominant), et que nous ne dirons rien des variations qu'ont pu subir les formes du dialogue à travers les époques, les écoles, et les auteurs.

## 2. La question de l'écrit

### 2.1.

On sait que pour Genette (1972 : 186 sqq.), qui oppose à cet égard les "récits d'événements" aux "récits de parole," les dialogues romanesques en discours direct (forme de discours rapporté dont il sera ici principalement question) se caractérisent par leurs capacités mimétiques,<sup>5</sup> dans la mesure où ils restituent en termes langagiers un référent qui est déjà au départ de nature langagière : pas d'hétérogénéité sémiotique donc entre ce qui est rapporté (une conversation, censée s'être déroulée dans l'univers diégétique), et son mode de report—à cette nuance près toutefois, qui est en fait de taille, à savoir que les conversations

---

<sup>4</sup> Dans «Conversation et sous-conversation» en effet, Sarraute considère que ces formes traditionnelles sont devenues caduques, dans la mesure où elles ne permettent pas de restituer cette continuité qui existe en fait entre ces mouvements sous-terrains que sont les "sous-conversations," et leur affleurement en surface sous la forme des répliques du dialogue.

<sup>5</sup> Capacités souvent revendiquées par les romanciers eux-mêmes : «Le roman rapporte ici des lambeaux de conversations qui ne semblent avoir d'autre fonction que de représenter la vie quotidienne dans une ville de province». (Italo Cavino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981 : 22)

orales sont dans le roman *scripturalisées*, ce qui pose entre autres le problème de la restitution des données paraverbales et non verbales, dont l'importance pour le fonctionnement des conversations naturelles n'est plus à démontrer.

(1) Pour ce qui est des *unités paraverbales* (vocales et prosodiques), le romancier dispose essentiellement<sup>6</sup> pour les transcrire de deux sortes de moyens :

— Astuces graphiques et orthographiques, visant à restituer certaines particularités dialectales, sociolectales ou idiolectales de la prononciation ou de la diction du personnage ("accent," débit, force articulatoire, intonation, etc.) :

Astuces orthographiques : exemples proustiens du «c'est ch-charmant!» d'Albertine, ou du «elle est si hartthhisstte» de Mme de Cambremer,<sup>7</sup> où les redoublements graphiques sont censés restituer l'articulation emphatique ; ou bien encore de ces reproductions de l'accent algérien par Azouz Begag :

Fatima, loui c'i moun ami Cisar : il li pas n'impourte qui, ci coume mon frère. Il a besoin de force, li pouvre. Regarde c'qui loui a fi la France. (*Les chiens aussi*, Paris, Seuil, 1995 : 60).

Astuces graphiques : exemples du tiret marquant une articulation hachée, ou de la parenthèse reproduisant un dénivellement prosodique :

Elle crie enfin à son tour, très fort : «Mais fais-le donc. Fais-le, tu en es capable, ça ne métonne-ra-pas-de-toi». (N. Sarraute, *Le planétarium*, Paris, Folio [1959], 1976 : 188)

---

<sup>6</sup> Car il y a aussi par exemple les indications contenues dans les propos eux-mêmes des personnages («Ne crie pas comme ça!»—indications parfois traitées s'agissant du texte de théâtre comme des "didascalies internes."

<sup>7</sup> Respectivement dans *La Prisonnière*(Folio : 382) et *Sodome et Gomorrhe* (Folio : 218)

Voyons, voyons! mon fils. Il ne faut pourtant pas se laisser aller comme ça. Eh bien, oui! vous avez péché. Mais, que diable! on n'en a pas moins besoin de vous. (Vous êtes tout sale : tenez, prenez cette serviette, frottez!) Toutefois, je comprends votre angoisse, et puisque vous en appelez à nous, nous voulons vous présenter le moyen de vous racheter (Vous vous y prenez mal. Laissez-moi vous aider.) (A. Gide, *Les caves du Vatican*, Paris, Folio[1914], 1980 : 106)<sup>8</sup>

Quels que soient les efforts déployés par le romancier pour affiner le rendu de ces particularités vocales<sup>9</sup>—admirons ainsi la subtilité des variations suivantes :

Camille... Cami-ii-iiille... Où es-tu? Cami-ii-iii-ille... (A. Delbée, *Une Femme*, Paris, Le Livre de Poche, 1982 : 210, et 235 : "Cami-iiiiiiiiille!")

Houille, qu'il disait, houïe là là aouïe (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Folio[1959], 1972 : 100),

ce ne sont jamais là que de piètres expédients, qui ne donnent des réalités de l'oral qu'une image aussi rudimentaire qu'approximative.

—Ces indications (ortho)graphiques peuvent évidemment être précisées par un commentaire narratif.

(2) En ce qui concerne les *unités non verbales* (mimo-gestuelles et posturales), ces commentaires constituent la seule ressource dont dispose le romancier pour les restituer.

Commentaires qui, à l'inverse des procédés graphiques précédemment évoqués, peuvent certes être d'une finesse et d'une

<sup>8</sup> Ces deux exemples sont empruntés à Lane-Mercier (1989 : 148 et 152), qui en fournit bien d'autres du même genre.

<sup>9</sup> Ainsi le "réalisme" des parures des personnages de Zola a-t-il été souvent vanté, Mallarmé allant jusqu'à définir *L'Assomoir* comme «une admirable tentative de linguiste»...

précision remarquables—dans le cas en particulier de Proust, dont les observations en la matière sont proprement époustouflantes.<sup>10</sup> Mais en tout état de cause, les données paraverbales et non verbales voient leur statut changer du tout au tout dès lors qu'elles sont scripturalisées puisque :

—à l'oral, ce sont des signifiants *bruts* qui s'actualisent (telle montée de la voix, tel mouvement des lèvres), et il y a production *simultanée et coordonnée* d'unités verbales, vocales, et mi-mo-gestuelles :

—à l'écrit au contraire, ces signifiants sont toujours (quoique à des degrés divers) *interprétés* («dit-elle en criant / souriant...») : c'est un hybride de signifiant et de signifié que le narrateur-sémioticien livre au lecteur, faisant ainsi à sa place le plus gros du travail interprétatif : ils sont en outre *dissociés* de l'énoncé verbal, du fait de la contrainte de linéarité qui pèse tyranniquement sur le discours écrit.

## 2.2. Quelques aspects du fonctionnement des conversations dont la restitution est dans le roman particulièrement problématique

### 2.2.1. La détermination du locuteur

L'identification du locuteur ne pose généralement aucun problème, ni dans les conversations naturelles, ni dans le dialogue de théâtre qu'il soit sous forme écrite ou représentée).

Dans le roman, la tâche de spécifier la nature du locuteur est dévolue à ce qu'il est convenu d'appeler les énoncés "attributifs" («dit Pierre», «répondit Marie», etc.),<sup>11</sup> séquences narratives

<sup>10</sup> Je ne l'ai pris qu'une seule fois en défaut : lorsqu'il évoque (*Le Côté de Guermantes II*, Folio :255-6) «ces inutiles sourires des gens qui causent avec vous par le téléphone» -sans penser que les sourires, généralement, s'entendent.

<sup>11</sup> Voir Prince 1978

donc, dont la récurrence est aussi pesante<sup>12</sup> que nécessaire à la compréhension du dialogue, et cela d'autant plus que le nombre des participants à la conversation rapportée est plus grand. Soit par exemple le "quadrilogue" suivant :

— Il est excellent ce gigot, dit Karl. Et si tu n'avais pas froid aux mains, qu'est-ce tu écrirais?

— Une vie, répond Suzanne.

— Une vie de femme?

— Pas forcément.

— Explique-toi.

— Ce ne serait pas une vie complète. Ce serait une vie vue d'avion. D'hélicoptère, plutôt. Une vie vue d'en haut. Au ralenti.

— Ce serait une photo? une suite de photos?

— Si tu veux, oui, répond Suzanne. Une seule photo même, qui raconterait un secret.

— Un de tes secrets? demande René.

— Non : un des tiens plutôt, répond Suzanne. Moi, je n'ai pas de secrets pour moi.

— Que tu dis! précise Thérèse.

— Tralala, répond Suzanne.

— Laisse-la parler, exige Karl. (P. Dumayet, *Le parloir*, Paris, Verdier, 1995 : 22)

on constate que le romancier fait lorsqu'il le peut l'économie de l'énoncé attributif (c'est-à-dire lorsque la cohérence de l'enchaînement permet au lecteur de déduire aisément l'identité du locuteur), mais que cet énoncé réapparaît en cas de besoin, et en particulier :

— dès lors qu'est introduit un nouveau format interlocutif («Un

---

Notons que bien souvent ces énoncés, en plus de spécifier la nature du locuteur, précisent le type d'acte de langage que réalise la réplique.

<sup>12</sup> Pour une critique de cette «encombrante convention» que sont les énoncés attributifs, ainsi que des tirets excessivement démarcatifs selon elle, voir Sarraute 1956 / 1987 : 105-6.

de tes secrets? demande René» : au "dialogue" Karl-Suzanne va succéder un échange René-Suzanne, la précision est donc indispensable),

— mais aussi parfois, pour simplement alléger le travail interprétatif du lecteur («Si tu veux, oui, répond Suzanne» : il ne peut ici s'agir que d'elle, mais comme aucune mention explicite des locuteurs n'est apparue dans les cinq répliques précédentes, le lecteur peut avoir entre temps perdu pied. D'où ce *rappel*— qui montre combien *le travail du romancier implique qu'il fasse certaines hypothèses sur les capacités cognitives, et en particulier mémorielles, de son lecteur virtuel*).

### 2.2.2. La détermination du / des destinataire(s)

Elle se fait dans les interactions orales sur la base d'indices essentiellement non verbaux (orientation du corps et direction du regard), lesquels disparaissent à l'oral. Restent alors :

— les formes d'adresse, qui parfois, mais parfois seulement, se trouvent présentes au sein de la réplique,

— et bien sûr les commentaires narratifs, qui sont d'autant plus utiles que le nombre des destinataires potentiels est plus grand, et que le dispositif énonciatif est plus complexe : un tel commentaire s'impose par exemple en cas de décalage entre l'allocutaire apparent et le destinataire réel, c'est-à-dire de "trophe communicationnel"<sup>13</sup>—phénomène que Proust décrit admirablement en plus d'un lieu de la *Recherche*<sup>14</sup> :

Je me fis un plaisir de lui apprendre, mais en m'adressant pour cela à sa belle-mère, *comme quand au billard, pour atteindre une boule on joue par la bande*, que Chopin, bien loin d'être démodé, était le musicien préféré de Debussy. (*Sodome et Gomorrhe II* : 212)

«Le duché d'Aumale a été longtemps dans notre famille avant

<sup>13</sup> Cf. Kerbrat-Orecchioni 1990 : 92 sqq.

<sup>14</sup> Toutes nos citations de ce texte seront empruntées à la collection Folio, éditions Gallimard.



d'entrer dans la maison de France», expliquait M. de Charlus à M. de Cambremer, devant Morel ébahi et auquel à vrai dire toute cette dissertation était *sinon adressée du moins destinée*. (*ibid.* : 342)

Ah! dit-il à la cantonade, pour être entendu à la fois de Mme de Saint-Euverte à qui il parlait et de Mme des Laumes pour qui il parlait [...] (*Du côté de chez Swann* : 334)

«Ta grand-mère pourrait peut-être aller s'asseoir, si le docteur le lui permet, dans une allée calme des Champs-Élysées, près de ce massif de lauriers devant lequel tu jouais autrefois», me dit ma mère consultant ainsi indirectement du Boulbon et de laquelle la voix prenait à cause de cela quelque chose de timide et de déferent qu'elle n'aurait pas eu si elle s'était adressée à moi seul. (*Le Côté de Guermantes* I : 293)

N.B. : si l'on se demande à travers ces exemples comment le narrateur procède pour identifier, à partir de ce qui se passe "réellement" sous ses yeux (dans l'univers de la fiction bien sûr), cette sorte de trucage énonciatif, il apparaît que d'une manière générale :

— l'allocutaire apparent est identifié sur la base des indices d'allocution, verbaux et non verbaux :

— le destinataire réel l'est essentiellement à partir du contenu des propos tenus, par application du principe de pertinence.

Mais les choses sont en réalité plus subtiles, ainsi :

— dans l'avant-dernier exemple, il faut admettre que «à la cantonade» me fait référence qu'à l'intensité vocale, le regard permettant de sélectionner comme allocutaire apparent la seule Mme de Saint-Euverte :

— dans le dernier exemple (où il n'y a pas à proprement parler de trope), on voit comment la hiérarchie des indices permet corrélativement de hiérarchiser les destinataires :

1. Marcel (indices pour les participants : «ta grand-mère», ainsi sans doute que le regard ; et pour le lecteur : «me dit ma mère»)

2. le docteur du Boulbon (indice : le ton de la voix, consigné

par le narrateur)

3. la grand-mère (indice : la teneur des propos).

2.2.3. La restitution des bredouilllements, bégaiements, phrases inachevées, et autres "ratés" de la parole orale (pour reprendre un terme éminemment contestable, et souvent contesté par les spécialistes de l'analyse des conversations<sup>15</sup>)

À l'écrit ce sont essentiellement les "points de suspension" qui sont chargés d'évoquer ces différents phénomènes :

Enfin, elle prononça d'une voix coupée par l'émotion : «Je... je... n'aurais pas... pas besoin... de t'interroger. Il me suffit de voir ainsi... de voir ta... ta honte devant moi». (Maupassant, *Une vie*, Paris, Le livre de Poche [1883], 1982 : 148)

l'absence de ce signe typographique produisant *a contrario* un effet pour le moins insolite :

Mais on voit bien qu'il est ému, le pauvre vieux, pas moyen de finir une phrase sur deux :

--Vous ne vous souvenez pas de ça, fait-il, vous ne? Pourquoi vous ne me, pourquoi vous faites comme si je ne, comme si on se? (J. Echenoz, *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992 : 179-180)

Mais pour échapper à l'ambiguïté, ce marqueur typographique a généralement besoin de l'accompagnement d'un commentaire narratif, nettement plus explicite—cf. les deux exemples suivants, qui illustrent de façon involontairement cocasse le fossé qui sépare ce que *montre* la forme des répliques, et ce qu'elles sont *censées reproduire* :

Jérémy fit un premier pas vers le lit.

—Pour moi aussi, d'ailleurs... Il paraît que Lucerne me cherche

---

<sup>15</sup> Voir *Les interactions verbales*, t. I : 42-3.

pour me casser la gueule... Tu es au courant?

Il hésitait, *bredouillait*, feignait la bonne humeur.

—De toutes les façons, je repars demain à l'aube... Je ne revien-drai plus avant la première... Je voulais te dire au revoir... (A. Wiazemsky, *Canines*, Paris, Gallimard, 1995 : 216)

—J'ai connu ça, ou presque. Et aussi ton espèce de... rage... Comment veux-tu qu'on comprenne les choses autrement que par les souvenirs...? C'est pour ça que tu ne me vexes pas.

Il s'était rapproché et parlait, la tête entre les épaules, *de sa voix qui mangeait les syllabes*. (A. Malraux, *La condition humaine*, Paris, Folio [1933], 1975 : 176)<sup>16</sup>

#### 2.2.4. L'alternance des tours de parole

Notons d'abord que les différentes "répliques" des personnages (qui correspondent à ce qu'en analyse des conversations on appelle "tours de parole") sont dans le roman bien nettement et proprement séparées par la convention du tiret. Mais les réalités conversationnelles sont nettement moins disciplinées : il arrive que les voix se superposent et s'entremêlent, et la mécanique de l'alternance des tours peut connaître des "ratés"—à commencer par l'*interruption* (le second locuteur "coupe la parole" au premier). Ce phénomène fort fréquent dans les conversations ordinaires peut à l'écrit être rendu par certains procédés typographiques dont la signification est claire<sup>17</sup> :

<sup>16</sup> Cette citation, ainsi que celles d'*Une vie* et plus loin, des *Stances à Sophie*, sont empruntées à Lane-Mercier.

Soulignements ajoutés par nous.

<sup>17</sup> Signalons aussi cette curiosité : le morphème *taratata*, qui intégré en début d'énoncé à la réplique du deuxième locuteur, ne laisse lui non plus aucun doute sur sa volonté interruptrice :

—J'ai une idée, lancera maman... Pour fêter ton retour, je ferai des tagliatelles. C'est toujours ton plat préféré?

—Toujours, maman, mais ce n'est pas la...

—... Taratata, ça me fait plaisir. (M. Villard, *J'aurais aimé être un type bien*, Atalante 1995 : 107), mais le procédé peut difficilement être

Ah! bien alors c'est parfait [...], tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes capi-...

—Et toi bien entendu, tu as une solution! coupe Philippe en toute hâte et furieux. (C. Rochefort, *Les stances à Sophie*, Paris, Le Livre de Poche [1963], 1977 : 64).

Mais le plus souvent, c'est aux seuls "trois petits points" que l'on confie la tâche de suggérer une interruption. Or il convient de signaler à propos de ce marqueur graphique :

—d'une part, qu'avec cette même valeur son emploi est des plus fantaisiste, puisqu'on peut le trouver soit à la fin de la réplique interrompue, soit au début de la réplique interruptrice, soit les deux à la fois :

—d'autre part, qu'il peut recevoir des valeurs extrêmement diverses, voire inverses. Dans un exemple tel que celui-ci :

Tu sais, je n'en suis plus à m'arrêter à toutes les énormités que tu sors, parce que...

—... tu serais en retard à ce dîner qui les dépasse en importance. (*Les stances à Sophie* : 202).

Les "..." peuvent en effet signaler, soit une interruption de L1 par L2, soit une "auto-interruption," laquelle s'accompagne normalement d'une pause (chez certains auteurs comme N. Sarraute, ce marqueur indique souvent-conformément à son nom officiel—une "suspension" collective du dire) : or l'interruption (enchaînement trop rapide), et le "gap" (enchaînement excessivement différé) sont deux phénomènes opposés... D'où l'importance du commentaire narratif, pour fixer la valeur de ce "marqueur-à-tout-faire" que sont les "trois petits points."

Quelques mots enfin des *chevauchements de parole* : ils sont eux aussi fréquents dans les conversations ordinaires, et doivent être systématiquement signalés dans les transcriptions par

---

généralisé à tous les cas d'interruptions...

un marqueur spécifique. Mais rien de semblable n'a été prévu pour le texte de roman (ou de théâtre) : l'auteur doit une fois de plus recourir au commentaire—à moins que par son ingéniosité typographique il ne parvienne à briser les chaînes de la linéarité graphique, à l'instar de Th. Gautier :

—Comment voulez-vous que cela tienne? Tout va sur le papier, mais c'est autre chose sur le dos.—<sup>18</sup> Je n'entrerais jamais là-dedans!—Mon jupon est trop court au moins de quatre doigts : je n'oserai jamais me présenter ainsi!—Cette fraise est trop haute : j'ai l'air d'être bossue et de n'avoir pas de cou.—Cette coiffure me vieillit intolérablement.

—Avec de l'empois, des épingles et de la bonne volonté, tout tient.—Vous voulez rire! une taille comme la vôtre, plus frêle qu'une taille de guêpe, et qui passerait dans la bague de mon petit doigt! Je gage vingt-cinq locus contre un baiser qu'il faudra rétrécir ce corsage.—Votre jupe est bien loin d'être trop courte, et, si vous pouviez voir quelle adorable jambe vous avez, vous seriez assurément de mon avis.—Au contraire, votre cou se détache et se dessine admirablement bien dans son auréole de dentelles.—Cette coiffure ne vous vieillit point du tout. (*Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion [1836], 1966 : 225),

passage dont l'examen attentif fait apparaître qu'il rapporte en réalité *cinq échanges* simultanés, également formés d'une intervention initiative à valeur de récrimination auto-dévalorisante, suivie d'une intervention réactive à valeur de protestation complimenteuse, l'astuce consistant pour l'auteur, dans la nécessité où il se trouve de tout convertir en relation de successivité, à délivrer dans un premier temps le stock complet des interventions initiatives, et dans un deuxième temps l'en-semble des ré-

---

<sup>18</sup> L'édition utilisée présente en fait, au lieu de ce tiret, un point-virgule : mais c'est manifestement une coquille, la logique du dialogue ne laisse à cet égard aucun doute.

ponses : ou de R. Queneau :

—Qu'est-ce que (oh qu'il est mignon) t'insinues (il m'a appelée) sur mon compte (une mousmé), dirent, synchrones, Gabriel (et la veuve Mouaque), l'un avec fureur, (l'autre avec ferveur). (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Folio [1959], 1972 : 170),

le procédé étant ici évidemment plus humoristique que réaliste, puisqu'il déborde indûment sur la séquence narrative.

Queneau avec qui nous concluons ces remarques sur la façon dont le dialogue écrit restitue les conversations orales :

Il n'est pas possible de rendre un compte exact d'une conversation. Regardez *Zazie*, par exemple, je ménage des silences, je mets des points de suspension : des indications de gestes pour me rapprocher le plus possible de la vie d'une conversation. L'oral a une présence dont on ne peut se rendre compte à l'écrit (les bafouillages, les gestes, les ratés, les grognements). (in A. Bergens, *Raymond Queneau*, Genève : Droz, 1973 : 175)

Il y a en effet dans ces tentatives pour trouver aux réalités vocales des équivalents typographiques quelque chose de dérisoire, tant est grand l'abîme existant entre l'infinie diversité des premières, et la pathétique indigence des seconds. Indigence qui pourrait certes être réduite, ainsi par le recours aux raffinements introduits dans la transcription de l'oral par les spécialistes de l'analyse conversationnelle. Mais comme le note justement Lane-Mercier (1989 : 141), le roman ne tolérerait guère «un "réalisme" aussi "irréel" par rapport aux normes scripturales institutionnelles». Le dialogue romanesque est fait pour être lu, il doit donc d'abord être lisible. Il est aussi fait pour nous donner parfois l'illusion d'entendre la voix de personnages conversant entre eux—mais cette illusion se contente heureusement de peu : quelques connotateurs d'oralité bien choisis et placés,

et le tour est joué.

### 3. La structuration du dialogue

Toute conversation se présente comme une succession de tours de parole, organisés en unités pragmatiques hiérarchisées (séquences, échanges, interventions, actes de langage)<sup>19</sup> la première tâche à effectuer pour l'analyste étant de reconstituer cette organisation structurale qui sous-tend l'enchaînement des tours.

Le dialogue de théâtre est à cet égard tout à fait similaire aux conversations naturelles, puisqu'il se présente comme une succession de répliques en style direct, et qu'il est censé nous restituer : tout ce qui est censé avoir été dit ; seulement ce qui a été dit ; et de la façon dont cela a été dit (*i.e.* en discours direct).

Mais dans le roman, le dialogue doit composer avec le récit, au sein duquel il introduit une *rupture* à tous les niveaux—formel (par sa disposition graphique et ses caractéristiques typographiques<sup>20</sup>), stylistique (changement de registre), énonciatif (modification des repères déictiques), etc. : le dialogue vient briser la continuité du récit (c'est une sorte de corps étranger), mais aussi souvent à l'inverse, le récit vient briser la continuité du dialogue, ainsi qu'on le verra bientôt.

Par rapport au dialogue de théâtre, le dialogue romanesque se caractérise donc :

—Par l'existence d'autres formes de report que le discours direct (discours indirect, libre ou non, discours narrativisé), qui permettent une meilleure intégration du dialogue dans le récit :

—et en ce qui concerne le dialogue rapporté en style direct :

<sup>19</sup> Voir *Les interactions verbales*, t. 1 : chapitre 4.

<sup>20</sup> Sur cette question de la présentation matérielle du dialogue romanesque, voir Détrie 1996 : 93-94.

par l'existence de *manques* et *d'ajouts* par rapport à la conversation naturelle correspondante.

### 3.1. Les autres formes de report

Lorsqu'une conversation advient dans l'univers romanesque, il est bien rare qu'elle soit *in extenso* rapportée en style direct (DD). Généralement, ce mode de discours rapporté est réservé à quelques fragments, d'importance d'ailleurs extrêmement variable (allant de la "bribe" à la séquence entière), ce qui pose le problème de savoir ce qu'il en est du reste du dialogue.

Première possibilité (la seconde étant la "troncation" qui sera envisagée en 3.2.1) : le reste est restitué selon un autre mode—discours indirect (DI), discours narrativisé (DN). Exemples :

—Échange :

«[...]Vous ne voulez pas venir dîner mercredi avec elle?»

C'était le jours où je devais dîner avec Mme de Stermaria, je refusai. (*Le Côté de Guermantes II* : 62-3)

(intervention initiative en discours direct, intervention réactive en discours narrativisé)<sup>21</sup>

—Intervention :

Nous n'avons pas parlé de Sandra. Mais, au moment de nous cou-

---

<sup>21</sup> Cet autre exemple est plus audacieux, car seules les exigences de cohérence du dialogue signalent que la séquence «qui me venait de ma mère» correspond en fait à du discours rapporté :

—Vous avez une jolie chevalière.

Je portais à l'auriculaire de la main droite une chevalière en or qui me venait de ma mère.

—Votre mère est morte?

—Non. (R. Belletto, *Sur la terre comme au ciel*, Paris, Hachette 1982 : 44)



cher, François me demanda de lui préparer un verre de bicarbonate :

—Car, me dit-il, je me méfie de cette cuisine à l'huile. (F. Hébrard, *Le mois de septembre*, Paris, J'ai lu, 1985 : 86)

Cette possibilité de recourir dans un même dialogue à différentes formes de report ne facilite pas la tâche de l'analyste, lorsqu'il cherche à reconstituer la constitution en échanges de ce dialogue—de cet extrait par exemple d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (p.154) :

Je lui dis qu'elle n'était pas gentille : «C'est vous qui n'êtes pas gentil», me répondit-elle. «Mais si!» Je me demandais ce que j'avais fait et ne le trouvant pas, le lui demandai à elle-même. «Naturellement, vous vous trouvez gentil!», me dit-elle en riant longuement. Alors je sentis ce qu'il y avait de douloureux pour moi à ne pouvoir atteindre cet autre plan, plus insaisissable, de sa pensée, que décrivait son rire. (...) «Mais en quoi ne suis-je pas gentil? lui demandai-je, dites-le moi, je ferai tout ce que vous voudrez.—Non cela ne servirait à rien, je ne peux pas vous expliquer». Un instant j'eus peur qu'elle crût que je ne l'aimasse pas, et ce fut pour moi une autre souffrance, non moins vive, mais qui réclamait une dialectique différente. «Si vous saviez le chagrin que vous me faites, vous me le diriez». Mais ce chagrin qui, si elle avait douté de mon amour, eût dû la réjouir, l'irrita au contraire. Alors, comprenant mon erreur, décidé à ne plus tenir compte de ses paroles, la laissant sans la croire, me dire : «Je vous aimais vraiment, vous verrez cela un jour» (...), j'eus le courage de prendre subitement la résolution de ne plus la voir, et sans le lui annoncer encore, parce qu'elle ne m'aurait pas cru.

On peut identifier dans ce dialogue quatre échanges successifs, dont les deux premiers sont hétérogènes quant à leur mode de report :

—Premier échange (trois interventions) :

«Je lui dis (...) » : DI

«C'est vous [...] » : DD

«Mais si!» : DD»

—Deuxième échange (deux interventions) :

«Je [...] le lui demandai à elle-même» : DN

«Naturellement [...]» : DD

—Troisième («Mais en quoi [...] vous expliquer») et quatrième échanges («Si vous saviez [...] un jour» : entièrement en DD.

le narrateur évoquant pour clore cet épisode conversationnel la possibilité d'un cinquième échange, dont l'intervention initia-tive serait une "annonce" (de la décision qu'il vient de prendre de ne plus revoir Gilberte), mais cette intervention étant provisoirement refoulée, l'échange n'advient pas, et les choses en restent là.

Mais cette tâche de reconstitution de l'organisation structurale des dialogues romanesques se complique encore du fait que le plus souvent, ces dialogues comportent par rapport aux conver-sations qu'ils sont censés reproduire, et des ajouts (sous la forme de commentaires narratifs plus ou moins longs : l'extrait précédent en comporte quelques-uns), et des lacunes (lorsqu'à l'inverse du cas précédent, le dialogue est manifestement in-complet).

### 3.2. Manques et ajouts

#### 3.2.1. Les manques,

Dans les conversations authentiques, il arrive que dans un é-change donné, une composante normalement attendue soit ab-sente : on dit alors que l'échange est "tronqué."<sup>22</sup>

Mais dans le roman, il importe de distinguer *deux types bien différents de troncation*. En effet :

(1) Soit le passage suivant des *Misérables* de V. Hugo (cité

<sup>22</sup> Voir *Les interactions verbales*, t. I : 255 sqq.

par Durrer 1994 : 83-4) :

On lui indiqua le logis. Il sonna. Une femme vint lui ouvrir, une petite lampe à la main.

— Monsieur Pontmercy? dit Marius.

La femme resta immobile.

— Est-ce ici? demande Marius.

La femme fit de la tête un signe affirmatif.

— Pourrais-je lui parler?

La femme fit un signe de tête négatif.

— Mais je suis son fils, reprit Marius. Il m'attend.

— Il ne vous attend plus, dit la femme.

Alors il s'aperçut qu'elle pleurait.

Dans le premier échange, le commentaire nous le dit clairement : l'intervention n'est suivie d'aucune réaction, verbale ou non verbale, l'échange est donc tronqué (suivent deux échanges où la réaction est de nature non verbale, et vient enfin un échange verbal complet). Plus précisément, on dira qu'ici *la troncation est le fait du personnage lui-même*, et que ce type d'incomplétude dialogale est de même nature exactement que celles qui se rencontrent dans les conversations naturelles.<sup>23</sup>

(2) Revenons maintenant à Proust (passage cité précédemment de *Germantes II* : 63 sqq.) : après avoir par deux fois décliné l'invitation de Mme de Villeparisis à venir dîner le mercredi, Marcel est entrepris par Mme de Guermantes, qui l'invite à une soirée «en petit comité» le vendredi : invitation formulée en plusieurs temps, et entrecoupée d'abondants commentaires du narrateur. La scène s'achève quelques pages plus loin... sans qu'à aucun moment le lecteur ait été informé de la réponse de

<sup>23</sup> Ce type de troncation est par exemple systématisé dans le roman de Vercors *Le silence de la mer*, puisque l'un des personnages (la jeune femme) refuse délibérément, et tout au long de l'oeuvre, de parler à l'autre (l'officier allemand).

Marcel. Elle a bien dû avoir lieu pourtant, cette réponse, car les règles les plus élémentaires de la politesse, mondaine ou non, l'exigent! Mais le narrateur a tout simplement "oublié" de la consigner : on parlera donc ici de *troncation imputable au narrateur* (et non plus au personnage), lequel opère à sa guise, et pour des raisons diverses (comme le souci de bienséance<sup>24</sup> ou celui d'épargner au lecteur l'ennui d'une conversation supposée fastidieuse et répétitive<sup>25</sup>), un filtrage plus ou moins drastique de la conversation—c'est d'abord à ce niveau que s'exerce l'emprise du narrateur sur l'économie du dialogue romanesque.

<sup>24</sup> Les pudeurs de l'ellipse peuvent affecter quelques phonèmes seulement :

«—Ce f... Fabrice, disait-il à très haute voix, ne mourra jamais que de ma main.» (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Le livre de Poche : 72), mais aussi des tronçons entiers de conversation, comme dans ce désopilant passage de *Zazie dans le métro* (Le Livre de Poche : 34-5) : «Un type s'enquiert : — Qu'est-ce qu'il lui a demandé de lui faire?

La bonne femme glisse les détails zaziqes dans l'oreille du type : — Oh! qu'il fait le type, jamais j'avais pensé à ça.

Il se tourne vers un autre citoyen :

— Non mais, écoutez-moi ça... (*détails*). C'est pas croyab.

— Ya vraiment des salauds complets, dit l'autre citoyen.

Cependant, les détails se propagent dans la foule. (...) Deux amateurs discutent :

— Moi, déclare l'un, j'ai entendu raconter que... (*détails*).

— ça m'étonne pas autrement, réplique l'autre, on m'a bien affirmé que... (*détails*)».

<sup>25</sup> *La Chartreuse de Parme*, Le Livre de Poche, p. 64 et 311 :

«Fabrice fut très fier de ce petit discours. Nous ne rendrons pas compte de la longue discussion sur sa destinée future, qui eut lieu entre le caporal et la cantinière. Fabrice remarqua qu'en discutant ces gens répétaient trois ou quatre fois toutes les circonstances de son histoire».

«Le lecteur trouve cette conversation longue ; pourtant nous lui faisons grâce de plus de la moitié ; elle se prolongea encore deux heures».

N.B.— Il n'est pas toujours facile ni même possible de savoir à quel type de troncation on a affaire (le commentaire narratif n'est pas toujours aussi explicite que dans l'exemple de Hugo mentionné plus haut, et les vraisemblances diégétiques ne sont pas toujours aussi claires que dans l'exemple de Proust).

— Notons à propos de la *Recherche* que l'on y entend en fait très peu la voix de son personnage principal, Marcel (du moins dans les conversations "mondaines," car en situation de tête à tête amoureux, Marcel parle, et on l'entend parler). Il faut pourtant l'imaginer brillant causeur... Mais aucune trace de ce talent dans le texte lui-même, qui gomme impitoyablement les mots du *personnage*, pour inscrire dans le vide ainsi laissé les interminables gloses du *narrateur*.

### 3.2.2. Les ajouts

Ce sont précisément ces commentaires narratifs (ou "narratori-aux") qui viennent s'insérer au sein du dialogue, et dont l'effet de rupture est d'autant plus fort :

— que le commentaire est plus long (par rapport à la séquence commentée),

— et que les unités dissociées sont plus étroitement liées : on peut ainsi admettre qu'un commentaire qui intervient entre deux échanges est moins "perturbateur" pour le dialogue qu'un commentaire qui disjoint deux interventions au sein d'un même échange, et *a fortiori*, deux constituants d'une même intervention.

Ce que j'illustrerai pour terminer par l'analyse d'un autre passage encore de la *Recherche*,<sup>26</sup> lequel passage constitue en quelque sorte, en vertu de ces deux critères, un cas limite.

La scène se passe dans le "tortillard" qui mène à La Raspelière, résidence d'été des Verdurin. Marcel s'y rend pour la première fois, en compagnie des «vieux fidèles» Brichot et Cottard,

<sup>26</sup> *Sodome et Gomorrhe II* : 268 sqq.

qui vont faire assaut d'éloquence pour initier le novice, en lui vantant, chacun dans son style propre, les charmes et mérites du salon Verdurin. Brichot ouvre le feu :

«Si ce sont vos débuts chez Mme Verdurin, monsieur, me dit Brichot qui tenait à montrer ses talents à un "nouveau," vous verrez qu'il n'y a pas de milieu où l'on sente mieux la "douceur de vivre," comme disait un des inventeurs du dilettantisme, du je m'enfichisme, de beaucoup de mots en "isme" à la mode chez nos snobinettes, je veux dire M. le prince de Talleyrand». Car, quand il parlait de ces grands seigneurs du passé [... : 15 lignes de commentaire nar-ratif. Puis : ] «Ah! celui-là, reprit Brichot en parlant de "monsieur le prince de Talleyrand," il faut le saluer chapeau bas. C'est un ancêtre».

Donc : cinq lignes en tout de discours direct, entrecoupées d'un bref énoncé attributif très "orthodoxe," et d'un commentaire de quinze lignes—la proportion est raisonnable. Remarquons toutefois deux petites choses, à propos de «Ah! celui-là, reprit Brichot [...]» :

—Le narrateur éprouve le besoin de préciser la nature de l'antécédent de "celui-là." En effet : dans le dialogue "réel," l'anaphorique est contigu à son antécédent, il ne pose donc aucun problème d'interprétation : mais dans le report romanesque, le pronom se trouve disjoint de son antécédent par le commentaire, d'où l'utilité du rappel. On le voit une fois encore : lorsqu'il rédige son texte, *le romancier tient compte de ce qu'il suppose des capacités cognitives de son lecteur, et en particulier de mémoire.*

—Quant au verbe "reprendre," il peut ici surprendre : Brichot en effet ne "reprend" pas à proprement parler son discours (à moins qu'il y ait introduit une pause, mais rien ne le laisse supposer), il le "poursuit"—c'est en fait le *narrateur* qui après son intrusion commentative, reprend le fil provisoirement inter-

rompu du dialogue : il y aurait donc là une forme très subtile de "métalepse" (subversion subreptice des niveaux narratifs).<sup>27</sup>

Quoi qu'il en soit, c'est ensuite au tour de Cottard de «montrer ses talents» :

«C'est un milieu charmant, me dit Cottard, vous trouverez un peu de tout, car Mme Verdurin n'est pas exclusive : des savants illustres comme Brichot, de la haute noblesse comme, par exemple, la princesse Sherbatoff, une grande dame russe, amie de la grande-duchesse Eudoxie qui même la voit seule aux heures où personne n'est admis». En effet la princesse Sherbatoff [... : suit une glose

---

<sup>27</sup> Il faudrait analyser systématiquement les emplois du verbe "reprendre" comme opérateur de "reprise" du dialogue—en voici un autre exemple, de Jules Verne (*Les cinq cent millions de la Bégum*, Librio : 10), et plus curieux encore :

«Le docteur Sarrasin en était là de ses réflexions, lorsque le maître des cérémonies lui-même frappa à la porte et demanda si "monsiou" était visible...

[...]

Le docteur Sarrasin avait pris la carte qui lui était présentée. Assez étonné de recevoir une visite en un pays où il ne connaissait personne, il le fut plus encore lorsqu'il lut sur le carré de papier minuscule :

"Mr. SHARP, *Solicitor*,  
93, Southampton row  
LONDON."

"Que diable puis-je avoir à démêler avec Mr. Sharp? se demanda-t-il. Est-ce que je me serais fait sans y songer une mauvaise affaire? ..." "Vous êtes bien sûr que c'est pour moi?" reprit-il.

Mais il n'a encore rien dit! Pour justifier l'emploi de ce verbe il faut admettre que l'énoncé du docteur enchaîne, au choix et entre autres :

- (1) sur un «entrez!» non mentionné par le narrateur ;
- (2) sur une lecture à haute voix de la carte de visite ;
- (3) sur un soliloque extériorisé («se demanda-t-il» = tout fort)—cette solution étant la plus vraisemblable, car on nous a un peu plus haut prévenu que le bon docteur "avait toute sa vie pratiqué le monologue, qui est une des formes de la distraction."

de six pages cette fois, la tirade de Brichot faisant une brève résurgence quatre pages plus loin : ] Aussi après m'avoir cité la princesse Sherbatoff parmi les personnes que recevait Mme Verdurin, Cottard ajoutait en clignant de l'oeil : «Vous voyez le genre de la maison, vous comprenez ce que je veux dire?» Il voulait dire [... : glose de plus d'une page, la tirade s'achevant enfin avec : ] «La princesse sera à Maineville. Elle voyagera avec nous. Mais je ne vous présenterai pas tout de suite. Il vaudra mieux que ce soit Mme Verdurin qui fasse cela. À moins que je ne trouve un joint. Comptez alors que je sauterai dessus».

Soit au total : *onze lignes de discours direct* délivrées en trois temps, et *entrecoûpées d'un commentaire de quelque six pages*— la proportion est ici exorbitante, et corrélativement, le décalage institué entre la temporalité diégétique (durée "réelle" de ce fragment de dialogue), et le temps de la lecture.

Passons sur les difficultés que soulève une telle stratégie narrative (pour le lecteur comme pour le scripteur : comment "raccorder" des éléments aussi étroitement solidaires sémantiquement, et aussi fortement disjoints dans l'espace du livre et le temps de la lecture?) Notons plutôt qu'une fois encore, Marcel ne pipe mot dans ce passage : ce qui s'explique en partie par son statut de «nouveau», mais en partie seulement : dans une conversation authentique similaire, il serait au moins tenu de produire quelques signaux d'écoute («ah bon?», «Vraiment?»), qui sont ici escamotés (dans le dialogue romanesque, la troncation frappe prioritairement les "régulateurs" et autres "phatiques").

Ainsi le dialogue romanesque est-il tout à la fois, par rapport aux conversations naturelles, lacunaire et hypertrophié : contracté, et dilaté, dans des proportions parfois considérables. Cela au détriment de ses capacités mimétiques, mais aussi, au grand bénéfice de ses vertus analytiques : il n'y a pas dans les romans de "vraies" conversations : mais si l'on est amateur



d'*analyses de conversations*, on peut à coup sûr y trouver son compte<sup>28</sup>—analyses fragmentaires et non formalisées, mais souvent pénétrantes, et parfois même (s'agissant de Proust ou de Sarraute, le mot n'est pas trop fort), géniales.

## Références

- DÉTRIE, C. (1996) : «Y a pas grand chose à faire avec la parole», *Champs du signe* : 91-112.
- DURRER, S. (1994) : *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz.
- GELAS, N. (1988) : «Dialogues authentiques et dialogues romanesques», in Cosnier, J. & al. (éds), *Échanges sur la conversation*, Paris, CNRS : 323-333.
- GENETTE, G. (1972) : *FiguresIII*, Paris : Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990) : *Les interactions verbales* t. I, Paris : A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996) : «Dialogue théâtral vs conversations ordinaires», *Cahiers de praxématique* 26 : 31-49.
- LANE-MERCIER, G. (1989), *La parole romanesque*, Paris : Klincksieck.
- PRINCE, G. (1978) : «Le discours attributif et le récit», *Poétique* 35 : 305-313.
- SARRATUE, N. (1956/1987) : «Conversation et sous-conversation», in *L'ère du soupçon*, Paris, Folio : 83-122.

---

<sup>28</sup> C'est aussi l'idée que défend Gelas (1988 : 326).

## 문학의 대화 대 일상 회화 : 소설 대화의 경우

카트린 케르바-오레키오니

### 1. 문제 설정

문학의 대화와 일상 회화의 유사성과 차이, 실제 대상과의 모방의 정도는 어느 정도인가? 인공적이거나 가공적이라고 말하는 대화들은 극단적으로 다양하지만, 몇 개의 유형으로 분류할 수 있다. 글이나 말이나에 따라 혹은 대화가 전체를 구성하느냐 아니면 한 구성 요소이냐에 따라 희곡의 대화와 소설의 대화로 나뉜다.

인공적 대화들 중 일상 회화와 가장 다른 것은 소설의 대화이다. 왜냐하면 그것은 속에 대화가 삽입되어 있긴 하지만 텍스트의 한 구성요소일 뿐이기 때문이다. 이러한 특징으로 인해 소설의 대화는 '글이라는 형식 아래 재생산된 가공의 구어적 회화와의 관계'와 '서술적 환경과의 통사론적 관계'라는 두가지 관계 아래 있다.

### 2. 글의 문제

쥬네트가 <사건의 이야기>와 <말의 이야기>를 구별하면서 지적했듯이, 직접회법으로 된 소설의 대화는 모방 능력을 그 특징으로 한다. 보고된 것(디에제즈의 세계 속에서 굴러가게 되어 있는 회화)과 그 양태 사이엔 어떠한 기호학적 이질성도 없다.

구두적 단위들과 관련되는 경우, 소설가는 철자와 그래픽으로 인물이 속

한 사회나 그의 이데올로기 등을 재구성한다. 철자로 하는 방법이란 "C'est chcharmant!"처럼 철자들을 중첩시켜 강조하거나 사투리를 그대로 쓰는 것이다. 그래픽에 의한 방법은 줄표로 토막난 분절음 등을 표시하거나 괄호로 운율의 기복을 재생하는 것(Ca ne métonne-ra-pas-de-toi.)이다. 동작이나 자세와 같은 비구두적 단위들과 관련되는 경우도 있다. 말은 목소리를 높이거나 입술을 움직이는 것 같은 시니피앙과 구두적, 음성적, 동작모방적 단위들의 동시적이고 조직화된 생산물이다. 반대로 글로 된 시니피앙들은 늘 "그녀는 울부짖으며 말했다"처럼 해석되어진 것들로서 이는 시니피앙과 시니피에의 혼종이다.

소설 속에 재구성되는 회화는 몇가지 기능을 갖는다.

화자의 정체는 일상 회화나 연극의 대화 속에서는 일반적으로 어떤 문제도 제기하지 않는다. 하지만 소설에서는 화자의 본성을 특화하는 작업은 속사적 발화, ("피에르가 말했다." 등) 서사적 세강스들에 귀속된다. 이는 소설가의 작업이 잠재적 독자의 인식 능력, 기억력 등을 가정하고 이루어지고 있음을 말해 준다.

수신자는 몸이나 시선의 방향 등 비구두적인 표시들에 기초한 구두적 상호작용 속에서 형성된다. 이는 연설 형식이나 잠재적 수신자들의 수가 많을수록, 발화적 장치가 복잡할수록 더욱 유용한 서사적 논평들이다. 이런 논평은 겉으로 드러난 수화자와 실제적 수신자가 다를수록 중요해진다.

빨라서 알아듣기 어려운 말투, 혀짧은 말, 완성되지 않은 문장, 구어의 이른바 '실패한 ratés' 형식은 글에서 다양한 현상들을 환기해야 할 "지점들"이다. 하지만 이런 인쇄된 표시는 모호성에서 벗어나기 위해, 보다 명료한 서사적 주석이 필요하기도 하다.

말 순서 교차의 경우 인물들의 다양한 반응들은 줄표에 의해서 확실하고 적절하게 분리된다. 회화는 덜 규칙화되어 있지만 글에서는 인쇄 순서로 그것을 표현하는데 끼어들기의 경우에는 ...이란 휴지 부호가 널리 쓰인다.

소설적 대화는 우선적으로 읽혀지기 위해 만들어졌고 따라서 우선은 가독성이 있어야 한다. 그것은 말을 주고받는 인물들의 목소리를 듣고 있는 것 같은 환상을 주기 위해 만들어진 것이기도 하다. 하지만 이 환상이 충족

되는 경우란 거의 없다.

### 3. 대화의 구조화

모든 회화는 말의 교대의 연속으로 나타나며 위계화된 실행적 단위 (세강스, 교환, 끼어들기 등) 속에 조직화된다. 그러므로 분석하는 사람의 첫째 임무는 그것들의 구조적 조직을 재구성하는 것이다. 연극의 대화는 직접화법으로 된 응답들의 연속으로 나타나기 때문에 일상 회화와 매우 유사하다. 하지만 소설 속에서 대화는 이야기와 함께 구성된다. 그 과정에서 형식적(그래픽한 배치와 활자적 특성들에 의해), 문체적(글투의 변화), 발화적(지시적 표지의 변경) 수준등에서 급격한 변화가 일어난다. 대화는 이야기의 연속성을 깨지만 반대로 이야기가 대화의 연속성을 깨기도 한다.

하나의 회화가 소설 속에 나올 경우, 직접화법은 다양한 중요성을 가진 몇가지 부분들로 나뉘며 대화의 나머지를 인식하는 문제를 제기한다. 우선 다른 화법으로 된 문장들을 “교체”와 “개입”으로 제시하는 방법이 있다. 첨가는 대화 중간에 삽입됨으로써 그만큼 더 큰 변화 효과를 갖는 서술적 주석들이다. 주석을 붙인 세강스에 비해 주석이 더 길 경우도 있고 통일성이 분리됨으로써 더 밀접하게 연결되는 경우도 있다. 화자는 대명사와 선행사의 본질을 명확히 할 필요가 있다. 사실 현실의 대화에서 조용소는 선행사에 인접해 있기 때문에 해석상의 문제를 일으키지 않는다. 하지만 소설적 관계에서 대명사는 주석에 의해 그 선행사와 분리된다. 또한 소설가가 텍스트를 쓸 때 그는 자신의 독자의 인식 능력, 특히 기억력을 고려한다.

[요약 : 주미사 (불문학 박사)]