Representations in Dialogue
Dialogue in Representations

Proceedings of the 13th conference of the International Association for Dialogue Analysis

Montréal, Québec, Canada - April 26-30, 2011

Edited by Alain Létourneau,
François Cooren and Nicolas Bencherki

iada.online.series Volume 1/11
Dialogue Analysis XIII
Edited by Alain Létourneau, François Cooren and Nicolas Bencherki
Published by the International Association for Dialogue Analysis.
ISSN: *1999-5598*

Visit IADA online at www.iada-web.org

BY-NC-ND

This work is licensed under the Creative Commons "Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported" license.

You are **free to share**, to copy, distribute and transmit the work.

Under the following conditions:

Attribution. You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).

Non-commercial. You may not use this work for commercial purposes.

No derivative work. You may not alter, transform, or build upon this work.

For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work. The best way to do this is with a link to http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.

Any of the above conditions can be waived if you get permission from the copyright holder.

Nothing in this license impairs or restricts the author's moral rights.

Cover art by Nicolas Bencherki.

With the support of

The Department of communication of the Université de Montréal | The Department of philosophy and applied ethics of the Université de Sherbrooke | The Faculté des arts et des sciences of the Université de Montréal | The Joint PhD program of Concordia University, the Université de Montréal and Université du Québec à Montréal (UQAM) | The Vice-dean, research of the Faculté des lettres et sciences humaines of the Université de Sherbrooke.

Social Sciences and Humanities Research Council of Canada
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada
Canada

JOHN BENJAMINS PUBLISHING COMPANY

Representations in Dialogue / Dialogue in Representations

Proceedings of the 13th conference of the International Association for Dialogue Analysis on *Dialogue and Representation.*

Université de Montréal. Montréal, Québec, Canada, April 26-30, 2011.

The 13th International Conference on Dialogue Analysis was held in Montreal, Canada, at the Université de Montréal, in April 2011. Around 200 participants from all over the world came to explore the general theme "Dialogue and Representation." Researchers addressed the connections of representation and dialogue, which was problematized in at least the three following ways: 1. Dialogue as representation, 2. Normative perspectives on dialogue/representation issues, and 3. Representations of dialogue.

In these proceedings, you will find some of the best contributions to this international conference. A selection of texts is also published in *(Re)presentations in Dialogue*, edited by François Cooren and Alain Létourneau, available from John Benjamins Publishing. Other texts were chosen for inclusion in an issue of *Language and Dialogue* edited by Alain Létourneau and François Cooren, entitled Dialogue and Representation (vol. 2, no. 1, also published by John Benjamins).

We wish to thank Émilie Pelletier, Sophie Richard, Pierre-Luc Chabot, Myriam Amzallag, Pierrette Brodeur and the many volunteers who made this conference possible.

Alain Létourneau (U. de Sherbrooke), François Cooren (U. de Montréal) and Nicolas Bencherki (U. de Montréal)

Table of contents | Table des matières

Deviations in representations in otherwise effective dialogue ..... 1 - 15
Marie J. Myers

A representation of fictional humorous dialogue representations ..... 16 - 28
Carla Canestrari, Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni & Andrzej Zuczkowski

Representations of doctors in dialogues: The case of caregivers of cancer patients ..... 29 - 39
Hassan Atifi & Gérald Gaglio

On (The Lack of) Tact in Dialogue ..... 40 - 66
Pascal Gagné

The Effectiveness of Professional Emails: Representations and Communicative Practices ..... 67 - 82
Hassan Atifi, Nadia Gauducheau & Michel Marcoccia

La dimension dialogique du pseudonyme sur Internet ..... 83 - 96
Marcienne Martin

L'interculturalisme et les travaux de la Commission Bouchard-Taylor ..... 97 - 118
Jorge Frozzini

Le dialogue actualisé par le dialogisme. Phénomènes textuels de l'écoute de l'interlocuteur ..... 119 - 139
Léda Mansour

Dialogue Activities as Indication of Being On-Task/Off-Task ..... 140 - 156
Alena L. Vasilyeva

Dialogic Perspectives on Traditional and Digital Publishing: A Linguistic and Inter-textual Analysis of Semantic Reversals in the Advertising Discourse ..... 157 - 178
Izabela Lazar

Arabesques: An Arabic Tale in Hebrew Letters Addressing the Issue of Representation and Dialogue ..... 179 - 190
Ibrahim A. El-Hussari

Le dialogue dans le cadre des musiques vocales profanes françaises de la fin du XVIe siècle (1570-1600) ..... 191 - 220
Nahéma Khattabi

The Representation of Regional Spanish Speech in Literary Dialogues from Past Century ..... 221 - 233
Domnita Dumitrescu

Quand les romans épistolaires dialoguent entre eux : le cas des Lettres Portugaises et de Novas Cartas Portuguesas ..... 234 - 248
Isabelle Simões Marques

…

Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation : des sokratikoi logoi (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios) ..... 249 - 264
Sandrine Dubel

Dialogue polyphonique et représentation spectrale dans Branca de Neve (Blanche-Neige, 2000) de João César Monteiro ..... 265 - 280
Gabrielle Reiner

Epistolary Discourse: dialogue with the identity ..... 281 - 292
Isabel Sebastião

«I pronostici et le novelle, i trovati, le lettere de' paesi strani»: 'I Marmi' of Anton Francesco Doni between no-vella and dialogue ..... 293 - 310
Martyna Urbaniak

Deviations in representations in otherwise effective dialogue

Marie J. Myers
Queen's University

Abstract

We discuss the representations arrived at when emergent themes were identified during dialogues and identified if and where deviations occurred. The objective was to measure if simple dialogue aimed at internalizing knowledge, based on the interplay of theoretical readings, professional experience and specialized subject matter culture, enhances meaning-making. The question was around redefining goals in light of different persons' needs to see if more basic social changes were required, to see if dialogue allowed taking the students a step further in their representations. The participants were in a fifth year university course at university. The study consisted of having students write down their group representations around major themes resulting from group discussions of theoretical texts. We used textual analysis with a phrase or line as the unit of analysis. Each new representation was coded and themes identified through grouping. We looked at a variety of aspects always keeping in mind that representations arrived at by groups required a balancing act. Results suggest, among other things, that during the dialogues an internalization of different amounts of detail took place as know-how was acquired from course instruction while at the same time their own personal ways of 'doing and being' sometimes left them in a state of flux. As diverse persons dialogued together, the different knowledge bases that came into play promoted a re-alignment which in turn enriched their representations and meaning connections through topic associations. A certain transformation occurred with spontaneous alignments as some students moved across different groups.

Keywords bridging across subject specialties; representations in interactional learning; re-aligning as repositioning; deviations in knowledge internalization.

Introduction

People interact differently because of the way they orient themselves to and in the world. Major changes are taking place today at ever-increasing paces. We are in the middle of a new knowledge economy in which the globalizing of learning is taking precedence. Major questions have to be posed relative to the positioning of the different constituencies within this web of networks being created and constantly re-adjusted and people finding themselves re-aligned (Archibugi & Lundvall, 2001). The main question is how to make persons cross-functional in translational sort of ways. Sub-questions are, can the shape of people's

dialogic awareness be changed by setting up a new logic, and can a spontaneous alignment around new communities of practice help provide the searched for answers?

In this study we investigate professionalization-at-work in a French didactics course at a university in Ontario, Canada, preparing future teachers of French as a second language for secondary education professions. Professionals in training have to come to grasp the different degrees of difficulty and the different amounts of detail involved in acquiring professional know-how in such a state of constant change and at the same time understand that these require a balancing act. The objective was to measure if complex dialogue, based on the interplay of theoretical readings, professional field experiences and specialized subject matter cultures, enhances group outcomes in professional learning.

The problem is that fixing goals is easy but redefining goals in light of different people's needs requires more basic social changes. This is of crucial importance in the Canadian newcomers' culture, which is ever changing. The cumulative work conducted throughout the course was around improving communication, looking at a variety of aspects in formative ways, first through individual reaction papers then followed by a group compendium of essential aspects under scrutiny during group dialogues.

Theoretical context

Given that the situation is what is mentioned above, the ability to judge takes on major importance in meaning-making processes (Kant, 1790). A key role is played by empathy according to Petrovic (2008). Apprehending knowledge in such ways is important in terms of influencing the outcome depending on people's perspective-taking. Social class works to create characteristic 'kinds of people' in characteristic 'worlds'. The issue here is to make people cross-functional in translational ways. Already it is clear that there is a somewhat spontaneous re-alignment around new communities of practice (Olson, 2003; Barton & Tusting, 2005). Connected to this is perspective-taking, which according to Laing, Phillipson and Lee (1966) includes a number of steps in establishing distance from the first grasp of meaning (direct perspective), with a first distancing by reflecting upon the interlocutor's interpretation of the given meaning (meta-perspective) and then to a further articulation by interrogating oneself on what the interlocutor's assessment of one's thinking of the interlocutor's meaning-making outcome is (meta-meta-perspective). This way of apprehending knowledge is important during group work in terms of influencing the outcome depending on people's perspective-taking. From system's theory (Luhmann, 1984) we gleaned important notions around communication and meaning-making, especially about its operation through the selection of a limited amount of information for the purpose of reducing complexity.

All these notions provide an understanding of the elements at work in our study of the students' group summaries. We favor topic associations with people from very different backgrounds trying to connect their knowledge bases. Solutions will have to come about through work on the re-alignment. Like in the business world we need to thoroughly understand and play out the notion of 'rhochrematics' i.e., in an attempt at understanding the different markets, their demands and their multi-faceted possibilities, in our

case applied to people. However keeping in mind Luhmann's (1984) research on social systems we can feel assured that new systems can be created if need be, without anything being lost. We also need to keep in mind that each group in our study functions like a system with a distinctive identity that is constantly reproduced in its communication and depends on what is considered meaningful and what is not.

Along the same lines of thinking, a system can emerge from an overly-complex environment, then use and rely on resources from that environment, in our case, students in a given group came from various subject specialties (their environment) and used in the new group situation, resources they were familiar with from that environment. For the sake of an economy of means, the control of internal energy is required, if one is to expect observable results. A widening of vision requires getting rid of mind-sets and old habits of mind. In addition, one person's view can no longer be accepted as a dominant one, as for a group to fully subscribe to change, everyone present has to feel that his or her views are also represented. This entails making dialogue transformational and yet enabling all the members of a given group to be included, aware of personal positioning as well as possibilities for re-alignment keeping in mind the global perspective of all the facets, facing 'new truths' and new possibilities. With the fast increase in interaction systems (e.g., Facebook, Twitter, Google, etc.) in our globalizing world, the ability to plan socio-culturally appropriate responses to situations is crucial. The latest research findings on emotional intelligence, which according to Grafman (2009) and Petrovic et al. (2008), has both experiential and strategic characteristics, add further interest to the question of representation.

Moreover, according to Senge's (1994) theoretical model, the MIT model, a concentration on expected results and working backwards on group action and objectives, provides a positive foundation for our moving ahead into such uncertain and complex future planning endeavours. For change to come about, Senge believes we have to concentrate on educating in order to instill new ways of behaving, being and seeing. Change will be noted at the level of aptitudes developed, new capacities or abilities, new awareness raising and more sensitivity. All that will bring about new attitudes and beliefs. The author also suggests measuring change by persons' abilities to carry out new tasks they were unable to do before. A greater sensitivity and a wider openness to things or deeper abilities for understanding, will all allow for more original questioning to take place and added perspectives. Everything that will stem from this, is intended to foster a confident attitude to the future, a new look on the environment and ways of living.

In our increasingly complex world, ways of learning have to be thus re-visited. Cultures of learning are embedded in complex systems. It boils down to meeting the challenge of finding ways to create the desired results. It is important to realize that there will be new learning with people changing and according to Gee (2002) people will have to see themselves as having a flexibly rearrange-able portfolio of skills, experiences and achievements they acquired through 'project space' (p. 47). In light of these questions important decisions have to be made when communicating with these 'changed' persons, the future clients of higher education. Young people today when they were in secondary institutions built relationships, both with people and with knowledge, resulting in new ways and different ways of being emerging, which require new alignments for interactions.

Gee (2002: 43) talks about networks and networking 'distributed systems'. Social class works to create characteristic 'kinds of people' in characteristic 'worlds'. The question here is how to set up a new logic in order to make people cross-functional in lateral ways of thinking. To initiate both large and small changes to realize a new vision, often, people from very diverse backgrounds and a wide spread of skills are brought together. In the past it was believed that people had to come together, that the pressures applied caused a streamlining ending-up in a consensus and problem solving was the result, much along the lines of evolution. Other researchers, in particular Deacon (1997), tend to believe that divergent thinking or de-centering (Luhmann) may have aided in our evolutionary process. Deacon suggests that a much generalized kind of relaxed selection might have occurred when a move into a new environment free of competitors took place and caused a process of dedifferentiation which allowed behavioural complexity.

When people of very diverse backgrounds are placed together, we might assume that the type of behavioural complexity is present as in such contexts new learning both at personal and emotional levels has to take place. As mentioned earlier, Senge's (1994) MIT Model presents the three domains that according to the author create new learning: results, actions and change. First, around a given issue, one has to concentrate on establishing clearly stated results that are also agreeable to the group of people concerned so as to make them convinced that the efforts required are worthwhile and that they subscribe to carrying them forth by making the concern their own. After this is achieved, the concentration is on actions, given that the groups that strive at meeting the set objectives the most will find out that they can be successful. Regarding the question of change, Senge suggests to concentrate on ways to guarantee the required participation based on both people feelings and intellectual power. The idea is to create environments that appeal to people so that they participate, if one intends to create changes that will last. In our study we were aiming at a change of representations in order to improve professionalization.

When considering a group, from across different scientific and other contexts in an interdisciplinary sense, hoping to create a culture of learning, it is necessary to have all those involved reflect upon the ideas they held that are stemming from their beliefs, pre-ordained group notions and group values. In cultural studies, researchers would allude to one's history and putting on new lenses, and in addition, looking at what would otherwise also be possible. Moreover one would concentrate on the content of what was expressed and why, the silence, and also issues around 'othering'. All these ingredients could also come into play in cross-disciplinary dialogue and interactions in the disciplines' sub-cultures. Only an idea new to all involved will act as a catalyst for the flow of energies. However, such a group would not necessarily be most effective unless they are provided with theories, methods and tools that are available to them in the public domain. This way the required time to arrive at results will be reduced. Based on the efficiency of research and information sharing networks, Senge states that, in addition, innovative infrastructures also have to be found. This is because structures impact energy, the time factor, financial considerations, concentration and attention span as well as other necessary resources.

The domain of change allows a deep learning cycle. The changes that emerge can be found at the level of aptitudes and capacities, connected to new awareness-raising, to increased sensitivity and will bring about

new attitudes and beliefs. With all this in mind in this study, collaborative work was introduced in the university course in an attempt to uncover what the learning organization framework could bring to students with a specialized background in many different disciplines. In addition for the sake of increasing the information-sharing network, students were told they could move from an initial group to another group anytime.

Lundvall (2001) believes that people in the new knowledge economy will be more learning-oriented and the market will become change-oriented. In addition it is believed that there will be further accelerated innovation and change. Despite the many attempts to improve current workplace situations to come to a better understanding, one should keep in mind some basic considerations about language as expressed by Lacan (1975). He saw two levels of communication in human speech, the one having to do with recognition of the other in which words tie speakers to a pact that transforms them and makes them communicating human subjects, that is, as part of a given group of two or more. The other level has to do with the content of what has been communicated, level at which there exist different steps, the first call, the discussion, the knowledge, the information given and received, but whose ultimate goal aims at reaching an agreement about an object which is external to the conversation (cf. p. 126)

Lacan (1975) added that this object is not unconnected to speech. It was already partially present in the objectifying or 'objectivation' system, where one has to take into account the sum of the prejudices that constitute a cultural community, up to and including the hypotheses made, even psychological prejudices starting from the most elaborate ones stemming from scientific work to the most naïve and most spontaneous, which are certainly not impermeable to scientific references, to the point of impacting them (p.126). These notions provide an understanding of the elements at work in our study. The importance of the impact of every person in the learning of the group and in the group dialogue products arrived at i.e., a written list of the reactions and conclusions, under scrutiny here, cannot therefore be considered negligible.

Description of the study

The rich thick data obtained in this study was analyzed using a qualitative method to uncover emergent themes. The students were in a university course in French as a second language and worked in groups to discuss major topics with the idea of finding common ground. They were asked to write down the main points they agreed upon as salient as a result of their group interactions. They were in groups of five or six students with spontaneous groupings and the summary sheets were anonymous without necessary the same participants in groups over time. For the study of the written group synthesis or final outcome list from participants' interactions, we chose discourse analysis as it allowed to make sense and interpret the data obtained intended for a better integration of course content. The topics of discussion included theoretical aspects from assigned course readings as well as practical applications. We present the results of this study in which a number of aspects delineated above came under scrutiny. The study was about collaborative activities devised to assess the 'coming together' of ideas (Olson, 2003) through discussion and synthesis,

showing 'knowledge-in-action' (Schön, 1987). The students in our study had to learn to weight the different elements in order to reach a balance for the assigned group work product, each time around a new situation. Not only is this not easy, but it could certainly present a number of real challenges. In these assigned group dialogues, it was crucial for the students to make attempts at reaching an understanding of the various theoretical components of the reading the discussion was based on, because they were required to arrive at a group product in the form of a listing of major discussion results, showing their shared thinking around the given theme or topic, hence collaboration in the discussion was essential. This required that the instructor devise innovative ways to understand learning and meta-learning challenges. Our attitude toward a situation will depend on our perception of the situation. There are cultural and personal constraints in place that make us see what we expect to see through the selection of information that fits our expectations. So, in a way, students had to put on 'new lenses' and try to accommodate in their minds' eye.

As regards participants, we chose to analyse the papers from one class after the course was over in order to find out how the strategy for group work enabled students to better integrate course contents. The 33 students in this fifth year university course for French, as a second language, secondary teachers, started in September 2009, and finished the group work after five weeks. At the secondary level they require two different teaching specialties. Besides French they had other various second subjects such as fine arts, outdoor education, physical education, English, etc. All the group products were stemming from all the participants present during class, in groups from mixed cultural contexts as well. The students were expected to bring to class, for a follow-up group discussion, a written summary/reaction paper to the respective weekly theoretical readings. During group discussions on these same assigned readings, students were expected to further refine their thinking that they were asked to present in a compounded form for the group's summary. Groups were generally composed of 5-6 students and group participation varied over time as students were free to join whatever group they wanted. No names were placed on the group summary papers so the participants remained anonymous. It was hoped that this exercise would provide an additional type of perspective-taking with an inclusion of diverse views in an all integrating product through synthesis. The group discussion results over the five-week duration were regularly compiled into a group product and these anonymous products became the base for our data analysis. Group papers ranged from one to two pages in length. The decision to analyse these particular papers was made based on the fact that the instructor wanted to find out how group dialogues could impact learning and integration of knowledge so as to improve upon practice. These group papers were all anonymous and could not be traced to the authors. Each page was assigned a number, so two consecutive page numbers could be part of the same paper. Group membership varied according to affinity and also presence in class at a given time.

For data analysis we looked for emerging themes. Within each paper each line where an item or unit of meaning appeared was numbered. So for instance P 17-20 refers to paper 17 and to the unit of meaning on line 20 in that paper. The texts were colour coded for each emerging category. The categories were entered onto a chart, with each uncovered item transcribed and referenced under the appropriate item heading. From the first analysis eight categories emerged. After closer scrutiny these were regrouped under six themes.

Findings

The analysis of 17 'products' of the groups of university students, varying from five to six members, with around a 100-person participation, brought about interesting findings as regards their development in knowledge integration.

The findings, reported below, shed a new light on diverse aspects as regards this particular set of collaborative products.

We found that the students agreed overall with the theoretical underpinnings presented in the different assigned weekly readings in the textbook. One problem that surfaced was that in five group products the language used corresponded to direct transcriptions from the initial readings (P2, P5, P9, P11 and P12) of a number of texts. Did some students note items of importance to them in their own reaction papers and then based on their personal reaction papers re-transposed them as they were onto the final group discussion product due to an inability to use their own words? In the others, we identified questioning of the statements made in the readings and elaborations.

The following categories emerged in order of importance: the crucial importance of social context (identified in 12 papers); ability to use words in terms of transposition of understanding into ownership "embodiment" of skills and knowledge (identified in seven papers); experience of the integration of knowledge (stressed in seven papers); importance of incidental sources of knowledge with outside sourcing through dictionaries and encyclopedias, online or not (found in seven papers); ability to self-correct (in five papers); importance of collaboration (in three papers); awareness of the importance of time (in two papers); the importance of reflection in error correction (in one paper). These results were reorganized into a table and regrouped in order of descending importance, namely around 'distance taken from own words', 'importance of social context', 'integration of practice in the language skills', 'the importance of incidental sources of knowledge', 'various positions on the status of errors' and ' a respectful attitude', showing successful representations arrived and, in addition, identification of deviations.

Discussion of results

In our study the participants were asked to just talk and take notes on final conclusions arrived at on the various discussion topics they engaged in. We relied on talking as a catalyst for engaging in hermeneutic enterprise and attempting to gain intercultural understanding through interpretative models. However the assumption that just talking will inevitably create meaningful learning for all participants is erroneous and perhaps stems from a misguided perspective on language learning, as engaging in dialogue entails much more complex questions. For example, whose voice are we inviting to participate in the dialogue, and in effect, whose voice are we leaving out? Whose voice is being privileged and whose is being marginalized (whether we are aware of it or not)? What power-dynamics might be at work in such a situation? Whose interests are

being served (either overtly or subconsciously)? What are the dangers of hermeneutic enterprise where intercultural misunderstanding is concerned?

These kinds of deeper questions about the inherent need humans have to just talk must be unpacked and clearly examined before we assume that just talking is the answer to engaging in hermeneutic enterprise; whether in an intercultural setting or not. We centered the talks around the newly read chapter every week in order to make the discussion fruitful. Yet in some cases participants preferred to be engaged in 'just talking' with a need from the instructor to put them back on track although the instructor generally did not interfere in the discussion but only ensured that everyone in the group was given a voice.

Due to the limits of this paper we will not report here the direct results from text analysis but we are reporting the findings from looking at representations in decreasing order of importance.

Distance taken from own words

It appears that in their critical reflection paragraphs a great number of students (as evidenced in 12 overall out of the 17 group products) were able to express their thoughts in their own words in French (P1, P3, P13, P14, P15, P.17, P16, P10, P8, P7). In two papers the wording remained somewhat closer to the original text (P4, P6) and for the most part words were borrowed from the text in the following papers (P2, P5, P12, P11, and P9). This is clearly indicative of deviations in the participants 'ease of L2 use'. This could be indicative of the participants' preference for the way the ideas are expressed in the text, hence just transposing sentences. However this might also point to an uneven balance in the group members' participation in the discussion or a difference in their working pace in the second language thus it appears gaps were solved by copying from the text as a last resort. There were indeed less attentive and less hard-working students among the participants. The possibility also exists that they might have copied notes from their reaction papers, especially if they preferred the wording in the original text over their own way of expressing the resulting ideas.

Importance of social context

The awareness of the role played by social context in learning, teaching and interacting was evident in 12 group papers (P12, P6, P15, P13, P7, P14, P5, P4, P2, P3, P17, P16), whereas it was not found important in one paper (P1). It is surprising that this theme was not addressed in four papers as these students are living in 'multicultural' Canada. This is perhaps indicative of a lack of intercultural sensitivity or maybe the students in the corresponding groups were not as culturally diverse and stemming from a smaller urban context as would have been the case in a larger more cosmopolitan city.

Integration of practice in the language skills

This general theme appeared in seven papers (P12, P10, P1, P3, P17, P7, and P8) with only one paper mentioning no need for the integration of practice in the language skills (P2). There are clearly deviations in

the knowledge representations around this theme as it did not get mentioned in nine papers whereas this theme is of great importance in second language learning. This may be indicative of the feeling of some groups that there was no need to talk about this topic because it is a must; it is self-evident in language teaching and learning. This finding certainly shows differences in perceptions among different people and how group effect may trump individual ordering of the relative importance of topics under discussion. Some participants might also have been influenced by what they witnessed when they themselves were learning, with perhaps an emphasis on mostly reading, writing and grammar exercises, as was the case traditionally.

Moreover, there were two additional views identified in so far as language practice activities are concerned. One cluster (P15, P16, P12, and P17) favored both separate practice of the language skills (i.e., listening, speaking, reading and writing) and integrated practice. Another cluster (P14, P5, P2, P4) believed only in separate practice or mostly so, plus there was a group (P4) in which students added that practice led to automatic language use. This result points to deviations in beliefs regarding the practical implementation of learning strategies. It can also be a reflection of students' various levels of perspective taking depending upon their understanding of the theoretical underpinnings referred to in the corresponding reading assignment.

The importance of incidental sources of knowledge

This theme was identified in seven group discussion papers (P16, P2, P8, P13, P4, P5) whereas three groups (P1, P2, P3) felt that there was a great need to focus on the text at hand. The different representations could stem from differences in experiential knowledge during some of these students' placements in school in order to gain practical teaching experience. It is indeed crucial with weaker language learners to focus on the school manual. This theme was not mentioned in the other eight papers, showing again differences in levels of perception, awareness and perhaps even a lack of engagement in the discussion of the matters at hand.

Various positions on the status of errors

Whereas some students groups believed in connecting L1 and L2 to develop a comparative linguistic perspective (P11, P3, P17, P13), others felt strongly about the need to be reflective for error correction (P11, P10), whereas another group stressed the importance of developing the ability to self-correct (P3). The deviations here highlight the possible impact of affective factors on student beliefs. Indeed the importance of the three different points mentioned above was stressed as alternative strategies in error correction. Yet most groups' papers do not include all of the approaches but selected one or another, which could lead to the conclusion that affective factors could in a way blind some persons' views so as to select only the preferred option thus creating different representations. It is interesting to note that perhaps one person's beliefs trickled down to dominate group processing during the discussion or else the deviations were due to the fact that the group leader was a dominant figure who influenced the other participants in agreeing with the

decision put forth by one. We need to report here again that two groups (P2 and P1) were not concerned about error correction as it was not mentioned in their group discussion notes.

A respectful attitude

The following topics, around the need to be respectful of others and diversity, were not identified in many group papers but are mentioned here as they present some interest and reflect the fact that knowledge representations vary between groups. Cultural learning was given equivalent value to language learning (P9, P3), and this understanding is in line with leading edge representations of language learning especially in Canada. This notion did not appear in group notes for P2; the group around P9, although using language remaining close to the theoretical text reading, also was very open to the importance of social context. The group notes in P3 reflect the students' ability to use their own words in the second language and did so when expressing the equivalent importance of learning culture and as well they believed in attending to self-correction. As regards other aspects they tended however to be more traditional.

The following three points, although not mentioned extensively show an increased awareness in professional judgment: collaboration between speakers for communication appears in three group papers out of 17 (P2, P17, P14); the need to refrain from setting a time limit in reading comprehension exercises is mentioned in P16 and the importance of pauses during interaction appears in P17; all these three aspects are connected to the importance and valuing of time needed in various amounts by diverse learners in second language teaching.

Further remarks

As our results show, multi-disciplinary knowledge bases foster interdisciplinary understanding as respective knowledge strengths interact and form the basis of increased openness and cross disciplinary awareness and in certain cases richer, more accurate and more complete representations. Furthermore, if knowledge gains were not immediately assimilated and transposed into 'knowing how to' in the eyes of the students, as was evidenced by a number of deviations in representations, this poses no problem because the intention of the course content was to cause knowledge to resonate at the level of meta-memory and to provide ways to enhance 'ways of being' through dialogue, starting the process of autonomous development for lifelong learning.

Our attempt was to be all inclusive in an inter-disciplinary way and although there appear to be glimpses of opportunities in the students' representations, further research into ways of conceptualizing the strategies for improved outcome is necessary. As we were dealing with various knowledge-based backgrounds and also with different cultural backgrounds, some aspects uncovered might be due to cultural influences. In the context of cultures in-contact, in Tang's (2006) framework there is a suggestion to re-conceptualize the categories of culture with the possibility of including all elements. Tang writes that "culture as a source of meanings also comprises complicated knowledge structures. Whereas some [meanings] are

specific, observable, and easily expressible, others are tacit and invisible, resisting an easy explanation and defying culturally uniformed emulation by outsiders" (p. 89). This appears to be also an 'almost ingrained' feature in people from different discipline-cultures backgrounds. Perhaps our goal was achieved but some aspects of knowledge gain remained "tacit and invisible".

Clearly P2 stands out as representative of group members who see and do things differently. This group clearly looks at knowledge from a more open perspective if we refer to their mention of collaboration between speakers, yet it also appears that they have a dominating narrow perspective as regards language teaching, a representation that could be due to the fact that they were faced with low achievers during their practical school placements or that they have experience with and relate mostly to learners at a lower beginning level and perhaps concentrated in their dialogues on how to cater to such learners' needs. In the last instance one could also connect this question with a more pessimistic attitude on the part of the members of this group as regards the ability of schools to promote success in second language learning.

One group (P1) appears not to be sharing the views of other groups, which is problematic. The deviations noted in P1 seem to stem from a lack of engagement and only surface learning took place or perhaps they did not do the required preparation and could therefore only discuss topics in general terms and rather vaguely, although we found that their use of French was fluent. Did this language ability make them overconfident to the point of not engaging into deep learning during their discussion of theoretical textbook contents? Another group (P3) displays different attitudes towards knowledge. They do not believe in knowledge gain from sources outside the classroom text and they do not trust the integration of language skills for learning but rather imply that each language skill has to be practiced separately. Is this indicative of their personal learning styles, their attitude towards learning and maybe limitations in their negotiating of difficulties, or perhaps a gap in prior knowledge and insufficient preparation? They had no problem with fluency in the French language but perhaps a more traditional attitude towards language teaching is reflected here. So we could also imply that openness of mind or lack thereof is another cause of deviations in representations.

So all in all we observed knowledge representations stemming from various levels of awareness, various backgrounds and prior knowledge, various perceptual perspectives and different abilities to negotiate difficulty having to do with preparation, and ability and comfort levels in French L2 use or in language use in general.

Conclusion

To deal with deviations in representations as identified in this study means for the instructor of the course to develop remediation activities to strengthen the 'learning identity' of the persons in the groups identified as showing knowledge gaps or limitations in the apprehension of contents. It appears quite clearly that meaning-making was constantly changing and impossible to define in exact terms and a parallel to culture can be established, especially given the fact that these students come from different teaching subject

matter cultures. Robinson (1998) supports this view and describes culture as a "system of symbols and meanings" and explains that "past experience influences meaning which, in turn affects future experience, which in turn affects subsequent meaning, and so on" (p. 11), the same applies to knowledge.

As for group work, it appeared to be more of a networking process in flux than a move from the periphery to the centre, as all participants collaborated to one group's or another's product, moving across groups because it was possible. Across-group participations overtime could have caused a horizontal enrichment rather than a tightening within one group whose members knew one another well. The value attached to such cross-over is just as important as staying within the same group, except for the fact that it caused unending re-starts for the concerned groups, with new ideas brought by a new person to catch up on. Clearly the five papers on which only direct quotations from the readings appeared, lead us to consider that explanation as a possible one in that the groups in question were unable to formulate their thoughts using different words or did not have the time to do so. Other reasons may have caused this. Did they in addition experience comprehension difficulties? Were there new group participants somewhat paralyzed by anxiety in a new situation or did they refrain from participating fully during each of their first time participation in a given group?

On the other hand we tend to think that perhaps this was a result of some participants being situated at the periphery at that very moment in the discussion, hence the ability to separate them from the text, representing institutionalized knowledge, was missing. Besides that explanation, one could also assume that they found the wording in the book to coin their thinking perfectly and thus re-used the words given. Alternatively, one could also think that they did not put much effort into the activity of writing out what they agreed upon, and when it came time to summarize the results of their discussion they picked words in the text that best illustrated their conclusions. It seems too far-fetched to suspect that they just looked at the reading assignment during group work and identified the relevant quotes that made their way on the 'final product' page for lack of time to fully discuss the items. As multiculturalism and multilingualism increase, we might witness more incidents similar to this when students have to use a language they are less familiar with. It may not mean in the latter case that the contents were not thoroughly discussed in the groups with the means the students had at their disposal. Dealing with deviations in knowledge representations in such situations means coming full circle and re-visiting how things are done in teaching-learning contexts. Moreover if we reconsider Lacan's words, we are functioning in such complexity that different reasons for peoples' actions and reactions are difficult to separate.

Will the new technologies provide sufficient variety in access to information and enough variation and variability as to allow tweaking the contents to be taught and enable all students with vastly diverse approaches from the 'main group' to gain from instruction and fill the gaps that need to be filled? At the same time can students be made responsible for sending their own individual text, by using technology, after the group discussions, thus forcing them to come to a crystallization of their thoughts, although the debate was held within the group?

We will refer to Damen (1987) to further this discussion in light of her insightful comment that "cultures and cultural patterns change. It is more important to learn how to learn a culture or adapt to these changes than to learn the 'facts' and 'truths' of the moment" (p. 88). "The reality that culture as content or product cannot ever be adequately 'covered' is important to recognize; acceptance of that reality can free educators to focus on fostering understanding of the cultural dimension of thought, values, and communication" (Knutson, 1996, p. 12). We realized that students from different subject specializations came together during the group activities adding their special insights and perspectives in an interdisciplinary sort of way. It was not so much a matter of staying at the periphery from that perspective, as not only the more language-oriented persons led the discussions and they all appeared to move away from the 'truths' of their specialized subject matter backgrounds.

Furthermore, it was noticeable that different ways of expressing content were used with no single 'more verbally oriented preference' found in the wording of student comments. To shed further light on this aspect it is interesting to refer to comments on culture by the American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL). They stipulate that students are able to "recognize that cultures use different patterns of interaction and apply this knowledge to their own culture" (1996, p. 216). Students reaching this objective are said to understand their home culture as distinct and will be able to develop some understanding of the concept of cultural specificity, continually discovering "perspectives, practices and products that are similar and different from their own culture" (p. 216). The previous comment fully applies to cross-subject matter discussions as well, namely with the situation in the present study.

Our attempt was to be all inclusive in an inter-disciplinary way and although there appear to be glimpses of opportunities in the students' papers, further research into ways of conceptualizing the strategies for improved outcome is necessary. Perhaps our goal was achieved but some aspects of knowledge gain remained "tacit and invisible" (Tang).

Not unlike Tang's framework are the objectives listed in The Common European Framework for promoting cultural awareness and respect for diversity,

> *The learner of a second or foreign language and culture does not cease to be competent in his or her mother tongue and the associated culture. Nor is the new competence kept entirely separate from the old. The learner does not simply acquire two distinct, unrelated ways of acting and communicating. The language learner becomes plurilingual and develops interculturality. The linguistic and cultural competences in respect of each language are modified by the knowledge of the other and contribute to intercultural awareness, skill and know-how. They enable the individual to develop an enriched, more complex personality and an enhanced capacity for further language learning and greater openness to new cultural experiences. (Council of Europe, 2001, p.43)*

Hopefully in our case the students will make further gains during the professionalization process over time. It becomes quite apparent that multi-disciplinary knowledge bases foster interdisciplinary understanding as respective knowledge strengths interact and form the basis of a new openness and cross disciplinary awareness that places the persons concerned in good steed relative to the globalizing of learning. All in all, it appears that participants negotiated successfully across multiple knowledge bases yet at the same

time a great number of deviations were identified, the reasons for which are not always easy to explain, possibly stemming from emotional or strategic characteristics or perhaps only indicative of the specific stage of learning the students were at. Applying theoretical underpinnings from intercultural communication and action learning as per Berthoin-Antal and Friedman's model (2008) could bring about new insights into differences in representations.

References

American Council for the Teaching of foreign Languages (1985). *ACTFL Proficiency Guidelines.* Hastings-on-Hudson, NY: ACTFL Materials.

Archibugi, B-A. & Lundvall, D. (2001). Introduction: Europe and the Learning Economy. In: B-Archibugi, and D. Lundvall (Eds.), *The Globalizing Learning Economy* (pp. 1-17). Oxford: Oxford University Press.

Barton, D. & Tusting, K. (2005). *Beyond Communities of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berthoin-Antal, A. & Friedman, V.J. (2008). Learning to negotiate Reality: A strategy for teaching intercultural competencies. *Journal of Management Education*, *32*, 363-386.

Council of Europe (2001). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment.* Cambridge: Cambridge University Press.

Damen, L. (1987). *Culture learning: the fifth dimension in the language classroom*. Reading, MA: Addison-Wesley.

Deacon, T.W. (1997). *The symbolic Species: the co-evolution of language and the brain*. NY, London: W.W. Norton.

Gee, J.P. (2002). New people in new worlds: networks, the new capitalism and schools. In B. Cope, & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies* (pp. 43-68), London and NY: Routledge.

Grafman, J. (2009). Seats of emotional intelligence found. *New Scientist, 205* (2742) 16.

Kant, I. (1790). *Critique of Judgment.* English translation (1984).

Knutson, E.M. (1996). Cross-cultural awareness for second/foreign language learners. *Canadian Modern Language Review, 62*(4), 591-610.

Lacan, J. (1975). *The seminar of Jacques Lacan, Book 1 Freud's Papers on Technique.*

Laing, R.D., Phillipson, H. & Lee, A.R. (1966). *Interpersonal Perception*. New York: Springer Publishing Company.

Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeine Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Lundvall, B-A. (2002). Innovation policy in the globalizing learning economy. In D. Archibugi, & B-A. Lundvall (Eds.) *The globalizing learning Economy* (pp. 253-272), Oxford: Oxford University Press.

Olson, D. (2003). *Psychological Theory and educational Reform.* Cambridge: Cambridge University Press.

Petrovic, P., Kalisch, R., Singer, T. & Dolan, R.J. (2008). Oxytocin alternatives affecting

evaluations of conditioned faces and amygdalia activity. *The Journal of Neuroscience, 28*(6), 6607-6615.

Robinson, G. (1998). *Cross-cultural understanding*. New York: Prentice-Hall.

Schön, D. (1987). *Educating the reflexive Practitioner*. San Francisco: Jossey Bass.

Senge, P. (1994). *The fifth Discipline Fieldbook* (pp. 15-47), New York: Doubleday.

Tang, Y. (2006). Beyond behavior: Goals of cultural learning in the second language classroom. *Modern Language Journal, 90*(1), 86-99.

Representations of humorous dialogues

Carla Canestrari, Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, Andrzej Zuczkowski
Research Centre in Psychology of Communication, University of Macerata (Italy)

Abstract

This paper aims at showing that, despite the fact that the interactions represented in movies are not spontaneous and pre-established on the basis of a script, a peculiar corpus of movies, starring the Italian comic actor Totò, can be considered as an half-way point between everyday and fictional languages, by means of humorous interactions. The humorous dialogues represented in one of Totò's movies are compared to the regular structures and interactional phenomena of everyday humorous interactions highlighted by some studies coming from Conversation Analysis. The main result is that the pragmatic strategies used in the fictional humorous interactions are considered as very close to those present in spontaneous humorous dialogues.

Keywords conversation; humour; everyday and fictional interactions

Introduction

The communicative and linguistic aspects of humorous fictional dialogues have been investigated by several scholars. For example Brock (2004) has studied a Monty Python movie by applying Attardo's general theory of verbal humour (2001b); Chiaro (1992, 1994) among others investigated how humorous language is translated in dubbing; Canestrari (2012), Canestrari and Attardo (2008) singled out several levels of humorous syntony in the analysis of two comedies played by the Italian comic actor Totò, whose meta-communicative aspects were studied by Canestrari (2010). Up to now a comparison between spontaneous and fictional dialogues, with reference to the communicative aspects of humorous interactions, has not been carried out.

The conversations represented into movies are usually fixed in advanced due to a well thought-out script. Every single word is established *a priori* and no room is reserved to spontaneous interactions.

Despite the fact that the dialogues represented in a movie are generally based on a script, an exception can be found in those represented in the movies where the Italian comic actor Totò played the main character. His career covered the '40s, '50s, and '60s with 97 movies. Rossi studied the linguistic aspects of the humour (2002a) and more generally the language (1999, 2002b) used by Totò in his movies and demonstrated it is closer to everyday language than other 5 movies, played by different actors, of the same period (from 1948 to 1957): several characteristics of everyday talk, such as overlapping, false starts, repetitions, conversational markers, low mean frequency of words per turn, and high mean frequency of words per minute, are typical of the dialogues performed by Totò in his movies (Rossi, 1999, 2002a, 2002b).

The movies that Totò appeared in turned out to be linguistically similar to spoken discourse, due to improvisation (Amorosi 1998; Amorosi & Ferraù, 1993; Anile, 1998; Ottai, 1998a, 1998b). Before he appeared in movies, Totò used to perform in the *commedia dell'arte* which took place in theatres. In this peculiar genre, there was no script but a *canovaccio,* namely a skeleton of the comic story on the basis of which the character used to improvise. During his appreciated theatrical career, Totò invented and reinterpreted several gags, devised humorous punch lines and a characteristic comic mimicry and movements. He used to perform these moves through improvisation, on the basis of the feedback coming from the appreciation of his audience (Amorosi, 1998; Amorosi & Ferraù, 1993; Anile, 1998; Ottai, 1998a, 1998b). When Totò approached the cinema, he could rely on his well-tested repertoire of gags, humorous punch lines and non verbal humorous language (Anile, 1998: 20-28; Ottai, 1998a, 1998b).

Rossi's studies on the fictional language used by Totò can be considered as a measure of his improvisation. Moreover, the humorous interactions played by Totò can be studied as a measure of his improvisation too: by comparing everyday humorous interactions (EHI) and fictional humorous interactions (FHI) it is possible to investigate if they are distant to each other and then to verify whether the improvisation also influenced the humorous interactional aspect of the fictional communication.

Method

In order to answer the question about the similarity of EHI and FHI, a corpus of humorous dialogues drawn from Toto's movies is compared to the main results of numerous Conversational Analysis' studies on everyday humorous conversations. The studies that deal with humorous dialogues are geared toward performance, and focus on the linguistic modalities through which the speakers construct a humorous text as a unit. As we know, as an approach Conversation Analysis (CA) has emphasized the study of audible interactions, taped and transcribed, to delineate the structures typically used in different types of EHI.

According to some results provided mainly by the CA, EHI are characterized by regular interactional phenomena such as repetition (Norrick, 1993a), laughter as an invitation to laugh (Jefferson, 1979) and as the preferential reply to a humorous stimulus (Bonaiuto, Castellana & Pierro, 2003; Davies, 1984; Sacks, 1974), the standard procedure of teasing and its responses (Drew, 1987), mode adoption, namely to play along with the gag (Attardo, 2001a; Hay, 2001), jokes (e.g., Norrick, 1993b; Sacks, 1974), personal anecdotes (Norrick, 2000) etc. These pragmatic strategies and conversational phenomena can be considered as the representation of EHI: they are the formal configuration that represents EHI with no reference to the specific contents and speakers of the actual conversations analysed. The fact that the representation coming from CA's studies is formal, makes the comparison between EHI and FHI possible.

The hypothesis is that the representation of EHI may be present in FHI. To test this hypothesis, the movie with Totò entitled *"Siamo uomini o caporali?"* ("Are we men or corporals?") (1955), whose screenplay and story idea were by Totò himself, was examined in order to single out the humorous interactions and to make a comparison to EHI representation. This movie was chosen for the following methodological reasons:

1) the actor and the film are from our Italian culture and performed in the Italian language, then the problems related to the translation of language and culture are overcome; 2) the movies played by Totò were at first glance deemed to be linguistically similar to spoken discourse (Rossi, 1999, 2002a, 2002b), due to improvisation (Amorosi, 1998; Amorosi & Ferraù, 1993; Anile, 1998; Ottai, 1998a, 1998b); 3) Totò is an icon of Italian comedy: even today in Italy his movies are rerun frequently, and his genius as a comic actor is highly appreciated. In fact, a survey (Francescato, 2002: 122) showed that out of 333 Italians, men and women between the ages of 14 and 90, 72% of them named Totò as their favorite comic actor.

Out of 80 instances of verbal humour represented in the movie, and singled out by applying the General Theory of Verbal Humor (Attardo, 2001b; Attardo & Raskin, 1991), 23 cases represent humorous interactions, namely the actors are communicating within a playful frame (Canestrari, 2010), due to the implicit or explicit message "this is play" (Bateson, 1972). In other terms, in 23 cases the humorous contents are performed in a meta-communicated humorous frame, which is signalled, then meta-communicated verbally or by gestures, by the actors involved in the scene, whereas in the remaining 57 cases the humorous contents are performed in a serious interaction by the actors. Obviously, the focus of this study is on the 23 humorous interactions.

Results

In this section some examples, which show the convergence of the FHI of the corpus to EHI, are presented. The focus of the analysis is on the following conversational phenomena, which partially constitute the representation of EHI: laughter, repetition, teasing, and mode adoption.

Laughter

Laughter is the most common reaction to a humorous attempt, as pointed out by Sacks (1974). Moreover, it can be used in conversational dialogues to invite the interlocutor to laugh (Jefferson, 1979; Glenn, 2003: 85-111). In both cases, the preferential reply to a humorous stimulus, performed within a humorous frame, is laughing, whose lack signals the humorous attempt has failed.

The following interaction is an example of the two functions of laughing after a humorous stimulus is performed. Totò is rich and famous and can afford dinner in a luxury restaurant where a lady, Mrs. Ossobuco, and her husband ask for his autograph[1]:

Excerpt 1

1 Totò:*Può dirmi il suo nome Signora per [cor]tesia?*

[1] The transcription model employed here is based on the Jeffersonian model with some additions (Jefferson, 1984): ? ascending tone; . descending tone; (.) brief pause; hh audible expiration; :: prolonged sound; - truncated word; [ ] overlap; { } includes important non-verbal information; ˘.˘ includes laughter; *italics* text in Italian; «» includes citations; EMPHASIS capital letters.

And what is your name, [ple]ase, Madame?

2 Mrs Ossobuco: *[Sì] (.) Filomena (.)˘ eh eh˘*

[Yes] (.) Filomena (.)˘ha ha˘

3 Totò: *Filo- Filo(.)mena (.) non scrive*

Filo-Filo(.)mena(.) It doesn't work.

4 Mrs Ossobuco: *Non scrive? Come mai?*

Doesn't work? How come?

5 Totò: *Filomena. il suo cognome Signora per cortesia.*

Filomena. And your last name, please Madame?

6 Mrs Ossobuco: *Ossobuco*

Ossobuco

7 Totò: *Ossobuco?*

Ossobuco?

8 Mrs Ossobuco: *Sì*

Yes

9 Totò: *Ossobuco*

Ossobuco

10 Mrs Ossobuco: *Mhm*

Mhm

11 Totò: *Milanese?*

Milanese?

12 Mrs Ossobuco: *No Napoletana*

No, Neapolitan

13 Totò: *E a Napoli ci sono gli Ossobuchi?*

And are there Ossobuchis in Naples?

14 Mrs Ossobuco: *Tanti ce ne sono eh*

Lots of them

15 Totò: *Sì: deve essere una famiglia(.) importante vero?*

Ye:s must be an important (.) family, right?

16 Mrs Ossobuco: *Ma forse*

Maybe

17 Totò: *Gli Ossobuchi sono milanesi*

The Ossobuchi are Milanese

→ **18 Mrs Ossobuco:** *Ah sì? ˇHa ah ahˇ*

Oh is that so? ˇHu hu huˇ

19 Totò: *O meglio lombardi (.) [Lombardi]*

Or better they're Lombards (.) [Lombards]

20 Mrs Ossobuco: *[ˇHa haˇ]*

[ˇHu huˇ]

21 Totò: *O: mi dica un po' Ossobuco co- con due buchi (.) Ossobbu-*

Oh listen Ossobuco wi- with two holes(.) Ossobbu-

22 Mrs Ossobuco: *No con con una B*

No with just one B

→ **23 Totò:** *Ah con un buco solo ˇuh uhˇ Ossobuco con un buco solo*

Ah: just one hole; ˇuh uhˇ Ossobuco with just one hole

24 Mrs Ossobuco: *ˇHa ha ha: hee hee heeˇ*

ˇHu hu hu: ha ha ha ha ha haˇ

In line 18 Mrs. Ossobuco laughs after the punch line is performed by Totò in line 17. The humorous attempt is based on homonymy: the word "*ossobuco*" ("marrowbone") initially refers, in the dialogue, to the woman's last name and is ultimately understood as the name of a typically Milanese dish. As a result, the punch line plays on the shift from a proper name to food. The fact that the interlocutor laughs, means that the humorous attempt has succeeded.

In line 23 Totò reframes what he has just said in line 21 as humorous and uses the laugh as an invitation to laugh, which is accepted by his interlocutor in line 24. In this case the humorous occurrence is based on a doubt of spelling raised by Totò in line 21: the Southern Italian dialect typically doubles consonant sounds and makes "Ossobuco" assonant to "Ossobbuco". Totò tries to clarify the doubt but by mistake he confuses the letter B and "buco" ("hole").

Repetition

Among the several uses and functions of repetition, in spontaneous humorous conversations it may serve to identify the punch line of a joke (Norrick, 1993a) and to underline a linguistic error (Norrick, 1993b). In the following case, which is a continuation of example 1, the two humorous functions of a repetition can be found:

Excerpt 2

→ **23 Totò:** *Ah con un buco solo ˘uh uh˘ Ossobuco con un buco solo*

Ah: just one hole, ˘uh uh˘ Ossobuco with just one hole

24 Mrs Ossobuco: *[˘Ha ha ha: hee hee hee˘]*

[˘Hu hu hu: ha ha ha ha ha ha˘]

→ **25 Totò:** *[Ossob(.)uco con un bu(.)co solo (.) le risate]*

[{silent laughter} Ossob(.)uco with one ho(.)le only what a laugh]

26 Mrs Ossobuco: *˘Ah ah˘ che simpa- ˘ih ih ih˘*

Uh uh˘ that's funny- ˘eh eh eh˘

→ **29 Totò:** *ossobuco con un buco*

ossobuco with one hole {he reads loudly what is writing}

In this case 3 humorous repetitions of the key words in line 21 occur. They serve to underline the humorous meaning of line 21 and also to highlight a linguistic mistake. The uniqueness of this case is that Totò himself, namely the humorist and not his interlocutor, acts out the repetitions.

Teasing

Humorous teasing in natural conversations has been studied by Drew (1987), who observed 2 main possible replies: the addressee can treat it seriously (or give po-faced replies, in his terms), as in the majority of the 50 cases investigated by the author, or not. In the first case the addressee can range from the rejection of the attempt at teasing to the partial acceptance of it by laughing. This second case occurs in example 3, which is a continuation of dialogue 2:

Excerpt 3

27 Totò: *Eh di*

(expression meaning "wife or daughter of")?

28 Mrs Ossobuco: *No fu Gennaro*

No, he was Gennaro

29 Totò: *Che strano credevo fosse stato suo marito*

Odd I thought he was your husband

30 Mrs Ossobuco: *No: fu Gennaro papà:*

No: Gennaro was my fa:ther

31 Totò: *Ah fu Gennaro papà*

Oh the defunct Gennaro was your father

32 Mrs Ossobuco: *Papà è morto*

My father is dead

33 Totò: *Ah è morto mi dispiace*

Oh he's dead I'm sorry

34 Mrs Ossobuco: *Povero paparino*

Poor daddy

35 Totò: *Eh: esequie Signora faccio le mie esequie*

My obsequies Madame my obsequies[2]

36 Mrs Ossobuco: *Hh grazie*

Hh thank you

→ **37 Totò:** *Poteva morire suo marito era meglio*

It'd've been better if your husband had died

{smiling, he gently shoves her arm with his hand twice}

→ **38 Mrs Ossobuco:** *No ˘ahah˘ perché poverino [˘ah ah˘]*

No ˘ah ah˘ why poor thing? [˘uh uh˘]

39 Totò: *[Io] io scherzo*

[Just] kidding

40 Mrs Ossobuco: *Eh lo so*

Yeah, I know.

Totò kindly teases Mrs. Ossobuco in line 37. In fact, he plays the role of the one who makes a hidden desire of the woman explicit. Her reply is a blend of rejecting, in words, and accepting, by laughing, the content of the tease.

In the following case the teasing performed by Totò receives a completely serious response. Totò is waiting for an interview. He is applying for a job as stand up comedian in the theatrical shows for the American troops that are in Italy during World War II. In the waiting room he sits next to a woman and her young, pretty daughter, who is waiting for the interview to get a job as a dancer. The mother is complaining about the long time she and her daughter have been waiting, in spite of the beautiful daughter's legs, as if that was enough to be called immediately. Totò overtly pretends to misunderstand the implicit message of the woman, namely that daughter's legs are beautiful, by comparing their feminine beauty to his own masculine and not attractive legs:

Excerpt 4

1 mother: *con queste gambe è un'ORA che stiamo aspettando*

with her legs {looks to daughter's legs} we have been waiting for an HOUR

2 Totò: *signora deve essere paziente vede anche io con QUESTE GAMBE sto facendo anticamera*

lady you have to be patient as you can see i also am waiting with my LEGS

{he shows his legs}˘ah ah˘

3 mother: {surprised face}

As Drew pointed out (1987), teasing belongs to an adjacent pair. In fact, it comes after a prior turn, where the interlocutor is exaggeratingly acting (e.g., by complaining, praising or self-pitying). Case 4 clearly shows Totò's tease in line 2 is next to the mother's emphatic complaining in line 1. The mother's surprised face in line 3 reveals a serious or po-faced reply, namely a lack of appreciation and a rejection of the tease.

Mode adoption

By "mode adoption" is meant a conversational strategy where an interlocutor replies to the speaker by implying the same type of implicature used by the locutor (Attardo, 2001a). Therefore, their speeches share the same "inferential path but not necessarily the same illocutionary force" (Attardo, 2001a: 176). The same conversational move has been defined by Hay (2001: 66-67) as a case of humour support, where an interlocutor plays along with the gag of the locutor. This is the most syntonic way to reply to a humorous attempt (Canestrari, 2012; Canestrari & Attardo, 2008). Mode adoption can occur independently of the kind of humour used by the speakers: they build a chain of deprecating humour, as in case 5, or friendly humour (as shown by Hay, 2001:. 66-67). In the following case the scene takes place in the police headquarters and

Totò is dressed up as a woman and considered a prostitute. Totò is sitting next to real prostitutes and asks the policeman1 to speak to the police commissioner:

Excerpt 5

1 Totò: *voglio parlare col commissario*

i want to speak to the commissioner of police

2 policeman1: *vuoi parlare col commissario*

you want to speak to the commissioner of police

3 Totò: *dai dai dai*

come on come on come on

→ **4 policeman1:** *adesso ti facciamo parlare col PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA*

→ now we'll let you speak to the PRESIDENT OF THE REPUBLIC

5 prostitutes: *˘ahah[ahah]˘*

˘uhu[huh]˘

6 Totò: *[eh sp]iritoso*

[you're fu]nny

{14 seconds of dialogue are cut}

{policeman2 comes closer to Totò who is smiling to him and posing as a woman. He looks him up and down and exclaims:}

→ **7 policeman2:** *ammÁZZAte quanto sei BRUTTA*

→ {to Totò} damn, so ugly woman

8 Totò: *è ˘h˘ bello lui è bello (.) bell'uomo voglio parlare col commissario (.) ho una comunicazione importantissima da fargli*

{to the policeman} it's ˘h˘ him a handsome guy aren't you (.) handsome guy i want to speak to the commissioner of police (.) i have a very important message

9 policeman2: *ao e comincia a statte zitta eh*

ehi shut up

10 prostitute1: *ma chi sarà mai?*

```
                    who is she?
→  11 prostitute2: e no la vedete (.) Ava Gardner
→                   don't you see it (.) Ava Gardner
12 prostitutes:    ˘ah ah ah ah˘
                   ˘uh uh uh˘
```

In the example above Totò is the butt of the aggressive humour. The first punch line is delivered by the policeman1 in line 4 by using a hyperbolic teasing, which is followed by a serious reply by Totò. The mode adoption is acted out by the prostitute2 who delivers a hyperbolic punch line in turn 11. She adopts the mode expressed by the policeman1 in turn 4 by poking fun at Totò. Moreover, with the same speech she adopts the mode of the policeman2 who insults Totò for his physical features. The humorous mode adoption occurs only between lines 4 and 11, said by the policeman1 and the prostitute2, while the mode adoption between line 7 and 11 resides outside the humorous one and is related to the semantic content chosen by prostitute2.

Discussion

The results of this study confirm that everyday communication is accurately represented in the corpus analyzed, in particular for what pertains to humorous interactions. The above mentioned strategies of EHI can be considered as representations themselves, in the sense that they contribute to define the communicative structures used by speakers to communicate to each other humorously. By applying this kind of representation to a corpus of 23 fictional humorous interactions, it emerges that the corpus taken into account serves well as a representation of everyday humorous speech. In fact, EHI and FHI turned out to be close to one another since the peculiar strategies of EHI are present in FHI too. The corpus taken into account represents some of the possible strategies that people can use in everyday talk, for example everyday humorous interactions such as telling jokes (Norrick, 1993b; Sacks, 1974) or personal anecdotes (Norrick, 2000) are not reported in the movie considered. Obviously, this fact does not disprove the closeness of the two communication systems compared. Moreover, the lack of representations of every function of laughing (e.g., Chafe, 2007; Glenn, 2003) and humor in interaction (e.g., Norrick & Chiaro, 2009) pointed out on the basis of the study of EHI, does not invalidate the main result of this study. In fact, an extensive investigation on a larger corpus from Totò's movies may take into account also many of these portions of the representation of EHI that are not reported in the movie under consideration.

The common humorous strategies of EHI and FHI, which makes the 2 communication systems similar to each other, are: laughing, with 2 different functions; repetitions, with 2 different purposes; teasing, followed by 2 diverse replies; and mode adoption, in a sarcastic way.

This similarity relies on the improvisation used by Totò in his movies. In fact, Totò is famous, also among common people, for this way of playing: several actors and persons who used to work with Totò and Totò himself confirmed this fact (Anile, 1998: 13-28). Moreover, the result found in this study is consistent to

that of Rossi's investigations (1991; 2002a; 2002b) on the similarities between the language used by Totò and spoken language.

Another important outcome is related to the representation of EHI. It emerges that the studies on humorous interactions coming from CA perspectives serve well as a point of reference to compare spontaneous conversations to other kinds of dialogues. In fact, in this study the representation of EHI was the main tool of investigation.

Thanks to this methodological tool, it is possible to conclude that on a continuum, whose extreme poles are, on one hand, spontaneous dialogues and, on the other hand, fictional and script-dictated interactions, the communication represented in Toto's movies are placed somewhere in the middle, at least for what pertains to the movie taken into account.

Further researches on a larger fictional corpus made up of Totò's movies can be carried out with the aim to investigate whether this result can be extended.

References

Amorosi, M. (Ed.) (1998). *Parli come badi*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Amorosi , M. & Ferraù, A. (Eds.) (1993). *Siamo uomini o caporali?.* Roma: Newton Compton Editori.

Anile, A. (1998). *I film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*. Genova: Le Mani.

Attardo, S. (2001a). Humor and irony in interaction: from mode adoption to failure of detection. In L. Anolli, M. R. Ciceri & G. Riva (Eds.), *Say not to say: new perspectives on miscommunication* (pp. 165-185). Amsterdam: Ios.

Attardo, S. (2001b). *Humorous texts: A semantic and pragmatic analysis*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Attardo, S., & Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor: International Journal of Humor Research*, 4(3/4), 293-347.

Bateson, G. (1972). A theory of play and fantasy. In *Steps to an ecology of mind* (pp. 177-193). New York: Ballantine Books.

Bonaiuto, M., Castellana, E., & Pierro, A. (2003). Arguing and laughing: The use of humor to negotiate in group discussions. *Humor: International Journal of Humor Research*, 16(2), 183-223.

Brock, A. (2004). Analyzing scripts in humorous communication. *Humor: International Journal of Humor Research*, 17(4), 353-360.

Canestrari, C. (2010). Meta-communicative signals and verbal humorous interchanges: A case study. *Humor: International Journal of Humor Research*, 23(3), 327-349.

Canestrari, C. (2012, in press). A model of humor syntony: From failed to successful humor in interaction. In P. Gremigni (Ed.), *Humor and health promotion*. New York: Nova Science.

Canestrari C., & Attardo, S. (2008). Humorous syntony as a metacommunicative language game. *Gestalt Theory*, 30, 337-347.

Chafe, W. (2007). *The importance of not being earnest. Amsterdam*-Philadelphia: Benjamins.

Chiaro, D. (1992). *The language of jokes. Analysing verbal play*. London: Routledge.

Chiaro, D. (1994). L'import export della risata: la comicità al cinema. *Il Traduttore Nuovo*, 42, 39-42.

Davies, C.E. (1984). Joint joking. Improvisational humorous episodes in conversation. In C. Brugman & M. Macauley (Eds.), *Proceedings of the Tenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* (pp. 360-371). Berkeley: Berkeley Linguistics Society.

Drew, P. (1987). Po-faced receipts of teases. *Linguistics*, 25, 219-253.

Francescato, D. (2002). *Ridere è una cosa seria*. Milano: Mondadori.

Glenn, P. J. (2003). *Laughter in interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hay, J. (2001). The pragmatics of humor support. *Humor: International Journal of Humor Research*, 14(1), 55-82.

Jefferson, G. (1979). A technique for inviting laughter and its subsequent acceptance declination. In G. Psathas (Ed.), *Everyday language* (pp. 79-86). New York: Irvington Publishers.

Jefferson, G. (1984). Transcription Notation. In J. Atkinson & J. Heritage (Eds.), *Structures of social interaction*. New York: Cambridge University Press.

Norrick, N. R. (1993a). Repetition in canned jokes and spontaneous conversational joking. *Humor: International Journal of Humor Research*, 6(4), 385-402.

Norrick, N. R. (1993b). *Conversational joking: Humor in everyday talk.* Bloomington: Indiana University Press.

Norrick, N. R. (2000). *Conversational narrative. Storytelling in everyday conversations. Amsterdam*-Philadelphia: Benjamins.

Norrick, N.R. & Chairo, D. (2009). *Humor in interaction.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Ottai, A. (1998a). La formazione artistica di Totò. In Ministero per i Beni Culturali e Ambientali in collaborazione con Associazione Antonio de Curtis (Eds.), *Totò partenopeo e parte napoletano* (pp.19-27). Venezia: Marsilio.

Ottai, A. (1998b). Teatrografia di Totò, attor comico. In Ministero per i Beni Culturali e Ambientali in collaborazione con Associazione Antonio de Curtis (Eds.), *Totò partenopeo e parte napoletano* (pp.30-49). Venezia: Marsilio.

Rossi, F. (1999). *Le parole dello schermo.* Roma: Bulzoni.

Rossi, F. (2002a). *La lingua in gioco.* Roma: Bulzoni.

Rossi, F. (2002b). Il dialogo nel parlato filmico. In C. Bazzanella (Ed.), *Sul dialogo, contesti e forme d'interazione verbale* (pp. 161-75). Milano: Guerini Associati.

Sacks, H. (1974). An analysis of the course of a joke's telling in conversation. In R. Bauman & J. Sherzer (Eds.), *Explorations in the ethnography of speaking* (pp. 337-353). Cambridge: Cambridge University Press.

Representations of doctors in dialogues: The case of caregivers of cancer patients

Hassan Atifi, Gérald Gaglio
Tech-CICO Lab (ICD, UMR CNRS 6279, *University of technology, Troyes – CNRS), France*

Abstract

The medical world questions itself about the newly recognized place of caregivers (family and friends) in the care relationship and wonder about the representations of doctors. We are mainly interested in the content of the representations that are made concrete in the various dialogues of the caregivers (interviews, online dialogues) by submitting the corpus to a thematic, enunciative and pragmatic analysis: how are doctors perceived by caregivers? Do these representations correspond to a prevailing critical discourse that leads to belittling the medical institution? Is there a link between these representations and the new role of caregivers?

Keywords Caregivers, Internet, healthcare, representation, CMC

Introduction

Helping a loved one suffering from a chronic disease (whether progressive or not), looking after a child stricken by a handicap or an aged and dependent parent is not new. This is part of solidarity between generations and of a duty of assistance inside family units that are more or less extended according to different societies. Nowadays, especially in the world of disease, this social position has a name, which sometimes sounds strange to those who are saddled with it: the 'caregiver', sometimes qualified with adjectives such as 'natural' and 'informal', as opposed to 'professional' caregivers.

Caregivers fill the gaps in public health systems and sometimes provide full-time care to their suffering loved ones, above all when degenerative diseases are concerned. They have become more visible in recent years, as is shown, for example, by the many Internet sites which offer them services in the United States[1]. They are also becoming an issue in public policy, notably in France during the recent debate about long term care for elderly people and how it is managed: for example, should they be granted an income when an employee is forced to give up his professional activity to take care of a loved one? Is a special status required (Laporthe, 2005)? The medical world is also worried about the newly recognized place of family and friends in the care relationship. They quantify the presence of one of their members during medical consultations (one out three times) and wonder about the representations of doctors in this frequent participation, as was demonstrated in the REMEDE (relationships between doctors and family and friends) study carried out in 2004 under the aegis of the Novartis laboratory (Fantino *et alii*, 2007). This study even

[1] Among others, see: http://www.care-givers.com/pages/welcomecont.html or http://www.family-caregivers.com/

advocated the development of the exotic expression 'proximology', dedicated to the study of relationships between patients and their loved ones.

In terms of research, whereas the spotlight shone for a long time exclusively on the 'singular colloquium' of patient-doctor interactions (Parsons, 1951; Heath, 1993), an interest in caregivers is now appearing. The support relationship is rightly considered as more distributed or even dispersed: it goes outside the walls of the medical institution. In this context, the search for information on the Internet and online dialogue between peers is of crucial importance. They especially involve representations of doctors: How are they perceived by caregivers, who accompany them on the voyage of the disease of their loved ones? Do these representations correspond to a prevailing critical discourse that leads to belittling the medical institution? Which subjective dimensions (Kerbrat-Orecchioni, 1980) and expressive dimensions (Jakobson, 1963, Searle, 1972) do these representations reflect? Is there a link between these representations and the role of the caregiver as the persons concerned conceive of it?

In order to answer these questions, we will study dialogues in two discursive scenes: three semi-directive interviews between a researcher and a caregiver and discussions on forums in which the same three interviewees participated. We will first classify the discourse about doctors taken from the interviews, which are notable for their critical tone and contradictions. Secondly, we will focus on the representations of doctors taken from conversations on the forums, and finally we will consider their relationship to action and then the divergences and convergences between the two discursive scenes. Before beginning to present the results, let us shed some light on the data gathered and on the analysis methodology we used.

Corpus and methodology

We will concentrate on three cases of caregivers who accompanied one of their relatives who suffered from cancer and who died from it. We prioritized the in-depth study of three life stories in examining all the interviews that were carried out (15 in total, each lasting one and a half hours) for a more general inquiry into online social support[2]. Indeed, we wanted to be able to cross-reference the statements during the semi-directive interviews and the discourse produced in dialogical situations on 'health' forums (in this case those of the French website Doctissimo). In order to do this, it was necessary to know the usernames used on this site to write messages, which only five of the interviewees agreed to give. In this group of five persons, the three most typical cases concerning four variables were selected: intensity of writing on the forums, reflexivity and moderation in argumentation, virulence of criticism of doctors and expression of emotions. Whereas the first variable is discriminatory, the others place the three interviewees inside a continuum going from 'less' towards 'more'.

This synthetic table supplies the background (Searle, 1991) of the analysis to come:

[2] MISS interdisciplinary Programme (*Modèle de l'Internet pour le Soutien Social en ligne* – Internet Model for Online Social Support) financed by the *Université de Technologie de Troyes* (2007-2010).

Carole	32 years old, precarious professionally, two young children, lives with partner in Savigny Le Temple (Paris suburb), mother died approximately two years before the interview from a cerebral tumour. Fragile subject, complex family history, quite considerable antagonism towards the medical profession, interview difficult to carry out.
Sabine	29 years old, Rueil (Paris suburb), municipal secretary, father, whom she admired, died from a cerebral tumour approximately two years before the interview, single, part of a couple but not living with her partner. Had fallen out with her sister during the later period of the father's disease. Critical discourse about doctors, while partially attempting to justify it.
Martine	42 years old, single, primary school teacher in Bourg La Reine (Paris suburb), boyfriend died from liver cancer, father, who was her 'confidant', died from bone cancer approximately two years before the interview. Interviewee was composed, measured, not vindictive, did not cry during the interview.

The interviews, carried out by a sociologist, consisted of four themes: the history related to the diagnosis of the disease and the experiences of the caregiver during the course of the disease; the nature of the assistance provided, received and expected; the relationship with the medical world during this period; the uses of health Internet sites. Only the two last subjects were used for a thematic analysis aimed at relating and categorizing the representations of doctors by these caregivers. Let us also note that the interviews are considered as dialogical situations of production of representations that are worth being studied, even if the interviewee's discourse is directed. Indeed, following the longstanding intuition of Hughes and Benney (1956), the interview is an interaction that presents a part of indetermination that must be neutralized (why am I interviewed?) and sometimes requires the social positions of the protagonists to be equalized.

Our methodological choice was to gather the representations both in the discourse produced in the interviews and in the online dialogues (the Doctissimo forums). We were mainly interested in the content of the representations that are made concrete in the various dialogues of the caregivers (interviews, forums) by submitting the corpus to a thematic analysis, both enunciative and pragmatic.

It remains to discover what is understood here by representation, a concept much dealt with by the human and social sciences, and conveying many different accepted meanings. By adapting the words of Windish (1989), we propose the following definition: representations consist in the formulation of a

discourse *about* someone or something (here *about* doctors), in situations of ordinary conversation, recounting or concerning a critical period. They are a language construct produced in dialogical situations, and are used to make the surrounding world intelligible (here, the relationship with doctors and the course of the disease). They bear a strong affective, subjective and emotive dimension, which is supposed *a minima* to be shared. They can be changeable and their expression is contingent (*ibid*). Finally, representations are made concrete and are crystallized in discourse, in this case in interviews and on forums, and have a close relationship with action.

Representations of doctors in the interviews: pre-eminence of a critical, ambivalent and contradictory discourse

The discourse about doctors during interviews is rich (more than 30 occurrences per interview), especially because they are incited by the interviewer. The dominant tonality of the representations is critical, with ambivalence and contradictions in this criticism. The main ambivalence is the persistence of deference towards specialists. We will tackle it first, together with the double polarity of professionalism and humanity, in order to judge the medical profession. Then, a neutral discourse about doctors will be presented, depicting them as participants in managing the disease. This can switch to violent criticism during the interview. Finally, the negative representations of doctors noted during interviews will be presented, by insisting on the contradictions in the discourse.

The excess of deference and the double polarity of professionalism and humanity

Deferent discourse is in the minority but needs to be mentioned. It reflects a respectful representation of specialists (oncologists, surgeons, neurologists). A '*great*' '*professor*' is mentioned, and it is added that he is '*well-known*', even more so if a possessive pronoun ('*our professor*') is used. It is not about judging doctors as a group but about speaking about one's own doctor. This discourse of deference seems to underline frankness, relating to the announcement that a condition is life-threatening, for example. It is also a reminder that specialists and surgeons are highly placed in the hierarchy of professional prestige (Bercot & Mathieu-Fritz, 2008). This being so, this deference often only concerns the professional dimension, as opposed to the human dimension. There are thus two polarities attracting the formation of the representations of doctors: the human and the professional. Thus, specialists, apart from their skills, are frequently described as haughty and inaccessible, as opposed to healthcare staff in hospitals (auxiliary nurses, nurses), who are often praised for their 'humanity' ('*they are wonderful people*', Carole). A conversely proportional relationship can then be observed: high professional prestige corresponds to a deficit of human qualities, and conversely.

The presence of a neutral discourse

During the interviews, when the discourse about the doctors is not incited, they can be mentioned in a neutral manner in the accounts: they are participants in the management of the disease, they make diagnoses, they give advice, they decide about treatments and operations:

> *To find out what to say, I went to see the doctor just beforehand and explained to him that my mother had a tumour, they didn't exactly know what it was but she was certainly going to die. The doctor advised me about the terms I should use* (Carole)

The pendulum then swings towards the account of the loved one's disease and of its course, not towards the judgement of the doctors: what they do and what they are supposed to do is said, in a framework of conventional expectations.

However, during the account, this neutral discourse can become virulent, when the interviewee speaks about an interaction during which she considers that a doctor behaved rudely towards her.

> *We had an appointment with the oncologist from the Foch hospital who received us very badly. By the way, I sent a letter to the Ordre des Médecins (French National Medical Association). He saw us in his waiting room. I think that the least he could do was see people in his office. It wasn't just about a cold. We waited for nearly an hour and he saw us for five minutes and kept his hand on the door handle, so that we could understand that he had other things to do. I didn't like that at all. I got a reply to my letter and something was done.* (Sabine)

In this quotation, dignity seems to be slighted by the doctor's behaviour. The neutral discourse thus becomes a negative representation, which is supplemented by an act: a letter to denounce the attitude of the doctor, which was considered unacceptable by the interviewee.

Mainly negative and paradoxical representations

The representations of doctors, whether general practitioners or specialists, are globally negative in the interviews. The wording of the questions ('How did you experience your relationship with doctors during your loved one's disease?') and above all the subject of study (the chronicle of an incurable cancer) are favourable to this: doctors can play the role of the scapegoat in a history with a tragic end.

However, standard criticisms may be found in the interviews, as recounted in work in medical sociology (see especially Hughes, 1976):

- Not taking into consideration the singularity of the patient, who is also a beloved relative, with the feeling of an impersonal and industrial treatment ('*He sees patients like on a production line',* Martine)
- The idea of an absence of '*follow-up'* between the consultations, which are often infrequent.
- The impression of non-availability of specialists at the hospital, when questions need to be asked right away.

These criticisms, which build up a negative representation of doctors, do not have to be assessed with respect to their exactness. What interests us is that they express a perspective on a situation.

Symmetrically, doctors could defend the necessity of the 'affective neutrality' (Parsons, 1951), the impossibility of carrying out their profession while assuming the pain of every family (Hughes, 1976), or talking about their busy days at the hospital (study of medical examinations, discussion of cases between professionals, etc.) in order to refute the reproach of invisibility. The participants (caregivers and doctors) experience the same situations in different ways, which causes irreparable dissonances.

Furthermore, it can be observed that there is a calling into question of authority figures who previously had a monopoly of knowledge of a given field (doctors, professors), as shown by F. Dubet (2009). In our case, doctors are not disputed in the interviews concerning their expertise or the absence of its renewal, but because of their insistence on presenting themselves as infallible. This is a more contemporary aspect of the criticism and of the negative representation of doctors that results from it. It reflects a demand for explication, a desire for understanding, which is expressed acutely concerning parallel medicine and the use of the Internet:

> *When I talked about the immunotherapy I saw on Internet for mummy he told me "The Internet is lousy and you aren't a doctor." I would have liked to hear him say that it wasn't good in her case or that there were problems with it. I just want it to be explained.* (Carole)

Finally, the criticisms of doctors are both multiple and paradoxical. Firstly, the interviewees expect transparency from doctors, and exhaustive information ('*you have to worm it out of them*' to '*squeeze information out of them*') and at the same time reassurance, which can be incompatible for incurable cancers. Secondly, the interviewees lambast what they consider are the frequently poor interpersonal skills of doctors, above all of specialists, and sometimes, regret impulsive expressions of sympathy for reasons that they consider arbitrary, as mentioned in the following quotation:

> *The professor who looked after daddy, his mother was a school principal. It amused him a lot that I was a primary school teacher. He had a very direct way of speaking. When mummy asked questions, she was always worried: for example, she wanted to know if he, daddy, could go on holiday or about his medication. The professor didn't like it. As soon as she started talking he couldn't bear it. It's true that mummy asked questions with a certain tone. He should have understood that she was worried. Later on, he ignored her. He spoke ironically and patted my daddy on the back, while telling him "poor old chap, it can't be easy every day!" We could have done without that kind of remark. It was OK with me, I felt fine just because I'm a teacher. It's a little (annoyed)… I could say what I wanted and ask questions.'* (Martine)

The discourse is plural and sometimes paradoxical. It demonstrates an increasing level of demands, but above all demands that are becoming diversified.

Representations of doctors in the forums

To start with, it is important to stress that the forum is an ideal place to speak about oneself. It is a place for outpourings of feelings, for disclosure and for individual expression based on things they are living:

"**I am tired & down** and getting **irritable**...(don't bother advising me to take some time off... you can see what that led to!) Grrr – I can **let off steam only on this forum** [3]**...** Life isn't easy!" (Martine)

However, it is possible to analyse a discourse produced about doctors in the contributions of the three caregivers. The pragmatic, thematic and enunciative analysis of these changes makes it possible for us to make explicit the representations built up by the caregivers about doctors. We will describe these contributions from a pragmatic point of view (which macro-act of language is used to convey the representations?), we will explain the representations built up by the caregivers about doctors (how do the caregivers qualify doctors?) and will finish by seeing how these representations act as a basis for the future action of the caregivers (which new role for the caregivers?).

Mostly complaints and negative emotions

We observed that the caregivers used real first names or initials that reflect their real identities. The first caregiver used her first name and her surname, the second used her first name and the initial of her surname and the last one used the initial of her surname and her first name. In other words, they do not mask their real identities in their online communications.

From a pragmatic point of view, one can note a script, which combines the following main speech acts: complaints, criticisms and requests for help. That is to say mainly expressive and directive macro speech acts: complaints or criticisms preceding requests for online support (Searle, 1972):

> *I am new and **desperate**, my father's got a grade iv glioblastoma. He started his radiotherapy on Tuesday. And Temozolomide 145 mg on Thursday (intravenous Carboplatin once a week**). I'm afraid.** I asked the doctor if the treatment was efficient, I think he said that they manage to stabilize the tumour but he didn't answer clearly he was beating around the bush, I know that they can't say anything but at least he could tell me if people recover from this tumour, that there are remissions**. They don't say anything.** My father just turned 59 on 2nd April. I love him so much, I don't know if I could live if he died. Physically he is well, not quite so strong on his left side but it's OK, he's in good spirits, he's eating well. I've been on the Internet but there isn't much about it. **Do you know if people recover from it?*** (Sabine)

Furthermore, the emotive function (Jakobson, 1964) is very present in the accounts (revealing secrets) of the three caregivers, who extensively verbalize their feelings and emotions. Thus, the recourse to the individual account constitutes one of the most powerful means of reinforcing empathic efficiency (Cosnier, 1994). In these moments, the forum, as a place for sharing experiences, is loaded with a strong emotional tension, mainly in the form of (negative) feelings or emotions: fear, anger, despair:

> *We saw an oncologist**,** she saw us in the waiting room for 5 minutes (we waited for more than an hour) "take Temozolomide 5 for days every 28 days" Goodbye and thank you. **I was angry**, there was no explanation I cried in the evening because expected so much from this appointment.* (Sabine)

[3] The important passages in the examples are in bold.

Critical and negative representations of doctors are dominant

Concerning the representation of doctors, we would like to make two prior remarks. On one hand, two positive and negative visions oppose each other in the caregivers' words. On the other hand, we can distinguish between general representation and specific representation. General representations can be positive or negative; it is the negative vision, of a critical nature, which is predominant. The processes of designation, the words used and the choice of vocabulary are not at all neutral. They are based on the experience of caregivers, express their subjectivity (Kerbrat-Orechionni, 1980) and participate in the construction of the representation. The rare positive representations take the form of prior representations concerning doctors from a renowned medical institution, for example: '*We don't know anything, so we have to that trust the doctors... I suppose they know what they are doing in such a famous hospital (IGR Villejuif)?*' (Martine). But the general representations are above all negative and bear affirmations about doctors in general without associating them with a specific institution: '*The doctors don't inform you; 'Doctors say nothing'; 'They have abandoned us...*' (Martine)

In the same way, one may find specific positive and negative representations. The specific representation (positive or negative) identifies, names and qualifies a specific doctor: '*For my dearest mummy the* ***neurosurgeon*** *operated on her contrary to the opinion of the staff who wanted to let my dearest mummy go home so she could die there*' (Carole). Caregivers can go very far in identifying the doctor, giving information about the doctor's name, institution, posting, department and speciality. This identification supports the representation that they expose of the doctor's skills and image in an axiological (good/bad) manner and in an affective manner (kind/nasty): '*We saw a* ***great Professor (Delattre)*** *very* ***nice, human****, he handed us over to one of these colleagues at the same place,* ***Dr SIMON, very nice*** *too*' (Martine). It is interesting to stress that the characterization of the doctors can differ between the three caregivers. It is Carole who is the most virulent in these criticisms.

Representations about information and therapeutic strategy

From a thematic point of view, the negative representation of the three caregivers concerns two essential points: the bad quality of communication (of information) and the management of the therapeutic strategy. Even if the caregivers do not really call into question the skills of the specialists, who were able to diagnose the diseases correctly, the caregivers criticize them for poor communication or lack of information. For example, the caregiver does not know if the treatment is efficient.

To give another example, the caregiver deplores the fact that the patient receives no explanation about the course of the treatment: '***They left him*** *with his headaches without giving him any explanation*' (Carole). The caregiver asserts that the patient does not have a good follow-up of the information in his medical file: '*four days before he went into hospital* ***the doctors realized that*** *Daddy had to have a series of tests... which he had plenty of time to do beforehand!*' (Martine)

Another bone of contention expressed by the caregivers is the fact that they are not involved in the therapeutic strategy, which is only decided by the doctors. For example, the caregiver regrets that she is not involved in the prescription: '*One more thing, are we in charge of the treatment which is prescribed? I don't think so.* ***It's the doctors who do it*** *and even if we talk to them about what we read or heard it's no good*' (Carole). Furthermore, the opinion of the caregiver is not taken into consideration in carrying out certain medical procedures: '***The docs decided to operate on him without asking for our opinion****...5 hours of operation at 93 years old when 7 years ago some other doctors said the operation would be dangerous...*' (Martine).

Furthermore, the caregiver complains that the doctors refuse to take alternative therapeutic solutions (medicines) into consideration to relieve the patient:

> *but there are natural means to boost the person and his immune defences a little. But not everyone's ready to cross that line.... because above all...;* ***it's not the doctors who'll talk to you about it****.... it's natural, so they don't give their approval* (Martine)

To conclude, we can say that these representations act as markers for the future action of the caregivers in the triadic relation: doctor/patient/caregiver. In fact, the main representation shown by the caregivers in the forums expresses criticism of doctors, particularly concerning information management and the therapeutic strategy.

In order to compensate for the shortcomings in communication, the caregiver searches for information on the Internet, discusses on forums, asks for explanations and puts forward a right to information (because he/she demands to be informed). He/she is even a specifier of training courses for doctors: '*They need training in communication*' (Martine). This appraisal leads us to ask the question of a possible modification the French law of 4 March 2002 (known as the 'Kouchner' law) concerning the patient's right to information, so as to take into consideration the new expectations for information expressed by caregivers[4].

To act in the therapeutic strategy, the caregiver can, for example, give his/her opinion about treatments, look for alternative solutions (clinical trials), implement solutions to improve the patient's comfort on a day-to-day basis and find out about possible side effects and how to modify food intake during chemotherapy.

Every person has the right to be informed about his or her health condition, with the objective of:
- having all the necessary data for understanding his or her personal situation;
- consenting in a free and informed way to medical procedures and treatments.

The information must be given personally by the doctor, during a private interview which specifically concerns this information. The wish of the person to remain ignorant of a diagnosis or a prognosis must be respected, except when third parties are exposed to a risk of transmission. It is the professional's responsibility to give the proof that the information has been communicated.

In this way, caregivers are shaking up the area of traditional doctor-patient communication to open it to families and friends, while redefining everyone's roles and places. They are drawing the outlines of a new emerging role for the caregiver, who is claiming an active role, and no longer only that of an attendant.

Conclusion

Caregivers speak more about doctors in the interviews (solicited discourse) than in the forums (spontaneous discourse). Furthermore, one can observe a certain continuity in the representations, with no major divergence between the interviews and the forums. The representations expressed by the caregivers in the interviews are confirmed in the online discussions. However, whereas the caregivers do not call into question the doctors' skills, their representations are rather negative and critical.

In the interviews, one may note ambivalence and contradictions in the criticism. The doctors are not rejected because of their expertise or to the absence of its renewal, but because of their obstinacy in sometimes wanting to present themselves as infallible. The use of forums seems clearly related to the accusations made about doctors, while seeking to offset the shortcomings of the medical world. The forum becomes a place for mutual assistance between caregivers and for search for information about the disease.

However, two examples of discrepancies can be mentioned. The first concerns the alternative medicine solutions considered by the interviewees. Whereas in the interviews the interviewed persons assert that they are aware that alternative medicine is useful for relieving but not for curing, forum posts written by two of the interviewees show, on the contrary, that they believe in the existence of a protocol that could save their sick relatives until the end. The other discrepancy concerns the use of the pejorative expression 'docs' in the forums to describe doctors, which is not used during the interviews.

Finally, there is a clear link between the representations of doctors and the understanding of of their own roles as caregivers and of the actions which result from it: the necessary recognition of the triadic relationship, their involvement in the issue of information and its circulation and the course of events in therapeutic support. It could be interesting in future works to study specifically this triadic relationship and the interactions it triggers.

References

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words.* Oxford: Oxford University Press.

Cosnier, J. (1994). *Psychologie des émotions et des sentiments*. Paris: Retz.

Heath C., (1993). Diagnostic et consultation médicale : la préservation de l'asymétrie dans la relation entre patient et médecin. In M. Lacoste, M. Grosjean, & J. Cosnier J. (Eds.). *Soins et communication*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Fantino, B., Wainsten, J.-P., Bungener, M., Joublin, H., & Brun-Strang, C. (2007). Représentations par les médecins généralistes du rôle de l'entourage accompagnant le patient. *Santé publique*, 19, 241-252.

Hughes, E. (1976). The social drama of work. *Mid-American review of sociology,* 1(1), 1-7.

Hughes, E. C., & Benney M., (1956). Of Sociology and the Interview. *American Journal of Sociology*, 63(2), 137-142.

Jakobson, R. (1963): Linguistique et poétique. In *Essais de linguistique générale.* Paris: Editions de Minuit.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'Énonciation – De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2001). *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. Paris: Nathan.

Laporthe C., (2005). Les aidants familiaux revendiquent un véritable statut. *Gérontologie et société*, 115, 201-208.

Parsons, T. (1951). *The social system*. New York: The Free Press.

Searle, J. R. (1991). L'intentionnalité collective. In H. Parret (Ed.). *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*. Liège: Mardage.

Searle, J. R. (1972). *Les actes de langage*. Paris: Hermann.

Searle, J. R., & Vanderveken, D. (1985). *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge: Cambridge University Press.

On (The Lack of) Tact in Dialogue

Pascal Gagné
University of Colorado at Boulder

Abstract

Building on the well-known concept of "face" (Goffman, 1959, 1967; Brown & Levinson, 1987), this article seeks to explain how come people lack tact. Through analysis of two excerpts from talk show interactions (interviews from *The Jerry Springer Show* and *The Oprah Winfrey Show*), we mobilise Cooren's (2010) new theory of ventriloquism focussing on the agency of those various "things" made to act or to speak in human interactions. Cooren calls them "figure of communication." We argue that dialogues are full of such figures, and that they are used for touching and moving others, whether this is with or without showing care. Thereafter, we propose an alternative way to analyze issues of politeness. We mark a rupture with previous approaches conceiving tact as indirectness and avoidance, and the lack of tact as the negative of ideal manners. We propose to reconceptualise tact as a transfiguration of agents dialoguing with communication figures. By invoking various entities in speech, actors work out alignments and are transformed; they glorify and exalt the self through its voicing and figuration.

Keywords face-work, figures of communication, politeness, tact, ventriloquism.

On the (Lack of) Tact in Dialogue

Tact is necessary to any successful dialogue, and we use it to get through difficult conversations without screaming or shedding blood. Although is a barely perceptible and tacit competency, it is an essential element of courtesy and is required for any respectful relationship. But how does one become tactful or tactless? And when one is assaulted by others without tact, how does one cope with this kind of situation? In common language, the meaning of tact closely relates to senses. The Oxford Dictionary (2011) defines it as "skill and sensitivity in dealing with others or with difficult issues." Etymologically the word "tact" first appeared around the 17th century and denoted "the sense of touch" (via French from Latin *tactus* 'touch, sense of touch', from *tangere,* 'to touch'). Being tactful consists in touching others with care; it refers to the ability to handle confrontation or situations with delicacy. "Tact is knowing when not to touch." (Manning, 2007, p. 134). It has been defined so far as a negative concept, a gesture of respect that one shows through avoidance of linguistic expressions that could hurt others.

On this topic, Goffman's (1959, 1967) seminal work provides a fundamental reference on the concept of tact. He defines tact as "techniques of defense" people make use of during interaction in order to manage impressions. He argues that social life is staged like a theatre scene in which every individual try establishing and maintaining a credible representation of the self toward others. Goffman coined a famous term to

describe these representations: "faces." Fully mastered, these façades that we hold up in front of others should look realistic. Whenever rules of politeness and courtesy are threatened, actors are at risk of losing face; they rely on a tactful manner for preventing such eventuality. "Face-work"[1] operates through a variety of minor behaviours that the actors use to mutually save face.

> *The members of every social circle may be expected to have some knowledge of face-work and some experience in its use. In our society, this kind of capacity is sometimes called tact, a savoir-faire, diplomacy, or social skill.* (Goffman, 1967, p. 13)

Tact is thus the courtesy, this polite respect and deference we manifest to others while managing impressions. In maintaining a normative order through social conventions, politeness encompasses all sorts of tactful gestures: Goffman mentions several of these tactics we can use for saving each other's face: actors can offer excuses, ignore insults or repair an offensive act; they use any attribute or technique that is ready at hand, and they can form interaction teams. To coordinate with one another, a common definition of the situation is required for tacit understanding about which actions are polite and which ones are not.

A second major contribution to the field is Brown & Levison's (1987) famous theory of politeness which conceptualizes tact as indirect ways of saving someone else's face. These authors extended Goffman's (1967) notion of face to "positive face" (the desire to look good and be admired) and "negative face" (the need for autonomy). To them, face-work is a way to prevent face-threatening acts. In the same vein, Lim & Bowers (1991) classify tact as a specific type of negative face-work. "Thus tact is characterized by the effort to minimize the loss and maximize the gain of freedom of action by 'giving options' or being indirect and tentative" (p. 421). However, just like Goffman's concept of face, Brown & Levinson's model has been widely criticized and enriched (Cf. Bargiela-Chiappini, 2002; Chilton, 1990; Erbert & Floyd, 2004; Harris, 2001; Johnson, Roloff & Riffee, 2004; Kitamura, 2000; Lim & Bowers, 1991; Longcope, 1995; Meier, 1995; Morgan, Wilson, Aleman, Anastasiou, Kim & Oetzel, 2003; Pennman, 1990; Pfister, 2010; Wood & Kroger, 1994). Many scholars have attempted to typify and quantify strategies of politeness and to construct complex and systematic schemes for classifying *every* possible impolite moves. Few of them have tried to analyze tact in natural settings, thereby neglecting the enactment of politeness in interaction. Moreover, they constantly conceptualise impoliteness as the reverse opposite of politeness (Bousfield, 2008). Then what about tact?

Many believe tact is manifested when discourse is *not* getting straight to the point. However, from an analytical standpoint, this premise appears confusing: in any type of social exchange, we cannot avoid "touching" others. Thus, we need to take into account empirical manifestations of face-threats as tact failures. We need to analyze the lack of tact for what it really is instead of conceptualizing it in the light of what it isn't. What do indirect intentions really refer to? When being tactful, are we deviating from a given path (A to B) or

---

[1] "By face-work, I mean to designate the actions taken by a person to make whatever he is doing consistent with face. Face-work serves to counteract 'incidents' — that is, events whose effective symbolic implications threaten face." (Goffman, 1967, 12)

are we putting obstacles into each other's' way (A avoiding C in order to get to B)? Can we really measure how "straight" a tactful line of conduct is, or doesn't this already presuppose that there exists a straight path for saying things correctly? We believe that the reasons we choose a polite tactic over another is rather unclear and cannot be determined a priori. Furthermore, we need to understand actors' performance as an event, the emergence of specific faces and their staging in the interaction. It is common knowledge that confronting and offending someone is rude, yet persons who identify themselves as tactless never really know why they repeatedly get into such situations… especially when they feel they have not broken any rule. Concretely, how is the lack of tact performed? We believe that answers are to be found at the interaction level.

"Things" Say It for You.

As mentioned above, the problem with previous approaches is that they do not explain how we touch others when being tactless; that is, how we affect them. They adopt an ideological standpoint and explain how we should proceed. In contrast, we argue tact is manifested when introducing ourselves with other entities, when we call "things" into action as excuses or as means for doing something; we lack of tact when one is challenging the other's face in respect to all those other *things* that our interlocutor might not have in mind or has forgotten, and might not want to address in a specific situation. For example, suppose a man saying to his mother in law that he will decline invitation for supper because he doesn't like her. Now this excuse is likely to be received as inappropriate and rude: it is face-threatening. Although expressions of politeness are not always related to motives, in dialogues, tactful speech acts are delegating agency to material or verbal entities. They fulfill— with various degrees of accuracy — the speaker's conscious or unconscious goals (in our previous example: invitation refusal). Touching others by invoking interlocutor's own persona is something that people rarely do on their own initiative (e.g. "I won't come for supper because *I* don't like *you*"). People will use various other figures instead to manage potential conflict ("I have an appointment." "Something came up.") To show tact, we need accessories to communicate. We like to think metaphorically of those figures as gloves. Gloves allow us to caress, to pressure or even hurt others without that uncomfortable and overly intimate skin-to-skin contact; gloves have many properties which determine the nature of their agency. They are either silky or ruff: elderly women wear silky gloves that imitate the softness of youthful skin; work gloves are designed to protect us from various dangers.[2] The magician's gloves are great for distracting audience from litigious issues and making white bunnies conveniently disappear.

In his recent book *Action and Agency in Dialogue*, François Cooren suggests we analyze the functioning of "texts" (i.e. institutionalized symbolic patterns) in the context of interactions (Cooren, 2010, p. 48). He extends on previous reflection about characteristics of what makes a "text" possess an agency of its

[2] French people use the expression "mettre des gants blancs" ("to put on white gloves") for describing those situations where tact is necessary.

own (Cooren, 2004; Hardy, 2004). The notion of discursive "object" then becomes central to the alignment between actors. "Whenever one can identify someone who or something that *makes a difference*, whether in terms of activity or performance, there is action and agency" (Cooren, 2010, p. 20; original emphasis). Simply put, figures of communication are anything that is made to act or to speak. "Telepresence" (Cooren, 2006), "presentification" (Benoit-Barné and Cooren, 2009) or "exappropriation" and "exattribution" (Cooren, 2010) are many concepts Cooren uses in order to point out to the attribution of personal agency to external agents for legitimating social action. In his latest book, Cooren precise his terminology and group these concepts under the heading of a larger phenomenon. He defines as *ventriloquism* "the phenomenon by which an agent makes another agent speak through the production of a given utterance or text" (Cooren, 2010, p. 58). This striking image is perfect to describe tact as a process of embodiment by which we voice a principle, a conviction or anything else that is mobilized for interacting with others. This act of ventriloquism, he argues, creates social associations: passion unites the ventriloquist to the figures s/he brings into speech.

> *[A]ny animation is a form of reason and vice versa, which also means that any action, any activity, will always be accompanied by a form of animation or passivity, which is precisely supposed to function as the reason(s) why we do what we do* (ibidem, original emphasis).

This link is special: it redefines the ventriloquist's identity (idem, p.117). Cooren asserts that we are moved by the figures that we animate and make to speak. On the first hand, we are passive toward objects of desire; on the other, they force us to become very active in order to fulfil the obligations coming along their satisfaction (idem, p. 59). For example, if an activist is fascinated by an ecological principle, she must subordinate her conduct to its logical consequences (recycling, avoiding unnecessary consumption, etc.); she also has to spend lots of energy in defending her viewpoint.

As Cooren (2010) mentions elsewhere, the symbolic relevance of such agencies is only meaningful to definite speech communities (p. 132 and passim). The decision to call for one figure instead of another depends mostly on shared cultural meaning within actors. Cooren views the rhetorical effects of ventriloquism (authority for example) as the result of this "presentification" of human and non-human textual entities (C.f. Benoit-Barné and Cooren, 2009). Legitimacy is constituted by involving specific texts or discursive objects into conversation; those stand as many good reasons for doing the things that we do. The communication of figures creates socially shared reality.

> *The key idea here is "cultivating," that is, the fact that given figures appear to be looked after, maintained, nurtured, developed, cared for, or sustained by what sociolinguists and ethnographers call speech communities.* (idem, p. 132)

However, this doesn't exclude the possibility that conflict arises from the negotiation of the symbolic meaning of figures. Beyond the performance of ventriloquism (the actors' "ethnomethods," as Garfinkel (2007) used to call them), cultural recognition of figures also raises problems (Cooren, 2010, p. 159). Cooren thus insists on the importance not to reduce figures to mere resources (idem, p. 115). Betrayal remains possible "precisely because of this relative autonomy of the signs we produce" (idem, p. 31).

Tactful dialogues are full of things.

We believe there is a direct relationship between tact and the invocation of various entities in ventriloquism: they have a concrete impact over the successful maintenance of a public facade. They also redefine who we are. To say that "I'm touched by this painting" means that this painting has the power to move me; passion redefines previous tastes. It is also a mean for bonding with others. Therefore, figures of communication enable us to touch others by proxy, thereby experiencing the euphoria inherent to social contact. Because of the power communication figures contain, we argue that tactful interactions invoke a great many figures for the management of impressions. The representation of the self implies the mobilization of communication figures brought into speech as a mean for dialogue. By doing so, individuals show tact. The opposite is also true: they lack of tact when they invoke figures in a disrespectful fashion, when individuals mock the passion their interlocutor devoid to particular things. Figures of communication are lending us a hand. These things act on our behalf: they announce intentions; they provide ways to address sensitive topics or create conflict. Whenever people argue, whether this is over the definition of a situation or beliefs, discursive objects are called into action as proofs for argument. Therefore, issues of tact are great opportunities for studying argumentation.

A whole set of empirical questions can now be raised: what figures of communication are invoked for showing tact, and which ones characterize the lack of tact? How does the tactful or tactless staging of those figures take part in dialogue? Why are specific figures called into action and not others? What does this say about the ventriloquist who staged them? In order to answer these questions, two case studies of tactless conversations from talk shows excerpts will highlight highly problematical talk; those were transcribed according to conversation analysis conventions (Jefferson, 1985). Talk shows are typically controversial and unpredictable interactions in which social roles are assigned (Illie, 2001); they are very rich material for looking at impoliteness (Bousfield, 2008). In the first case, an actor awkwardly disengages herself from an undesired relationship; in the second, a woman angrily imposes her religious viewpoint on a subject matter.

The first situation is drawn from *The Jerry Springer Show* (2009). It is about unrequited love between two sexual partners. As a passionate pizza deliverer tries to get a prostitute to like him, he mobilizes various things for tactfully declaring his love and seducing her, but the woman rejects his offer by countering the effect of those same figures. A romantic declaration is never explicitly stated (i.e. "I like you"). Instead, figures of communication assume that task. The second interaction happened during *The Oprah Winfrey Show* (2008). When Oprah discusses a book she read, she argues that there is not one unique way to praise God. However, her opinion is harshly criticized by god-fearing believers in the audience. They believe the unique acceptable basis for religious arguments is the Bible; but for Oprah, such apocryphal figures are suspicious. These two excerpts illustrate social situations in which lots of tact is required for manage impressions; the main protagonists, lacking tact, generate conflict while effacing themselves behind the discursive agency of things.

These interactions were two tactless attempts for reaching common understanding; for that reason, they are typically dialogical exchanges. Classical definitions of dialogue refer to moments of meeting and

mutuality (Cissna, 1998, 93), productive encounters between individuals, and the confrontation of worldviews. But not every dialogue is peaceful. They can also fail. Here, we notice that dialogue is not so much a conversation between individuals, but consists in the mobilizing of figures of communication as common ground. These figures, we argue, are filling the political space of the "in-between" (Cf. Eliasoph, 1998; Manning, 2008; Rancière, 2004), the democratic interstice in which dialogue operates. The following examples illustrate the participation of many forms of agency into the interactional scene (Latour, 2005, 2006, 2007) and challenges traditional conceptions of dialogue as a human exchange.

Case #1: Flowers and Heart-Shaped Pizzas

For our first analysis, we selected a provocative excerpt from the *Jerry Springer Show.*[3] During this interaction, show host Jerry Springer introduces Christopher to the audience, a pizza deliverer who recently had his first sexual experience with Gianna, an escort. Longing for her, he wishes to engage into a romantic relationship with her. Therefore, Jerry Springer invites the woman to discuss the matter. Right after her entrance on stage, Christopher offers her a bouquet and asks her for a date, which she declines for several reasons. Even if Christopher's clumsiness is somewhat touching, we will see that his move nevertheless has imminent face-threatening potential. "Although expressions of affection may be regarded as a form of support between relational partners, affectionate communication has the potential also to be threatening to senders' and receivers' face needs, especially in non-romantic relationship" (Erbert & Floyd, 2004, 254). Christopher naively misinterprets Gianna's feelings; flustered by his lack of cooperation, Gianna will finally confess to a bewildered Christopher that she is, in fact, a transsexual lesbian.[4]

In order to go out with Gianna, Christopher uses several tactics to win her heart: he sends her a heart-shaped pizza at home and invites her on a television stage. Even before going on television, *somehow*, Gianna must have a hint of what is going on. Her register of possible reactions is considerably limited: she has to face the embarrassment of either accepting unrequited love, or publicly refusing to make a commitment; any sign of wickedness addressed to Christopher will condemn her to moral sanction by Jerry Springer's audience members. Thus, Gianna is in a tough situation: all the conditions entailing the success of a romantic declaration constrain her to accept Christopher's feelings against her will. To keep her distance without hurting Christopher's pride, Gianna relies on several face-work strategies, sometimes even at the expense of

[3] "*The Jerry Springer Show* is a controlled demonstration of the way that human beings react when given the opportunity to express what has been difficult to express in their everyday lives. This is coupled with the immediate reaction of a sample of the public who, along with the host, try to make sense of issues that are relevant to us all but experienced in the privacy of our relationships" (Lunt & Stenner, 2005, p. 77).

[4] It is worth noting that this shocking revelation is rather usual for the Jerry Springer Show. "Guests on the show who violate commonly held values receive 15 minutes of shame, not fame." (Grabe, 2002: 326). Just like the curiosity cabarets showing monstrousness and physical abnormalities, the Jerry Springer Show stages individuals' psychological madness without any regard for the ethical consequences that ensue from revealing someone's secrets on television (Dechant, ZBersin & Bostic, 2002). Statistically, a theme like transsexuality has a total exposure of 11.84% of the show time, and homosexuality 24.92 % (Grabe, on 2002, p. 321).

her own face. Gianna first turns to non-verbal cues to give Christopher a hint. She enters the television studio set and greets him with a cold attitude (their cheeks do not even touch when kissing). He enthusiastically offers her a bouquet; looking away, she accepts the flowers in astonishment and with carelessness, as if she'd been given a sack of potatoes. Her use of etiquette is a protective measure intending to temper Christopher's confidence while showing him courtesy.

36	C.	((The audience laughs. A beautiful woman enters the stage. Christopher gets up. Gianna hugs
37		him. He offers her flowers.))
38	C.	I'VE got these for you.
39	G.	Oh thank you!
40	C.	OH! She's gorgeous, isn't she?
41	J.	OH indeed.
42		((They sit down.))
43	C.	Huh Gianna=
44	G.	=Yeah.
45	C.	Gianna, it has been a week, you know?
46	G.	((Sigh.))
47	C.	And I haven't seen you. I've phoned you. You got the pizza right?
48	G.	I got the pizza, but (.) I only ate like one piece like a day (.)
49	C.	Huh
50	G.	I don't really like pizza.
51		((The audience says "awh::n".))

Christopher mentions Gianna's beauty. He reminds her that a week has passed. He does not make any request (like "please go out with me"), but asks her instead about the pizza he previously sent her. He also talks about a phone call and several gifts—all these figures are acting upon Christopher's behalf. They are symbolic expressions of his feelings: the heart-shaped pizza and the flowers are signs of little subtlety. Gianna then replies that there is a profound incompatibility between Christopher and her. She dissociates herself from the "pizza," a crucial object on which Christopher's identity is staked. His personality seems to match closely to his occupational identity. By asserting that she does not like this kind of food, Gianna is disengaging herself from a potential relationship. This statement announces her lack of feelings for Christopher. She sighs; he scowls. As soon as Gianna notices it, she tries however to repair her action: she asserts that Christopher's impulse was not intrinsically bad, that it was somewhat correct and sentimentally appealing. She argues that she does not like this specific type of food instead of letting him know, frankly, that he's not her type. Therefore, pizza is an important interactional feature and communication figure through which both actors communicate: the pizza can be understood as a vessel carrying the actors' respective emotions.

C. ^{0}Hum OK [but you know]^{0}
G. [But it was] the thought that counted. It was sweet! But Chris (.) I, I, I have to tell you, you know, that I don't think we're meant to be you know. You're a really nice guy, and you deserve a really good girl. You're a sweet guy and you're very, you know, ro-. You have a very good sense of romance for a first ti::me, you know? You (.) I think that, you know, if you find the right girl, you and her could really have a nice relationship. You're a really good gu::y.
C. Yeah I know, Yeah.

Here, Gianna takes the time to explicit what figures count as romantic (the pizza itself does not, but the thought behind Christopher's deed does). This move is form of repair for boasting Christopher's face. Moreover, we can interpret Gianna's hesitation to label Christopher as "romantic" and her euphemism "a very good sense of romance" as both revealing the opposite of what she really means: the tone is ironic. Still, Gianna has a lot of difficulty in delivering her message: repetitions of "you know," short pauses, and insisting on Christopher's charm are uneasy attempts to alleviate the pain of rejection. Christopher deserves good girls; because of her "wild lifestyle," Gianna claims she cannot fulfill his moral expectations; Christopher's implicit request to form a couple is denied by this state of affair.

C. I thought it won't be long today to know me as a person and do that, you know? I thought when you, [when you-]
G. [We're really](.) it's that (.) you're not my type sweetheart. I mean, ^{0}you know^{0}, I'm an escort. I live a really wild lifestyle. [I::]
C. [I don't] care that you are an escort. How can I judge you on that? It's how I met you.
G =I know.

Christopher worsens the situation by refuting all of Gianna's excuses. He is willing to accept her shameful social status without making any reproach. This turn of event leaves her no choice but to change her initial strategy. Instead of stressing her occupation's disgrace, Gianna now puts up front all sorts of pragmatic issues: escorts are busy persons, hence relationships are burdensome.

C. And how come you will do this for the rest of your life?
G. I know but for in the time being, there would be no way to develop a relationship, you know? I fly all over the wo::rld. You know? And (.) I mean=
C. =I deliver pizzas all over town!
((The audience and Gianna laugh.))

Christopher brings in "the rest of your life" to refute Gianna's "wild lifestyle". He relies on humour to smooth up the interaction (for example, when Christopher claims he travels too, he makes a pun by comparing two completely different realities). In order to do bridge between ontological differences, pizza is staged again in the conversation. Misguided by Gianna's laugh, clueless, Christopher finally

states his request out loud: “All I was asking for was a date.” He reminds her “stuff” they did together as a valid motive for making such a request.

75	C.	You know. >You did and I- When we did stuff, I thought we had a din- <. All I was asking for
76		was a date. ((Speaking to the crowd)) You think I’d be (a client) right? Common! One date.

Talking simultaneously to both Gianna and the audience, specifying that he is more than a client, Christopher looks out for any support he can get. Indeed, Gianna is forced to take responsibility for her deeds. Commonplace excuses do not work anymore. She has to resort to extreme means: she brings in “the only thing that we have in common together.”

77	G.	Well, you know, honestly, there’s something you know that I need to tell you. And the only
78		thing that we have in common together is that we were both born males.
79		((The audience says « awh:::h » and laugh. Christopher winces.))
80		(17)
81	C.	Huh.
82		(1)
83	C.	But (.) I’ve seen magazines and that wasn’t- (2) So you, you were born a man?
84	G.	A male.
85	C.	That (.) huh (.) That wasn’t (.)
86	J.	It’s kinda like being back a virgin again.
87		((The audience laughs; Christopher laughs too. Visibly nervous, he plays with his glasses.))
88		(10)

Gianna creates embarrassment with the revelation of shameful secrets, striking a sensitive cord. What a complete lack of tact! Even so, she was right in presuming Christopher displeasure. This tactic seems pretty effective: Christopher winces and does not pronounce a single sound for seventeen seconds. His incredulity urges him to ask a confirmation from Gianna that she *really* is who she claims. Realizing that she might have overdone it, Gianna brings back her previous excuses, modulating a variation on the theme of lifestyle’s incompatibility. “I've been through a lot” suggests her psychological state is unfit to relationships. She normalizes the situation.

101	G.	I, I (.) I have a completely different life (.) you know. My life is very different. You know I’ve
102		been through a lot.=
103	C.	=And you don’t like pizza either so **** **.
104	G.	To be honest with you, like when it comes to romance, I like women more.
105	J.	OH!
106		(2)
107	J.	[So.]
108	C.	[So] you’re a guy who became a woman who likes women.
109		((The audience laughs. Christopher tries not to.))
110		(4)
111	C.	$$Okay!]

“My life”, “a lot”… All these things are obstacles brought in for hindering satisfaction of Christopher’s genuine desires. Surprisingly enough, Gianna then reveals a new intimate detail: she is lesbian.

Although there seems to be no motivation behind this disclosure, her rhetoric draws power from accumulation; it reinforces that aforementioned effect of fate. Indeed, Gianna and Christopher do not belong together. Nevertheless, the move is odd enough… At that time, Christopher had already given up his request ("=And you don't like pizza either so **** **."). Dissociating herself from Christopher's most passionate figure of communication—pizza—was enough for Gianna to make her point. This late confession may appear as offensive to Christopher's pride and manliness: we realize crucial information was previously hidden to Christopher, which makes him ridicule. Visibly irritated, he may perceive this comment as a mockery and replies with vulgarity. He is "creating a scene" (Goffman, 1959: 211), finally breaking all ties with Gianna despite the courtesy she previously showed him. Through this puzzling development, Gianna has tried protecting Christopher's honor while disengaging from a potential relationship with him. However, by carrying all the blame on her shoulders, insisting on numerous reasons why a relationship is out of question, Gianna has left herself completely exposed to criticism. She dug a gulf between the commonly held normative order and herself. The delicate, girly façade she initially presented now appear as deceptive. Finally, Gianna attempts to save what remains of her face and explains her condition. She justifies herself by refereeing to genetics and the common misunderstanding of gender and sexuality. She brings in the figure of "confusion".

114	G.	[I-]
115		(1)
116	G.	Gender and sexuality [are completely different.]
117	J.	[You'd've really read those] magazines, you'd've noticed them.=
118	G.	=A woman you know, I consider myself to be a lesbian woman.
119	C.	OH. (1) So you're you're a man that was trapped-
120	G.	>Yeah I can feel completely as a woman. I like being a woman. It's who I am, but I can be also
121		just like- I mean (.) It's not. People who make the confusion that transsexuals< are just an
122		extreme form of being gay. But it's it's a genetic thing. It's for- It's gender, not sexuality.
123		Gender is between your ears and sexuality is between your legs.
124		(2)
125	C.	Okay! (.) ****
126	J.	Try to get <u>that</u> stuff on Oprah!

A great many figures—flowers, food, jobs, fate, moral standards, gender and sexual orientations—are all acting as messengers of someone's passion inasmuch as they are guiding actors in interpreting each other's intentions and reactions. Indeed, some figures are more conventional than others. Still, before we move on to the other interview, it is worth discussing another important feature of this interaction. It is Goffman's notion of "performance team", a concept referring to a "set of individuals who co-operate in staging a single routine." (1959: 69). A dialogue with communication figures is already more complex than a simple dyadic structure. To successfully perform their roles, actors also form interaction teams depending on how a situation is defined. In this case, Christopher, Jerry Springer and the audience officially form a team opposed to Gianna. They want Christopher's request

to be answered positively. At the very beginning of the excerpt, Jerry Springer openly positions himself in Christopher's team.

34	J.	So. (.) Ah:: OK let's play around. Let's let you talk to her. I'm on your side Christopher.
35		HERE's Gianna.

However, we quickly notice that the configuration of the teams is far more complex than what it initially appears to be. Jerry Springer plays a double game: on one hand, he reassures Christopher; on the other, he systematically points out his flaws. By making fun of Christopher's virginity and his complexion, Jerry Springer secretly belongs to Gianna's team.

2	J.	Now huh (.) We're talking here with huh (.) with Christopher (.) And huh Christopher seems
3		like a very nice guy. Has not been very active with women. And huh in fact, only last week, at
4		the age of 31 (.) that was the first time you've ever been intimate with a woman?
5	C.	Yes.
6	J.	And huh (.) she was an escort?
7	C.	Yeah.
8	J.	She is an escort. And you've kind of been taken by. You've kept, you've sent her a heart-
9		shaped pizza (.) and hu:h you seem to care about, even though you were only with her one
10		time. But I guess it's because of that experience that you=
11	C.	=Oh yeah, it was good.
12		((The audience laughs.))

As he introduces him to the audience, Jerry Springer compliments Christopher ("a very nice guy") before making public intimate details about his sexuality ("not very active with women" "only last week, at the age of 31 (.) that was your first time you've ever been intimate with a woman?"). The "not" and "only last week" are ironic. At every opportunity he gets, Jerry Springer and the audience get a good laugh at Christopher's expense.

13	J.	Huh(.) OK (.) And huh you're here because you wanna see her some more.	
14	C.	Oh yeah I wanna see her again.	
15	J.	You do. But you'd like to without paying her right?	
16			
17	J.	Because otherwise, it's not a relationship?	[It's a business.]
18	C.		[Yeah I got] a pretty good mind but=
19	J.	=But that's expensive?=	
20	C.	=Two hundred and twenty fifty a (pop).	
21	J.	Two hundred and fifty dollars!	
22	C.	Yeah.	
23	J.	Yeah.	
24		((The audience laughs)).	
25		(…)	
26	J.	You're gonna, you're gonna have to eat less of them and then ((Laughs)), you know, sell more	
27		of them!	
28	C.	Yeah.	
29	J.	Well that's what I'm saying 'cause you have to sell the pizza in order to make the money to	
30		get two hundred fifty dollars to get me out of this. (.) OK.	

The show host plays on the ambiguity of the situation. Two interpretations can be inferred from Jerry Springer's advice to eat fewer pizzas. The first one is that it is costly; hence, Christopher will not be able to fulfil his sexual desires with prostitutes if he is broken. The second one is that eating so many pizzas will make Christopher so fat that he will have to rely on prostitution for satisfying his lustful needs, an expensive option. The irony is so obvious that the audience burst into laughter. Unlike Christopher, Jerry Springer has no obligation whatsoever to him or to pizzas in general. To save Christopher's face, the roguish host immediately explains his slippery statement: if he recommends that Christopher saves his earnings, it is so that he can afford Gianna's services more often. Hypocrisy even leads Jerry Springer to brazenly compliment Christopher on his outfit.

95	G.	Yeah but I really don't think it's gonna work out sweetheart. I really think that we're=
96	J.	=Is it the tie? (.) Huh?
97	C.	[Yeah.]
98	G.	[I think] that it's just not gonna work. I mean.
99	J.	^{0}It's a nice tie^{0}.
100	C.	^{0}Yeah^{0}. (1) Humphrf (.)

In the preceding extract, Jerry Springer is voicing the silly hypothesis that Christopher's tie may be the primary reason Gianna refuses commitment at all costs, but everybody knows it is what stands *behind* the tie that is causing the problem. However, unlike Christopher and Gianna, the show host behaves "tactfully" until the end: he says things with objects without really saying them.

As we have seen heretofore, discursive objects can be infused with multiple alternative meanings. Which one stands out depends on how situations are defined. All hell breaks loose with Gianna's revelations. In the end, she lacks tact by threatening Christopher's face while Jerry Springer's hypocrisy seeks to sustain traditional patterns of interaction. Assigned dramatic roles point out to different interpretations of what those figures brought into speech truly communicate. In fact, there is no way of knowing for sure that Christopher and Gianna are not professional comedians. Christopher's role is quite similar to the one of *Pantalone*. Nobody tells him that girl he longs for is out of reach; the plot builds up on his final deception. Christopher never notices how hypocrite everyone really is. By playing his role, he educates the audience on how to seduce, and Gianna performs disengagement. And when these actors deviate from the decorum, the audience reminds them of correct manners. "We watch the audience watching, and their presence permits us to deal with our own need to watch. This displacement allows us to be voyeurs of the forbidden and the titillating, testing our horizons anonymously while minimizing our shame and guilt about looking" (Dechant, Beresin and Bostic, 2002: 264). This vicarious type of learning avoids the displeasure of being personally ashamed. Therefore, the lack of tact on television serves an educative purpose. Otherwise, why would Gianna confess that she is a transsexual lesbian? All she ought to say is "You're not my type!" Gianna's final move is so awkward that Christopher finally gets offended. The lack of

tact is not always a mistake. To elaborate further on this idea, we shall now move the analysis from sensuousness to faith. Again, conflict arises from the contestations about what is the best embodiment of passion. Whereas the Jerry Springer case illustrates announcement of romantic feelings, the next case exemplifies the negotiation of a spokesperson's authority to endorse a religious text.

Case #2: "What about Jesus?"

During one of her national television broadcasts in 2008, famous and formerly confessed Baptist show host Oprah Winfrey was accused of deviating from the Christian doctrine by an audience member. When commenting on author Daniel Quinn's book "Ishmael", Oprah was confronted with the ultimatum to take a position either "for" or "against" conversion through faith in Jesus. As audience members with uncompromising convictions shouted at her, she answered, embarrassed, "There couldn't possibly be just one way!" Oprah's declaration collides with the commonly held doctrine of what Christian salvation consists of. Although this philosophical question preceded this incident in Christian Orthodoxy, Oprah's public image suffered from the ensuing controversy. In reaction to the episode, numerous Internet users and bloggers openly belittled Oprah. For example, cyber-evangelist Bill Keller asserted during an interview with Fox News that Oprah was "the queen of the New Age gurus… leading people down a road of destruction" (Fox News, 2008). And honorable James David Manning, PhD, concluded nothing more that "Oprah Winfrey, of the Oprah Winfrey Show, and founder of the New Birth Church, is the Antichrist" (ATLAH Worldwide, 2008). The excerpt begins with a female audience member (AM1) stating her opinion on religion.

1	AM1.	A panel has been discussing the spirituality and the forces of <u>Go:d</u>. But I also believe that
2		there are two forces that are here (.) with us. That we do have our God that we can depend
3		on (.) but there's also a power of darkness that we should be aware of.
4		((The audience applauds.))
5	AM1.	And that's [for the choice again.]
6	O.	[Do you, do you believe] that you can choose between one and the other.
7	AM1.	Yes most absolutely; definitively. ^{0}We've been given that choice.^{0}=
8		((The audience applauds.))

After mentioning the group to which she belongs, while also taking her distance implicitly ("A panel has been discussing" rather than "this panel"), AM1 expresses her faith ("But I also believe that"). She rationalizes her fervour by distinguishing between two entities, light and darkness, symbolizing the western good-versus-evil opposition. By claiming that God is on her side ("our God") against the power of darkness, AM1 implicitly assumes that everyone shares her religious convictions. The audience, applauding, expresses positive sanction. When Oprah asks her if every spiritual commitment is a conscious choice within that Manichean dichotomy she established, AM1 answers affirmatively, making successive use of two superlatives ("most absolutely, definitively"). Indeed,

according to AM1's framing of the situation, who could become the spokesperson of darkness when it stands in opposition to humanity itself? As a show host, Oprah must remain polite. Audience members are "invited" to have an experience on her stage and therefore are to be pampered. Confronted with AM1's adamant stance—whether to enrich the discussion, open AM1's faith to other alternatives, or simply give voice to the opinion of other shyer participants—Oprah builds up a three-steps argument putting challenging AM1's thesis.

9	O.	=Now Marianne Williamson says in her book "A return to love" that we're always walking in
10		the direction of one or the other. That all of your actions in life either you're moving toward
11		the darkness or you're moving toward light.
12	AM1.	Yeah that's right.
13	O.	She calls it FEAR AND LOVE. There's this wonderful book called "Ishmael" by Daniel Quinn
14		which talks, which is- Anyway, $$it's a gorilla talking. But anyway huh it talks about- one of
15		the points it brings out is that one of the mistakes that human beings make is that there is
16		only one way (.) to live.=
17	AM2.	=That's right.
18	O.	And that we don't accept that there are diverse ways of being in the world, that there are
19		millions of ways to be a [human being.]
20	AM1.	[And how do] [you please God?]
21	O.	[And <u>ma</u>ny WAYS] and <u>ma</u>ny PATHS to what YOU
22		call GOD. And her path may be something ELSE, and when she gets there, she might call it the
23		light. But her loving and her kindness and her generosity bring her- if it brings her to the
24		same point that it brings you, it doesn't matter whether she calls it God along the way <u>or</u>
25		<u>not</u>.=

Oprah first introduces Marianne Williamson's work "A return to love", a book associated with *New Age* spirituality by certain ecclesiastical circles. Commenting on AM1's dichotomy, Oprah subsequently reframes the meaning of those divine forces by quoting Williamson: "She calls it FEAR AND LOVE". With a didactic tone, she puts emphasis on that new definition, stressing the pronunciation of the two terms. No quarrel up to here. But unfortunately, she then jumps to another book written by Daniel Quinn. By bringing in a character from that novel—an animal that has nothing to do with religion or morality (she smiles), but nevertheless endowed here with great wisdom—, Oprah recites his words about the human error of condemning those who believe "that there is only one way (.) to live." Through the voicing of this fictitious character, Oprah argues in favour of love as a pragmatic practice for worshiping God in contrast to the previously suggested alternative (fighting against darkness without compassion to sinners). Williamson's book interprets love as a fundamental element of the doctrine: "13And now these three remain: faith, hope and love. But the greatest of these is love" (1rst epistle to the Corinthians). Oprah thus rationalizes her faith by claiming that love, in all of its socially suitable and acceptable manifestations, manifests itself through a multitude of forms—even if it involves diverging from a literal interpretation of the Christian doctrine: "And many WAYS and many PATHS to what YOU call GOD." Oprah thus speaks for a comprehensive fate; she subjects AM1's stance to moral relativism: "what YOU call GOD." AM1 does not seem to understand Oprah; incredulous, she asks: "And how do you please God?"

26	AM1.	=>And I think that the injury that could be in that, I mean it sounds great and the answer,
27		but if you really look at both sides (.) I think< =
28	O.	=>There couldn't possibly be just one way!< What about, what about Jes-=
29	AM3.	=What about Jesus!
30	O.	What about Jesus?
31	AM3.	You bring this up in the whole discussion and you say that there isn't only one way,
32		but >there is one way and only one way and this is through Jesus<.

AM1 reacts strongly to Oprah's rhetoric. She grants her speech an appearance of truth ("I mean it sounds great and the answer, but if you really look at both sides (.) I think<") before condemning it as dreadful to moral virtue ("the injury that could be in that"). Surprised by this arrogance, Oprah interrupts her. To root her authority in solid ground, the show host quickly looks out for new communication figures ("What about, what about Jes-="). With this spontaneous idea to make an ally of Jesus, Oprah might have wished to draw the attention of AM1 to the common representation of Jesus as a symbol of love and tolerance. However, the meaning of this figure will be disputed by AM3 interpreting and paraphrasing another well-known biblical verse: "[6] Jesus said to him, 'I am the way, and the truth, and the life; no one comes to the Father but through Me.' " (John, 14:6). Oprah's attempt to speak in the name of Jesus causes AM3' rebellion: she seems to perceive Oprah's argument as a sacrilege to the Christian doctrine. Her position is antagonistic: "If you are not with the light, you are in darkness." If diverging from the light, Oprah thus camps with the enemy. In AM3's mind, Jesus stand for the tribunal separating virtuous souls from sinners. Reacting to that comment, Oprah tries rejecting AM3's argument: she becomes the spokeswoman of the multitude unaware of the Christ.

34	O.	There couldn't possibly be because	[there are people in this world-]
35	AM3.		[>You say there isn't<.]
36	O.	There couldn't possibly be!	
37	AM3.	Because you say, you intellectualize it and say there isn't. If you don't believe that...	
38	O.	NO::[::!]	
39	AM3.	... [you're] all buying into the lie.	
40	AM1.	That makes you right	[and makes her wrong and that's the injury.]
41	O.		[You think (.) you think] that if you are somewhere on the planet that
42	AM4.	YEA::::H!	

The show host is interrupted by AM3, preventing her reasoning to reach its conclusion. In vain, Oprah repeats her premise "There couldn't possibly be!" a second time with surprise (noticeable by the insistent pronunciation of the word "possibly"). An angry AM3 answers back by invoking no more principle but the figure of Oprah herself, and in a hardly flattering way: "Because you say, you intellectualize it and say there isn't". Shocked, Oprah reacts with bewilderment to the tactless remark ("NO:[::!]"). By saying that Oprah buys into Satan's lie, AM3 makes an implicit reference to the following biblical texts:

> *[13]For such men are false apostles, deceitful workmen, masquerading as apostles of Christ. [14]And no wonder, for Satan himself masquerades as an angel of light. [15]It is not surprising, then, if his*

> *servants masquerade as servants of righteousness. Their end will be what their actions deserve.* (2nd Epistle to the Corinthians, 11; our emphasis)

> *4Jesus answered: "Watch out that no one deceives you. 5For many will come in my name, claiming, 'I am the Christ, and will deceive many. 6You will hear of wars and rumors of wars, but see to it that you are not alarmed. Such things must happen, but the end is still to come. 7Nation will rise against nation, and kingdom against kingdom. There will be famines and earthquakes in various places. 8All these are the beginning of birth pains. 9Then you will be handed over to be persecuted and put to death, and you will be hated by all nations because of me. 10At that time many will turn away from the faith and will betray and hate each other, 11and many false prophets will appear and deceive many people. 12Because of the increase of wickedness, the love of most will grow cold, 13but he who stands firm to the end will be saved. 14And this gospel of the kingdom will be preached in the whole world as a testimony to all nations, and then the end will come.* (Matthew, 24; our emphasis)

For AM1 and AM3, by refusing to subscribe to their definition of salvation even after the consequences of that position ("the injury") were exposed, Oprah is pleading guilty to propagating Satan's lie. She misrepresents Jesus and misguides her television audience. By the name of the principle of faith that animates her, AM1 openly threatens Oprah's face: "That makes you right and makes her wrong and that's the injury". To defend herself, Oprah tries again to bring in the "multitude" but is interrupted once again by another spectator sitting right next to AM3: AM4 shouts a big "YEA::::H!" with delight. Her tone of voice discloses an inquisitive burst of joy as the presumed "true" nature of Oprah is unveiled. The show host is depicted as a false prophet; unwillingly, Oprah becomes AM3's puppet. Rather than denying the treacherous voice of this ventriloquist, Oprah stays polite (AM3 and AM4 aren't anymore) and persists, nevertheless, with her previous tactics: staging the multitude and manipulating the figure of Jesus.

43	O.	If you are somewhere on the planet and you never hear of the name of Jesus, you never hear	
44		the name of Jesus but yet you live with a loving heart, you live as the way Jesus would have	
45		wanted you to live. You live for the same purpose that Jesus came to the planet, that teaches	
46		us all, but if you are in some remote part out there, and you never heard the name of Jesus,	
47		you <u>CANNOT GET</u> to heaven you think!?!	
48	AM1.	And that is taught in the scriptures too, he (.) talked	[about that.]
49	AM4.		[Truly.]
50	AM3.	God knows the heart!	
51	O.	Does God care about the heart or that you call his son Jesus?	
52	AM3.	Well you know (.) Oprah, God (.) Jesus cannot come back until that gospel is preached in the	
53		four corners of this Earth, SO!	
54		((AM3 throws her arms in the air. She seems exalted.))	
55		((The audience applauds.))	

In spite of Oprah's attempt to shed some light on the heavy implications of dogmatic spiritual positions like those of AM1 and AM3, these two woman do not change their mind about their definition of the situation. AM1 and AM3 prefer relying solely on biblical texts for grounding their faith in trustworthy authorities. Probably making reference to the Gospel according to John (loc. cit.) a second time, AM1 claims that the controversial paradox which they are discussing has already been

resolved in the Scriptures: "where" the multitude of souls is going who have no access to the Gospel… is Hell. She argues that there is no other way to God than the path shown by the Christ as depicted in the Bible. Comforted by encouraging signs of support from the audience, AM3 expresses what appears to be a sigh of satisfaction, shouting the maxim "God knows the heart!" (Cf. Luke, 16 verse 15; Psalms, 24 verse 21; Acts of the Apostles, 15 verse 8). By doing so, she means that only God can judge of these matters, thus underscoring Oprah's wayward approach for interpreting the Scriptures: God moves in mysterious ways. But Oprah uses this opportunity to re-appropriate God's figure for her own purpose. By asking AM3 the rhetorical question "Does God care about the heart or that you call his son Jesus?" Oprah appeals to the presumed common sense of her audience. However, still impassioned by the same biblical passage (Matthew 24: 4-14), AM3 avoids Oprah's trap: she will not be manipulate by a sacred icon; she exhorts the audience to preach the gospel for the Christ's return and the Apocalypse. The audience supports AM3's exaltation with applause; the interaction ends with the dialogue's interruption.

56	AM3	You don't figure IT OUT!
57	O.	OK, OK. >I can't get into a religious argument with you<.
58	AM3.	[It's not Religion Oprah.]
59	O.	[>I can't get into a religious] argument with you. John!

With a certain linguistic irony, AM3's invective about Oprah's lack of authority to define Christian salvation is fuelled by the choice of figures she animates: "You don't figure IT OUT". Oprah's faith is not conveyed by the right set of figures: Williamson's and Quinn's books rather than the Bible (figure). Oprah's voice, for AM1 and AM3, is not good enough of a spiritual vehicle for the gospel. Their mutual passion for the doctrine ("it") is not correctly vocalized ("OUT!"). Thus it is Oprah's talent as a ventriloquist they are putting into question here, her capacity for self-affectation resulting from the act of ventriloquism (Massumi, 2002, 63).[5] And precisely at this point, Oprah brings in another actor, John, whose identity and agency are unknown to us because of documentary traces.[6] This conflict opposing Oprah, AM1 and AM3 about their issue of spirituality results from their disagreement on which figure of communication should be invoked for discussing religious argument. These passionate women embodied their faith through various incommensurable textual agencies. For AM1 and AM3: light and darkness, Satan's lie, Jesus' words as told in the Bible; for Oprah:

[5] A 2005 survey of Newsweek and Beliefnet asked 1,004 adult Americans the question "Can a good person who isn't of your religious faith go to heaven or attain salvation?" Seventy nine percents of the sample responded "yes", 12 % "no" and 9 % "don't know" (NewsWeek & Beliefnet, 2005). The results are rather surprising: statistically, the audience should have been more favourable to Oprah's rhetoric rather than that of AM1 and AM3.

[6] A delightful hypothesis would be that John is the studio manager: Oprah might have called him to throw AM3 out off the stage. If this were the case, Oprah would gain great benefits by invoking this additional figure of authority for managing her conflict with AM3.

Marianne Williamson's book (also referring to the Bible), Daniel Quinn's gorilla, Jesus and the multitude having no access to the Gospel. The faith of AM1 and AM3 was expressed as a principle of justice, whereas Oprah's piety took shape as a principle of love. The invocation of these figures, in Cooren's terms, was a strategic attempt by interlocutors to give "weight" to their arguments, by staging agents endowed with enough cultural authority to convince other individuals (Cooren, 2010, 177). "Using a given word is, of course, not a product of chance" (idem, p. 193). AM1 and AM3 based their arguments on a traditional source of great legitimacy; Oprah opted for one with a popular tone. Although we could say that the their passion was similar in its nature but not in its form, Oprah, AM1 and AM3 end up in a fight over who has most knowledge of theological paradoxes. And the human being enslaved by its passion, as Cooren aptly notes, generates coolness around itself by its obsessive and computational character (idem, p. 63-64). Whenever figures of communication are mediating our intentions, treachery may soil translations. Rhetorical betrayals occur when certain figures do not produce the effect expected by the person having called upon them. As we saw with Christopher's story, one can be easily deceived or ridiculed by objects of desires. In Oprah's case, treachery first occurred when she reinterpreted AM1's initial comment as a confirmation of her own position; AM1 and AM3 then criticized Oprah for her attempt to speak in the name of Jesus and the Gospel. They were disappointed by her performance as a ventriloquist, by the treacherous embodiments of faith through profane cultural figures they did not recognize. We need to keep in mind that the charm of ventriloquism arises from its ability to maintain "illusion without deception" (Golblatt, 2006, p. 37). If things are manipulated and animated in speech, they still need the ventriloquist's breath. A figure of communication's agency can be blocked or denied if the ventriloquist animating it lacks skill. Furthermore, we need to say that no definition of a situation will be authoritative forever: figures are constantly being renegotiated (Cooren, 2010, p. 193). We can make Jesus talk again and make him say whatever we want him to. Ventriloquism allows subversion by treachery, agreements on common ground, and insults, humour and irony.

They Act on Our Behalf! Figures Take It All in the Face.

To the very end, Jerry Springer remains polite even though he is a hypocrite. Christopher is both tactful and tactless at the same time: he confesses his love to an escort on television (which is extremely rude) while relying on various figures in order to move her (flowers, heart-shaped pizza, etc.). As for Gianna, she is excessively tactful at first: she uses way too many tactics, employs numerous excuses to turn Christopher down; yet she finally lacks tact when disrupting all conventions and expectations. Christopher might have known Gianna was reluctant to his love, but he never could have guessed her reasons! In parallel to this situation, Oprah is also very tactful: instead of refuting AM1's ideas directly, she reframes the debate by voicing others' religious opinions as her own. Conversely, AM3 and AM4 lack tactful manners when they openly condemn Oprah. They

ignore conventional standards of participation in talk shows. But in both cases the situation could have gotten worse: of the many things he could have said, Christopher could have asked Gianna to go out first; he could have pitifully begged her, or could have bargained for sex. Oprah could have told AM1 to shut up, should out loud that she was in the wrong, that God does not exist, etc.

Instead of thinking about tact as a *detour* and the lack of tact as a transgression of ideal norms, it is best to look at how figures of communication serve to introduce sensitive topics, exhort an audience for sympathy, and lend ventriloquists some of their authority as cultural institutions. Communication figures support lines of argumentation. They get things done, whether this consists in announcing intentions, declaring love, denying relationships, or ridiculing people. The same figure can either serve to praise God or propagate Satan's lie. They are polyvalent means for expression. Among other purposes, figures serve individual interests: this is one of the main reasons we invoked them in the first place. Christopher wants to seduce Gianna with his flowers and heart-shaped pizza; Oprah tries to redefine Christian salvation. These figures are brought in for saying things without really saying them. Their presence cannot be reduced to the substitution of another meaning for defining the situation, more explicit. Simply put: ''I don't like pizza" *also* means ''I don't like you."

Figures of communication are autonomous participants in the dramatic scenes of social life. They take place in dialogue as agents influencing the common definitions of the situation, affecting the participants' mutual faces, and determining alignments between actors. Social scripts sometime pre-exist to interactions: flowers are very *cliché* when it comes to romantic declarations. But symbols have great influence over social actions and preoccupations: if flowers are deemed romantic, then they produce a "very good sense of romance" type of effect. The staging of communication figures is consistent with an actor's line of conduct. We also believe that actors anticipate, in a sense, the figure of communication's agency which they call into action. Christopher might have thought: "Women like flowers, Gianna is a woman, and thus flowers are good". OK, but what about pizza? How can we explain the fact that he resorts to pizza? He probably told himself something like: "I love pizza! Let's send a pizza to Gianna, she will like it too." Somehow, Christopher must have acknowledged beforehand the pizza's agency limitations: the link between satisfaction resulting from eating pizza and Christopher's romantic feelings needs to be clear in Gianna's mind. But this can lead to confusion. Otherwise, why would Christopher make a great effort to give his pizza a specific iconic shape? Communication figures are constrained too by social scripts. What about Jesus? Here too, this communication figure is not exempt from the irony of meaningful symbols. Likewise, this explains why audience member AM1 invokes the Bible (a traditional authority) and show host Oprah relies on best-sellers (a popular authority) for grounding the respective religious claims. Figures of communication have an agency of their own, and their selection corresponds to a rhetorical impulse; situation are reframed along with the presence of things and their reciprocal interaction. A pizza can be eaten; it can even declare love or become an excuse to break up. God can both love and punish at

the same time. But somehow figures of communication cannot be manipulated all that easily. As we have seen, Oprah's audience was reluctant about her manipulation of the figure of the Christ.

Tact as Transfiguration

As the two talk show excerpts show, the tactful or tactless invocation and revocation of communication figures follows an argumentative progression in dialogue. Yet these entities are not pure features of our language; they also construct shared reality. Since Oprah does not accept the word of the Bible as the only mean for salvation, so she is called a heretic. A blogger even gave her the label of the Antichrist! Communication figures are constitutive of a ventriloquist's personal identity by a strategic link of attachment: passion. Hence, the repertoire of figures that are ready at hand is limited: the invocation of a particular dummy indicates a dimension of interest pertaining to the ventriloquist's special identity. A phone call, a heart-shaped pizza, flowers, Gianna's beauty: all of these shape the Christopher's desires; they make Gianna even more attractive. Williamson's and Quinn's books, Jesus, and the multitude: all these induce faith in Opra's soul… but this does not mean they convey a "fake" spirituality whatsoever. They are consistent with Oprah's preferred way of "touching" people. Besides, not every figure has the privilege to act as the ventriloquist's object of passion. Christopher's phone call did not play a significant role in the interaction like the pizza did. Oprah's books were not significant for her audience, but the Bible was. Moving along with figures of communication transfigures the ventriloquist who stages them in the interaction. Dialogic encounters are a process of becoming where substances are substituted to conjunctions: not A *and* B, but A *is* B (Deleuze & Parnet, 1990, 71). In fact, we cannot tell anymore who is really speaking. Likewise, we cannot distinguish Christopher's identity from the pizza, or Gianna's appearance from her lifestyle, her gender and her sexuality. Oprah's faith is reconfirmed with discoveries made by apes and new age books, and challenged by common knowledge we share about Jesus.

In conclusion, three remarks can be drawn. Firstly, in order to manage an interaction tactfully, people have at their disposal a repertoire of figures which all have different rhetorical effects on discourse; figures impose constraints on face-work depending on how they are mobilised and recognized within a given speech community. Secondly, the delegation of agency through figures of communication causes surprise and controversy: agency cannot be fully predicted. Tactless gestures occur when the meaning of a symbol is contested; when an unexpected figure shows up; and sometimes actors manage to lose face by themselves. Furthermore, rude characters are those who invoke sacred figures without delicacy; they attack an actor's facade instead of the figures he or she animates for acting tactfully; they transform opponents into dummies by treachery. Thirdly, argumentation in dialogical exchanges revolves around the invocation of communication figures. Our understanding of dialogue as a concept can be enriched by mapping the invocation and revocation of figures in speech (Cooren, 2010). This is reminiscent of Perelman & Tyteca's (1958) relevant insight

on the presence and interaction of arguments for structuring discourse. With symbolic action, actors can renegotiate the establishment of authority. In the end, escorts like Gianna still have the power to say "no" and Oprah can kick you out of her show. But for doing so, a little help is needed from communication figures. Just as impoliteness is an effective way to win over contentious dilemmas, the lack of tact may serve argumentative goals. Frequently neglected among communication scholars, the notion of tact now acquires a more elevated status: it becomes a relevant object for rhetorical analysis; it is more than mere expression of politeness.

References

ATLAHWorldwide (2008). *The Antichrist has come*. (published online by ATLAHWorldwide), reviewed November 21th 2010 on: http://www.youtube.com/watch?v=d7vh5LJjJhc&feature=related

Bargiela-Chiappini, F. (2003). Face and politeness: new (insights) for old (concepts). *Journal of Pragmatics, 35,* 1453-1469.

Benoit-Barné, C., & Cooren, F. (2009). The accomplishment of authority through presentification: How authority is distributed among and negotiated by organizational members. *Management Communication Quarterly, 23*(1), 5-31.

Brown, P. and Levinson S.C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bousfield, D. (2008). *Impoliteness in interaction*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Chilton, P. (1990). Politeness, politics and diplomacy. *Discourse Society, 1*(2), 201-224.

Cissna, K.N. & Anderson, R. (1998). Theorizing about dialogic moments: The Buber-Rogers position and postmodern themes. *Communication Theory*, *8*(1), 63-104.

Cooren, F. (2004). Textual Agency: How texts do things in organizational settings*. Organization, 11*(3): 373-393.

Cooren, F. (2006). The organizational world as a plenum of agencies. In Cooren, F., Taylor, J. R. & Van Every, E. J. (Dir.). *Communication as organizing. Empirical and theorical explorations in the dynamic of text and conversation*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Cooren, F. (2010). *Action and agency in dialogue. Passion, incarnation and ventriloquism*. Amsterdam, The Netherlands & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Dechant, E.J., Beresin, E. V. & Bostic, J. Q. (2002). From elephant man to Jerry Springer.The rise of the psychological tele-spectacle. *American Psychiatry*, 26(4): 262-266.

Deleuze, G. & Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris : Flammarion.

Eliasoph, N. (1998). *Avoiding politics. How American produce apathy in everyday life.* Cambridge: Cambridge University Press.

Erbert, L.A. & Floyd, K. (2004). Affectionate expressions as face-threatening acts: receiver assessments. *Communication Studies, 55*(2), 254-270

Fox News. (2008, March 3rd). *New age Oprah - World's most dangerous woman* (Published online by Mikejmon333), reviewed December 6th 2009 on : http://www.youtube.com/watch?v=2FhqBsyCxao

Garfinkel, H. (2007). *Recherche en ethnométhodologie* (M. Barthélémy, B. Dupret, J.-M. de Queiroz & L. Quéré, Trans.). Paris: Presses universitaires de France.

Goldblatt, D. (2006). *Art and Ventriloquism: Critical Voices in Art, Theory and Culture*. London/New York: Routledge.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Anchor Books.

Goffman, E. (1967). *Interaction ritual*. Essays in face-to-face behaviour. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.

Grabe, M. E. (2002). Maintaining the moral order: A functional analysis of the "Jerry Springer Show", *Critical Studies in Media Communication*,19(3): 311-328.

Hardy, C. (2004). Scaling up and bearing down in discourse analysis: Questions regarding textual agencies and their context. *Organization, 11*(3), 415-425.

Harris, 2001. Being politically impolite: Extending politeness theory to adversarial political discourse. *Discourse Society, 12*(4), 451-472.

Johnson, D.I., Roloff, M.E. & Riffee, M.A. (2004). Politeness theory and refusals of requests: face threat as a function of expressed obstacles. *Communication Studies*, 55(2), 227-238.

Kitamura, N. (2000). Adapting Brown and Levinson's "politeness" theory to the analysis of casual conversation. *Proceedings of ALS2k, the 2000 Conference of the Australian Linguistic Society,* 1-8.

Latour, B. (2005). *La science en action. Introduction à la sociologie de sciences*. Paris : La Découverte.

Latour, B. (2006). *Petites leçons de sociologie des sciences*. Paris : La découverte.

Latour, B. (2007). *Changer de société, refaire de la sociologie* (Guilhot, N., Transl.). Paris : La découverte.

Lim, T.S. & Bowers, J.W. (1991). Facework. Solidarity, approbation, and tact. *Human Communication Research*, *17* (3), 415-450.

Lockman Foundation (1973). *New American standard bible*. Anaheim, CA: Foundation Press, reviewed December 6th 2009 on: http://www.biblegateway.com

Longcope, 1995. The Universality of face in Brown and Levinson's politeness theory: A Japanese perspective. *University of Pennsylvania working papers in educational linguistics*, 11(1), 69-79.

Lunt, P. & Stenner, P. (2005). The Jerry Springer Show as an emotional public sphere. *Media, Culture & Society,* 27(1): 59-81

Manning, E. (2007). *Politics of touch. Sense, movement, sovereignty.* Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (4e edition). Durham, NC : Duke University Press.

Meier, A.J. (1995). Passages of politeness. *Journal of Pragmatics 24, 381-392.*

Morgan, W. M., Wilson, S. R., Aleman, C. G., Anastasiou, L., Kim, M. and Oetzel, J. G. (2003, May 27th). Identity implications of influence goals: A causal model of perception and management of face threats. *Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Marriott Hotel*, San Diego, CA.

NewsWeek & Beliefnet (2005), *Newsweek/Beliefnet Poll Results*. Poll conducted by Princeton Survey Research Associates from August 2nd to August 4th 2009 [error margin of +/- 4%]. Retrieved December 7th 2009 on: http://www.beliefnet.com/News/2005/08/Newsweekbeliefnet-Poll-Results.aspx

Pennman, R. (1990). Facework & politeness: multiple goals in courtroom discourse. *Journal of Language and Social Psychology, 9*(1-2), 15-38.

Perelman, C. & Olbrecht-Tyteca, L. (1958). *Traité de l'argumentation*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Pfister, J. (2010). Is there a need for a maxim of politeness? *Journal of Pragmatics, 42*, 1266–1282.

Rancière, J. (2004). *Aux bords du politique.* Paris: Gallimard.

Tact (2011). *Oxford Dictionaries*. Retrieved February 8th on: http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0840540#m_en_gb0840540

The Jerry Springer Show (2009, July 15th). *Princess Gianna on Jerry Springer* [Published online by curlyhairdude]. Retrived October 10th 2009 on: http://www.youtube.com/watch?v=eYStKcbxY2A

The Oprah Winfrey Show. (2008, May 14th). *Oprah denies Christ* (published online by EmbarkToHeaven), Retrieved December 6th 2009 on: http://www.youtube.com/watch?v=jf5heuUEUE0&feature=related

Wood, L.A. & Kroger, R.O. (1994). The analysis of face work in discourse : Review and proposal. *Journal of Language and Social Psychology,* 13(3) 248-277.

Annex 1: Video Transcription. "Princess Gianna on Jerry Springer"

J. = Jerry Springer	G. = Gianna	C. = Christopher

((An overweight man is sitting on a chair. Show host Jerry Springer introduces him.))
J. Now huh (.) We're talking here with huh (.) with Christopher (.) And huh Christopher seems like a very nice guy. Has <u>not</u> been very active with women. And huh in fact, only last week, at the age of 31 (.) that was the first time you've ever been intimate with a woman?
C. Yes.
J. And huh (.) she was an escort?
C. Yeah.
J. She is an escort. And you've kind have been taken by. You've kept, you've send her a heart shaped pizza (.) and hu:h you seem to care about, even thought you were only with her one time. But I guess it's because of that experience that you=
C. =Oh yeah, it was good.
((The audience laughs.))
J. Huh(.) OK (.) And huh you're here because you wanna see her some more.
C. Oh <u>yeah</u> I wanna see her again.
J. You do. But you'd like too without <u>pay</u> her <u>right</u>?
C. Yeah.
J. Because otherwise, it's not a relationship? [It's a business.]
C. [Yeah I got] a pretty good mind but=
J. =But that's expensive?=
C. =Two hundred and twenty fifty a (pop).
J. Two hundred and fifty dollars!
C. Yeah.
J. Yeah.
((The audience laughs.))
J. Yeah. You ha-=
C. =It's a lot of pizzas!
(1)
J. You're gonna, you're gonna have to eat less of them and then ((Laughs)), you know, sell more of them!
C. Yeah.
J. Well that's what I'm saying cause you have to sell the pizza in order to make the money to get two hundred fifty dollars to get me out of this. (.) OK.
((Laughs))
J So. (.) Ah:: OK let's play around. Let's let you talk to her. I'm on your side Christopher. HERE's <u>Gia</u>nna.
((The audience laughs. A beautiful woman enters the stage. Christopher gets up. Gianna hugs him. He offers her flower.))
C. I'VE got these for you.
G. Oh thank you!
C. OH! She's gorgeous, isn't she?
J. OH indeed.
((They sit down.))
C. Huh Gianna=
G. =Yeah
C. Gianna, it has been a week, you know?
G. ((Sigh.))
C. And I haven't seen you. I've phoned you. You've got the pizza right?
G. I got the pizza, but (.) I only ate like one piece like a day (.)

C. Huh
G. I don't really like pizza.
((The audience says "awh::n".))
C. ^{0}Hum OK [but you know]^{0}
G. [But it was] the thought that counted. It was sweet! But Chris (.) I, I, I have to tell you, you know, that I don't think we're meant to be you know. You're a really nice guy and you de<u>serve</u> a really good girl. You're a sweet guy and you're very, you know, ro-. You have a very good sense of romance for a first ti::me, you know? You (.) I think that, you know, if you find the right girl, you and her could really have a nice relationship. You're a <u>really</u> good <u>gu::y</u>.
C. Yeah I know, Yeah.
((The audience applaud.))
C. I thought it won't be long today to know me as a person and do that, you know? I thought when you, [when you-]
G. [We're really](.) it's that (.) you're not my type sweetheart. I mean, ^{0}you know^{0}, I'm an escort. I live a really <u>wild</u> lifestyle. [I::]
C. [I don't] care that you are an escort. How can I judge you on that? It's how I met you.
J. You look like a perfect (ten) together when you stay together.
((The audience laughs.))
C. You know, I mean, I can't sit there and judge you 'cause you're an-, it's how I met you.=
G. =I know.
C. And how come you will do this for the rest of <u>your</u> <u>life</u>?
G. I know but for in the time being, there would be no way to develop a relationship, you know? I fly all over the wo::rld. You know? And (.) I mean=
C. =I deliver pizzas all over town!
((The audience and Gianna laugh.))
C. You know. >You did and I- When we did stuff, I thought we had a din- <. All I was asking for was a date. ((Speaking to the crowd)) You think I'd be (a client) right? Common! One date.
G. Well, you know, honestly, there's something you know that I need to tell you. And the only thing that we have in common together is that we were both born males.
((The audience says « awh::::h » and laugh. Christopher winces.))
(17)
C. ((Loud sigh.))
(1)
C. But (.) I've seen magazines and that wasn't- (2) So you, you were born a man?
G. A male.
C. That (.) huh (.) That wasn't (.)
J. It's kinda like being back a virgin again.
((The audience laughs; Christopher laughs too. Visibly nervous, he plays with his glasses.))
(10)
C. Why, I mean, why didn't she tell me. Isn't some- like (.) something like$$ an escort code about disclosingness?
G. $$It's not enough=
J. =Do we have a copy of the escort code?
((The audience laughs.))
J. Tony? Can you bring it out if you have one? ↓ Yeah go ahead, go ahead.
G. Yean but I really don't think it's gonna work out sweetheart. I really think that we're=
J. =Is it the tie? (.) Huh?
C. [Yeah.]
G. [I think] that it's just not gonna work. I mean.
J. ^{0}It's a nice tie^{0}.
C. ^{0}Yeah^{0}. (1) Humphrf (.)
G. I, I (.) I have a completely different life (.) you know. My life is very different. You know I've been through a lot=
C. =And you don't like pizza either so **** **.
G. To be honest with you, like when it comes to romance, I like women more.

J. OH!
(2)
J. [So.]
C. [So] you're a guy who became a woman who likes women.
((The audience laughs. Christopher tries not to.))
(4)
C. [$$Okay!]
G. [I-]
(1)
G. Gender and sexuality [are completely different.]
J. [You'd've really read those] magazines, you'd've noticed them.=
G. =A women you know, I consider myself to be a lesbian woman.
C. OH. (1) So you're you're a man that was strapped-
G. >Yeah I can feel completely as a woman. I like being a woman. It's who I am, but I can be also just like- I mean (.) It's not. People who make the confusion that transsexuals< are just an extreme form of being gay. But it's it's a genetic thing. It's for- It's gender, not sexuality. Gender is between your ears and sexuality is between your legs.
(2)
C. Okay! (.)
J. Try to get <u>that</u> stuff on Oprah!

Annex 2: Video Transcription. "Oprah Denies Christ"

O. = Oprah Winfrey	AM1. = Audience Member 1	AM2. = Audience Member 2
	AM3. = Audience Member 3	AM4. = Audience Member 4

AM1. A panel has been discussing the spirituality and the forces of <u>Go:d</u>. But I also believe that there are two forces that are here (.) with us. That we do have our our God that we can depend on (.) but there's also a power of darkness that we do should be aware of.
((The audience applauds.))
AM1. And that's [for the choice again.]
O. [Do you, do you believe] that you can choose between one and the other.
F.1 Yes most absolutely; definitively. ^{0}We've been given that choice.^{0}=
((The audience applaud.))
O. =Now Marianne Williamson says in her book « A return to love » that we're always walking in the direction of one or the other. That all of your actions in life either you're moving toward the darkness or you're moving toward light.
AM1. Yeah that's right.
O. She calls it FEAR AND LOVE. There's this wonderful book called « Ishmael » by Daniel Quinn which talks, which is- Anyway, $$it's a gorilla talking. But anyway huh it talks about- one of the points it brings out is that one of the mistakes that human beings make is that there is only one way (.) to live.=
AM2. =That's right.=
O. And that we don't accept that there are diverse ways of being in the world, that there are millions of ways to be a [human being.]
AM1. [And how do] [you please God?]
O. [And <u>ma</u>ny WAYS] and <u>ma</u>ny PATHS to what YOU call GOD. And her path may be something ELSE, and when she gets there, she might call it the light. But her loving and her kindness and her generosity bring her- if it brings her to the same point that it brings you, it doesn't matter whether she calls it God along the way <u>or not</u>.=
AM1. =>And I think that the injury that could be in that, I mean it sounds great and the answer, but if you really look at both side (.) I think< =
O. =>There couldn't <u>possibly</u> be just one way!< What about, what about Jes-=
AM3. =What about Jesus!

O. What about Jesus?
AM3. You bring this up in the whole discussion and you say that there isn't only one way, but >there is one way and only one way and this is through Jesus<. ((Abruptly))
((The audience applaud.))
O. There couldn't possibly be because [there are people in this world-]
AM3 [>You say there isn't<.]
O. There couldn't possibly be!
AM3. Because you say, you intellectualize it and say there isn't. If you don't believe that,...
O. NO:[::!]
AM3. ...[you're] all buying into the lie.
AM1. That makes you right [and makes her wrong and that's the injury.]
O. [You think (.) you think] that if you are somewhere on the planet that
AM4. YEA::::H!
O. If you are somewhere on the planet and you never hear of the name of Jesus, you never hear the name of Jesus but yet you live with a loving heart, you live as the way Jesus would have wanted you to live. You live for the same purpose that Jesus came to the planet, that teaches us all, but if you are in some remote part out there, and you never heard the name of Jesus, you CANNOT GET to heaven you think!?!
AM1. And that is taught in the scriptures too, he (.) talked [about that.]
AM4. [Truly.]
AM3. God knows the heart!
O. Does God care about the heart or that you call his son Jesus?
AM3. Well you know (.) Oprah, God (.) Jesus cannot come back until that gospel is preached in the four corners of this Earth, SO!
((AM3 throws her arms in the air; she seems exalted.))
((The audience applaud.))
AM3 You don't figure IT OUT!
O. OK, OK. >I can't get into a religious argument with you<.
AM3. [It's not Religion Oprah.]
O. [>I can't get into a religious] argument with you. John!

Annex 3: Transcription Signs

:	Exclamation point: Sound, syllable or stretched word
_	Underline: Vocal emphasis
(.)	Micropause: Short pause (less than 0.2 second)
(3)	Time pause: Time interval between two speech acts (3 seconds in that example)
(( ))	Double parenthesis: Scenic details
( )	Simple parenthesis: Translation doubt
↑↓	Arrows: Intonation variation
° °	Degree signs: Softer speech
=	Equal signs: Interruption without pause
[ ]	Hooks: Speech overlap
-	Dash: Interruption of word pronunciation
> <	Less than signs: Faster flow of speech
< >	More than signs: Slower flow of speech
OKAY	Capitals: Louder speech
$	Dollar sign: Small laugh, smiled voice

The Effectiveness of Professional Emails: Representations and Communicative Practices

Hassan Atifi, Nadia Gauducheau, Michel Marcoccia

Tech-CICO Lab. (ICD, University of technology, Troyes – CNRS), France

Abstract

The aim of this paper is to analyze representations and communicative practices of employees using emails. Twenty-five interviews with various types of employees have been realized in a major company of professional training. Moreover, the contents of the mailboxes of three professionals during two days have been analysed. The content analysis of interviews and the linguistic and pragmatic analyse of professional emails permit to show that effectiveness of professional emails is based on four models of communicative effectiveness, which are complementary or competing: intelligibility, authority, performativity and politeness.

Key-words Email, representations, effectiveness, computer-mediated communication,

Introduction

Emails are supposed to facilitate communications in professional situations. However, at the same time, their very multiplicity creates problems in communicative processes. The fact is that emails are capable of causing informational overload and disrupting professional activities. Consequently, when a professional sends an email message, he knows that it will be positioned in an overall flow of received messages and that the recipient will not necessarily deal with it as a priority. This means that professionals have to write effective emails if their messages are to be efficiently received, read and processed. But what does email effectiveness mean for these professionals?

The aim of this paper is to analyse how professionals determine the effectiveness of electronic mail and identify the models underlying their effectiveness. We propose examining this issue in two parts, with the first analysing a number of interviews (statements given by professionals) and the second through an analysis of a sample of professional emails (communicative strategies used by these professionals to write effective emails). This study allows us to highlight the various components forming the basis for effective professional emails. It reveals that the characteristics of effectiveness of professional emails are based on four complementary or competing communicative effectiveness models, being that the effectiveness of a professional email is related to the authority of its author, that the illocutionary force is indicated and reinforced in the message, that the contents are intelligible and that politeness rules are respected.

Email in professional environments: the problem of overload

Computer-Mediated Communication devices (such as electronic mail) improve communication within organizations but also have the effect of creating situations of information overload (too many emails received) and strain (for example, the emails disrupt ongoing activities). The main problem is the sheer number of messages in the inbox. The quantity of received messages exceeds human information processing capacities and results in informational and communicational overload (Whittaker & Sidner, 1997). Emails are also disruptive in the sense that reception of an email can lead professionals to interrupt their ongoing tasks.

Consequently, the constant reception of emails can create a fragmentation of the professional's work activity (Assadi & Denis, 2005). Finally, emails can result in work overload: professional are expected to be constantly contactable and able to react immediately. In addition, using email creates new information management tasks such as having to organize the inbox, create filters and folders and select the most urgent messages (Issac, Campoy & Kalika, 2007). The fact is that professionals have nowadays to develop skills to manage the vast quantity of messages received. We consider that the use of email also implies the need to develop new message production skills. When professionals send an email message, they know that it may not be read and processed as quickly as they might want. It is therefore necessary for professionals to learn how to write effective emails to ensure that their messages are successfully processed.

What is an effective email?

Three methods can be used to define an effective email: Firstly, the effectiveness of an email can be considered as a particular type of communicative effectiveness. In this case, it is worthwhile referring to speech act or communicative action theories to find a general definition of effectiveness. Secondly, it could be worthwhile surveying prescriptive literature concerning the effectiveness of emails. There are a considerable number of documents, many available on the internet, that give advice to email users on how to write effective emails: email etiquette, beginner's guide, email software user's guide (for example, "Outlook Help and How-To"). These prescriptive texts often provide lists of tips for writing effective email and, occasionally, definitions of email effectiveness. Finally, professional email effectiveness can be defined from the standpoint of the professionals themselves.

In terms of speech act theory (Austin, 1962; Searle, 1969) and the theory of communicative action (Habermas, 1984), communicative effectiveness is in relation with the illocutionary force of an utterance, and in particular with the speaker's illocutionary goal. This illocutionary goal is the speaker's intention when producing that utterance; it is one dimension of the illocutionary force, which depends on other felicity conditions. According to this approach, a speech act is effective when the speaker's intention is clearly understood by the person to whom it is addressed. In other words, an email is effective when it clearly expresses its author's goals (for example, obtaining information or opinions, transmitting instructions, planning a task, etc.).

Consequently, the effectiveness of a message does not correspond to its perlocutionary effect (which consists in the recipient's reaction after he or she understood what the speaker or writer meant) but rather to its illocutionary effect, i.e., what Austin called its uptake. According to speech act theory, the effectiveness of an email thus depends on the conditions within which the particular speech act performed in the message is considered successful (felicity conditions, cf. Searle, 1969). The context must be conventionally appropriate, the email author must have the necessary authority for performing the speech act, and the act itself must be performed correctly and completely.

From a linguistic point of view, the effectiveness of an email results from the use of illocutionary force indicating devices (Searle & Vanderveken, 1985), being a set of linguistic devices indicating that the utterance constitutes the performance of a certain illocutionary force.

To summarise, the effectiveness of an email depends on constitutive rules (establishing the illocutionary force of the message) and regulative rules (governing what kind of communication behaviour is appropriate – or not – in a given situation). Consequently, in the communication process, the production of an effective message implies that participants possess specific skills allowing them to convey their intentions in an appropriate manner. However, the production of an effective message is not sufficient to make an email effective. Because of the email overload problem, the effectiveness of an email depends on a preliminary condition: its recipient has to open and read it!

Consequently, there is a preliminary step in email effectiveness, being that an email must have a sufficient "degree of appeal" to be able to incite its recipient to open and read it. This "degree of appeal" has to be perceptible when the email is in its recipient's inbox and be expressed through the heading (sender's name, subject line, etc.). In prescriptive texts, an effective email is defined as an email message that will be noticed, read, properly understood, and responded to[1]. In a nutshell, an effective email can be simply defined as an email that gets attention[2].

These prescriptive texts generally place emphasis on the specificities of email. They state that emails are different from face-to-face or telephone conversations because of the lack of non-verbal and paraverbal cues: email messages lose extra-linguistic ways of transmitting meaning and, consequently, writers must take care when writing them and develop skills to ensure that their emails are effective. These skills correspond to a list of communicative rules. For example:

- Make sure the subject line sums up what the email is about
- One topic for each email - get to the point and stick to the point
- Maximum one paragraph or five bullet points
- Be clear about what you expect recipients to do and what deadlines they must meet.
- Write as you speak but don't write as you chat
- Don't write sarcastic, abrupt or rude emails.

[1]K. Sherwood (2001): A Beginner's Guide to Effective Email. URL:webfoot.com/advice/email.top.html
[2]Source: http://office.microsoft.com/en-us/outlook-help

- Don't send your email to more recipients than is necessary.[3]

To summarise, according to these prescriptive texts, an effective email has to be clear, concise, to the point, informal (but not overly so) and written in measured terms. Moreover, an effective email should only be sent to the concerned recipients.

Through experience, professionals build up representations of what they believe to be email effectiveness. These representations reflect their opinions and beliefs concerning "good practices" in email communication. They can be identified through discussions with professionals when they talk about email, and be deduced from observing communicative practices.

Objectives and methodology

The aim of this paper is to analyse representations of professionals concerning the effectiveness of electronic mail and analyse how these relate to the communicative practices actively used by these professionals. In other words, this paper concerns the effectiveness of emails from the actor's point of view. Studying people's point of view concerning communicative processes can be associated with two fields. The first of these is the study of folk linguistics and the second, in the field of psychology, is the study of social representations.

According to Preston (1994, p. 285), the study of folk linguistics seeks to discover the non-linguists' point of view concerning language in general. The approach focuses on beliefs regarding reactions to and comments on language by "common people" (Niedzielski & Preston, 2009). Folk linguistics can be derived from the observation of performance and the elicitation of opinion. They concern all language levels, including phonology, syntax, semantics and pragmatics. In our paper, the representation of effectiveness clearly forms part of folk pragmatics. In psychology, the field focusing on people's points of view and beliefs is known as the study of social representations. These are forms of knowledge that are socially built up and shared. They concern a large number of subjects, including communication and language in general (Py, 2004).

To analyse email effectiveness from the professional's point of view, this paper combines two types of analysis: a content analysis of interviews with professionals, and a pragmatic and conversational analysis of emails sent by these professionals. The data were collected within a major professional training company (e-learning, consulting, seminars) employing 1,200 staff. The content analysis of statements made by professionals concerning email provides access to conscious (or explicit) representations. In fact, when discussing email, professionals make judgments concerning their effectiveness (what is a good / bad email).

Twenty-five one-hour interviews were held with various types of employees (sales representatives, accountants, consultant-trainers, managers, assistants, etc.) in their offices. They were asked to estimate the number of emails sent/received per day. The results revealed considerable differences: from 10 to 70

[3]Source: http://writing.colostate.edu/guides/documents/email/list4.cfm

received messages and from 10 to 50 sent messages per day. During the interviews, participants were asked to describe how they used email. A number of questions concerned email reception: how they decided whether to reply, file or delete it. Other questions concerned email production: how they wrote emails, how they ensured a rapid answer, etc. Participants were invited to back up their statements with examples from their mailboxes. Finally, the interviews provided information on the strategies employed by professionals to write effective emails and the criteria they used to judge the effectiveness of received emails. The discourses of participants were analysed using a content or thematic analysis method in view of identifying a list of the properties that emails are supposed to possess to be effective.

A pragmatic and conversational analysis of a sample of 60 professional emails (emails sent over two or three days by three professionals: an assistant, a manager and a consultant-trainer) permitted an observation of the communicative and linguistic devices used by professionals to make their emails effective. It also made it possible to deduce representations from the practices employed, particularly implicit representations.

Results

Analysis of the interviews

A content analysis of 25 interviews allowed us to identify the various components of email effectiveness according to the professionals. Two types of sequences were analyzed: a description of the strategies implemented to write an effective email and an evaluation of the effectiveness of received emails. The intention was to determine, from the professional's point of view, what constitutes a good/bad email, what characteristics or criteria were evoked by professionals when explaining how they write effective email messages and how they evaluated their received messages?

It can be seen that the effectiveness components were generally the same for both outgoing and incoming emails. These components were then gathered and classified into eight categories. According to the participants, an effective email must incorporate several characteristics. We have presented these by order of importance and the degree to which they were represented in the interviews. The first four are the most important and were mentioned by nearly all participants. The subsequent four characteristics were mentioned less often by the professionals (by half or less of them).

(1) The first characteristic mentioned by participants was that an effective email needed to have a suitable subject line, meaning that it had to be clearly formulated and the level of urgency easy to identify. For example, incorporating the term "urgent" or using the "High Importance" icon was seen as efficient devices.

(2) An effective professional email must also be concise. In particular, the email must be short: "de manière générale, j'essaie de faire des mails courts et synthétiques. Il est vrai que l'objet du mail est d'aller vite, d'aller toute de suite à l'essentiel / generally speaking, I try to write short, synthetic emails. It should not be forgotten that the aim of an email is to be reactive and focus on what is essential".

(3) An effective email must be polite and formal. For example, it should include greetings, and be written with care (e.g. avoiding spelling mistakes). Participants also considered that an indirect request is more appropriate than the use of an overly directional form. These politeness devices are most often mentioned by participants when they refer to exchanges with clients. Nevertheless, politeness devices are also used for exchanges with colleagues (for example, *thanks*): *"j'essaie de faire attention quand meme quand c'est à enjeu, de verifier que je n'ai pas fait de fautes de frappes, de fautes d'orthographe / I take care to ensure that there are no typos or spelling mistakes"*; "*quand je leur demande un service [assistantes], je remercie : 'merci, c'est super, vous avez été rapide' parce qu'elles y sont sensibles, c'est pour améliorer la relation / when I ask something of an assistant, I always add something like, 'thanks', 'that was great' or 'that was really fast', because those kinds of little comments are much appreciated and contribute towards a good relationship".*

(4) The author of a professional email has to be legitimate. For example, an email from the hierarchy, the client or an important/relevant department takes priority: "*le moyen que j'ai trouvé pour l'impliquer et pour lui faire répondre rapidement c'était de parler au nom de ma N+2 qui était sensée venir au rendez-vous avec moi / the way that I found to involve him and get a rapid reply was to speak in the name of my immediate superior who was supposed to come along to the meeting with me*"; "*je regarde tout de suite quand c'est les consultants externes, quand c'est ma chef, quand c'est le directoire / I immediately take a look when the email comes from an external consultant, my boss or one of the directors".*

(5) An effective professional email must be easy to understand and contain enough information to be processed. For example, it might incorporate a precise description of the tasks to be carried out and the imposed time limit. The author must include contact details (especially a phone number) in the message to allow the recipient to easily get in touch.

(6) An effective email is an "exceptional email" in the sense that the fewer emails a professional sends, the more efficient they are. Among the three participants whose mailboxes were analysed, the only one meeting this criterion was a manager. This result is representative and easily understandable. Managers are the type of professionals that get most emails, essentially because they receive a large number of copies of messages sent to others: "*alors il y a des mails par exemple [du marketing] dont je ne fais pas attention. On en reçoit tellement du marketing / for example, there are emails [such as those from the marketing department] that I just don't bother reading. We get so many from the marketing department".*

(7) An effective email is interpersonal. A professional is far more likely to open an email when he is the only recipient than when several recipients are addressed. When a professional sends an email to multiple recipients, he uses devices to personally implicate them, such as naming the recipients, putting their names in bold typeface, etc. Managers mentioned using this device on a regular basis because they receive a large number of messages addressed to several recipients (especially copies): "*alors ça je m'en fiche, je suis en copie, c'est gentil de prévenir mais bon c'est un mail inutile / I'm really not concerned about the contents of these messages. I've been sent a copy, it's polite to keep me informed, but when it comes down to it, it's a redundant email".*

(8) Finally, an effective email should be perceived by its recipient as being really useful for its author. For example, a professional should reply to a request when he knows that its author really needs an answer. This aspect is, however, rarely mentioned.

To summarise, the devices and criteria evoked by the interviewees can be analyzed and broken down into three different types of effectiveness:

- An effective email is easy to process because it is clear and concise.
- The effectiveness of the email depends on situational parameters, particularly the legitimacy or authority of its author.
- An effective email permits the establishment of a satisfactory interpersonal relationship: it is personally addressed and written politely.

Analysis of professional email messages

Data analysis allows us to identify the various communicative and discursive strategies developed by e-mail users to make their messages effective. We have distinguished two levels of email effectiveness. Firstly, an email message can be effective when it appears in the recipient's inbox: it is presented in a way that is intended to attract his attention and persuade him to open and read it. Secondly, an email message is effective when it incites the recipient to react in accordance with the sender's intentions (producing the expected message or action).

A number of strategies concern the first level of effectiveness: they are used to attract the recipient's attention. Some of these devices consist in exploiting a number of the email software's functionalities (Microsoft Office Outlook in this particular case):

- A sender can indicate the level of importance of the message (marking it with the "Importance: High!" icon).
- Should the expected reaction not be obtained, the sender can resend his message by forwarding it to the same recipient.
- In addition, the effectiveness of a message can depend on its reception format:
    - The selection of the "right" recipient naturally favours the effectiveness of a message.
    - When sending a directive email to a subordinate (such as an assistant), the professional can also strategically send a copy to a superior (such as a manager) using the Cc: line to ensure that the latter is formally made aware of the situation.

Some devices consist in the strategic use of the email subject line:

In all the analysed messages, senders used the subject line to very explicitly indicate the project or the context concerned by the message (*"Base Clarify Training"*). Similarly, the presence and nature of the attached files can also be described.

- Occasionally, the subject line provides a summary of the message content ("*SOW#5 validated*").

- The sender can give time-related information (deadlines, dates of meetings, etc.: "*GDF-Suez meeting on 8 April*").
- It is also possible to indicate the importance of the message by, for example, referring to it as being "*confidential*".

Several linguistic devices can be used in the body of the message. In this case, the intention is not just to attract the recipient's attention, but also permit him to understand the sender's intention (the illocutionary force of the message) and invite him to give the expected reaction. Four types of strategies can be noted.

Firstly, in his message, a professional can show that the felicity conditions of his speech act are met, especially those conditions concerning the speaker. For example, where the illocutionary force of the message is a request for information, the sender of an email can explain that he cannot find the information himself ("*I need your help to calculate the days of work time reduction for the staff*"), and that the information he needs will be useful to him (*cela me permettra, comme chaque année, de préparer le planning des permanences / as in previous years, this will allow me to schedule standby duties"*). An email message can also indicate that the person responsible for the request has the necessary authority (for example, when the request comes from a superior: "*Claudia recontacte cette personne de la part du [manager] / Claudia, could you let this person know that [the manager] wants to speak with him".* In addition, the felicity conditions also concern the recipient: it is clear that the message must be sent to the appropriate recipient.

Secondly, to be effective, professional emails must generally contain clear, concise and explicit expressions of their contents (what is the topic of the message?) and their illocutionary force (which speech act is performed?). Our data provides several illocutionary force indicating devices:

- The sender can be explicit concerning the nature of the message (for example "*for your information*")
- When the message consists in a request, the way the question is expressed is often very direct (using yes-no questions: "*Laurent a-t-il répondu à ta demande de RV / Has Laurent been back in touch concerning your meeting with him"/?*) or highly specific (intended to simplify the answer: "*Antoine Martin - entré le 2 mars 2009 - géré en jours :combien de RTT, combien de CP ? /Antoine Martin – employee since 2 March 2009 employed on a daily basis: how many days of work time reduction, how many days of paid holiday?").*
- The sender often precisely describes what he expects from his recipient and the way this task is to be achieved ("*peux-tu te mettre en relation pour lui demander les coordonnées de Martine Durand. Ainsi, tu lui diras que c'est toi qui anime le plan de com' interne, et que tu qualifieras sa demande pour rédiger la proposition/ and ask for Martine Durand's contact details. That way, you can inform her that you will be running the in-house communications programme and that you will back her request for drafting the proposal could you get in touch with*").

Professionals often go further than writing email messages that clearly express their intentions and attempt to reinforce the illocutionary force of their email messages to increase the degree of strength of the

illocutionary act (Sbisà, 2001). Several devices fall into this category, especially when the email message is directive. They make use of the structure or content of the email message:

- The "high importance" icon (as seen before) can be used to highlight or increase the appeal of the message (a sort of precursor to its illocutionary force)
- The use of the imperative form ("*Claudia, recontacte cette personne de la part de Michel / Claudia, get back in touch with this person on Michel's behalf*")
- The use of injunctive forms ("*I need / You must*")
- The use of typographic devices (capital letters: "*CONFIDENTIEL / CONFIDENTIAL*"), expressive punctuation ("Adresse à garder !!! / address to be kept!!!") or visual enrichment (for example, writing a sentence in orange) to highlight elements within the email message.
- An indication that the request comes from a superior (as seen before): ("*Claudia, recontacte cette personne de la part du[manager] / Claudia, get back in touch with this person on [the manager's] behalf*")
- An indication that the email message repeats a request: a previous similar message already sent, without any response ("*I have not had any feedback from you").*
- An indication that the email message has a high degree of urgency, whether or not specifically defined ("*c'est super urgent, pour une session le 22 juin soit lundi prochain / it's really urgent, it's for a session on 22 June, and that means next Monday*").

Finally, senders of email messages can also choose an apparently opposite effectiveness strategy: the mitigation of the illocutionary force. When the email message is directive, it can be more effective if its directivity is reduced or compensated by politeness devices or proximity markers. In other words, the effectiveness of a directive email depends on the way its sender mitigates the face threats inherent in the illocutionary act (Brown & Levinson, 1987). Two types of devices can be used to mitigate or soften the illocutionary force of an email message.

- The sender of an email can use proximity markers to build a satisfactory relationship with its recipient. These proximity markers are essentially the use of the recipient's first name, the familiar "*tu*" form and rituals of greetings. More generally, the effectiveness of an email message appears related to its ability to build up an interpersonal relationship between sender and recipient.
- The sender of an email message can also use several politeness devices, such as polite phrases (phrases of thanks in particular), indirect questions ("*Merci de remplir la feuille de conges jointe / Please complete the appended holiday form"*), optional requests (Manno, 2002) ("*Essaie de voir ça ce matin / Try to get that done this morning*"), and apologies ("*Désolé Claudia, recontacte Michel avant d'appeler son client… / Sorry, Claudia, get back in touch with Michel before calling his client*")

To summarise, several devices (corresponding to four general strategies) are used to make email messages effective. These either exploit some of the functionalities forming part of the email software itself (such as the "high importance" icon) or concern effective ways used to write the body of a message.

- An effective email is clear and precise. For example, the subject line contains a summary of the message or time-related information. In the body of the message, several illocutionary force-indicating devices are used (using a yes-no question, describing in detail the task to be carried out by the recipient, etc.).
- An effective email indicates that the felicity conditions of the performed speech act are met (for example, that the author has the necessary authority, the sender is appropriate, and that the speech act is justified).
- In an effective email, the performed illocutionary act has considerable force and is reinforced (through the use of imperative or injunctive forms, typographic and punctuation devices, etc.)
- An effective email is polite and "relational" (with the use of familiar terms of address, politeness devices, indirect forms, rituals of greetings, etc.).

Conclusion and discussion

Due to the informational and communicational overload that currently exists, email messages in professional situations need to be effective. Three methods can be used to define their effectiveness. According to the pragmatic approach to language and speech act theory, effectiveness consists in the ability of a message to clearly convey its author's intentions. In prescriptive texts concerning best email practices, effectiveness corresponds to a set of communicative rules (for example, one topic for each email). Our approach also uses a third method, being the definition of what represents an effective email from the professional's point of view.

To arrive at this definition, two complementary methods were used: a content analysis of the interviews held with professionals and a pragmatic and linguistic analysis of the devices used to make an email effective. The following table provides a synthesis of the main results:

Table 1: synthesis of the results

	Interviews	**Devices used in email messages**	**Rules in prescriptive texts**
Clarity, precision and conciseness of the message	The subject line must be clearly formulated. Emails should be concise and short. Emails must be easily understood (containing a precise description of the tasks to be carried out)	The subject line contains a summary of the message or time-related information. Several illocutionary force indicating devices are used in the body of the text (using yes-no questions, describing in detail the task to be carried out by the recipient, etc.).	Ensure the subject line summarises the content of the email. One topic for each email: get to the point and stick to the point. Maximum of one paragraph or five bullet points Be clear about what recipients are expected to do and the deadlines to be met.
Situational parameters	The author has to be legitimate: a client, a director, etc. The author rarely sends messages to the recipient. The email has to be very useful for its author.	The author has the necessary authority, the sender is appropriate, and the speech act is justified	
Strength of the message's illocutionary force		The performed illocutionary act has considerable strength and is reinforced (through the use of imperative or injunctive forms, typographic and punctuation devices, etc.)	
Politeness, proximity and interpersonal relations	An effective email must be polite and "interpersonal" (containing greetings, indirect requests, written with care, and addressed to a single recipient)	An effective email has to be polite and "relational" (using familiar terms of address, politeness devices, indirect forms, rituals of greetings, etc.).	Do not send an email to more recipients than is necessary. Write as you speak but do not write as you chat. Do not write sarcastic, abrupt or rude emails.

This table highlights the fact that some representation components identified through the interviews are put into practice by professionals and, in addition, that they match some of the communicative rules recommended in prescriptive texts, being the intelligibility of the message and the establishment of a polite interpersonal relationship. It goes without saying that these two basic communicative rules (clarity and politeness) are fundamental components in ensuring the effectiveness of professional emails. It can be seen that prescriptive texts do not take situational parameters into consideration. It may be that this omission potentially reveals that prescriptive texts are based on the assumption that the "good use" of a technological device is simply instrumental, rather than being situational or social.

It is also interesting to observe that while several devices used by professionals consist in increasing the "force" of their message (for example, through the use of imperative forms), this dimension of effectiveness was never mentioned during the interviews (nor included in prescriptive texts). This difference gap can probably be explained by the social preference for clarity and politeness (evoked by professionals), as opposed to directivity and the language of authority. It is possible that speakers are not aware of using strongly directive forms (such as orders or injunctions) or do not dare admit using these types of communicative strategies.

Finally, our analysis reveals that the representation of professional email effectiveness in fact makes reference to four discourse effectiveness models. Firstly, the effectiveness of a discourse depends on its intelligibility. This model is a kind of ordinary lay version of the cooperative principle defined by Grice (1975), which highlights the extent to which our ability to communicate effectively depends on speakers acting cooperatively: speakers and hearers share a cooperative principle that implies that speakers shape what they say to ensure that they are understood by hearers. Secondly, the effectiveness of a discourse depends on the authority of its author and concerns its social and symbolic effectiveness, which is based on the effectiveness of the institution authorising the discourse through delegation of its authority to the speaker. This model is similar to the Bourdieu's approach of language and power (1982), even if the Bourdieu's perspective is mainly critical and denunciative.

Thirdly, the effectiveness of a discourse is based on the performativity of language and concerns discursive (or linguistic) effectiveness: the use of discursive devices makes a message effective. This effectiveness model can be referred to speech act theory, which emphasizes the performative aspect of language (Austin, 1962; Searle, 1969). Finally, the effectiveness of a discourse depends on its ability to establish satisfactory interpersonal relationships. From a scientific point of view, this model meets the politeness theory (Brown & Levinson, 1987).

In our data, each model can be illustrated through email messages.

(1) Intelligibility: in the following message, the assistant explains her intention (she wants to have a document) and the process the recipient has to follow.

De : [assistante]

À : [consultant]

Objet : RE: Entretien annuel

Bonjour [prénom],

En fait, il s'agit pour Paul et moi de récupérer l'entretien que tu as eu avec Paul (année 2008). Je t'envoie le fichier et c'est celui-là que tu devras signer (pour ELSO).

Merci à toi et bonne journée.

Cordialement,

Translation

From: [assistant]

To: [consultant]

Subject: RE: annual assessment interview

Hello [first name],

In fact, it is up to Paul and me to continue on from the interview that you had earlier with Paul (in 2008). I am sending you the file, being the one you have to sign (for ELS0).

Thanks and have a good day.

Kind regards,

(2) Authority: in the following message, the director simply formulates a request. A politeness device is present. However, no strategy is used to make the request clear and precise (no subject line, no indication of importance or urgency, no details).

De : [directeur du service]

À : [assistante]

Objet :

Merci de m'envoyer le fichier de ton entretien, la dernière version que tu as complétée.

From: [director of the department]

To: [assistant]

Subject:

Please send me the latest completed version of your interview file.

(3) Performativity: the body of the following message only contains an order. The author does not use politeness devices in his message.

De : [consultant]

À :[assistante]
Objet : TR: Candidature Prix Intranet 2009

Adresse à garder !!!

From: [consultant]

To:[assistant]
Subject: TR: 2009 Intranet Prize candidacy

Keep this address!!!

(4) Politeness: the following message from the assistant is not particularly clear (she does not really explain what she wants) although she takes care to maintain a harmonious relationship (she excuses the recipient for his oversight).

De : [assistante]

À : [consultant]

Objet : TR: Entretien annuel

Bonjour [prénom],

Je crois que tu m'as oubliée ... mais je ne t'en veux pas !

Bonne fin de journée,

Cordialement,

From: [assistant]

To: [consultant]

Subject: TR: annual assessment interview

Hello [first name],

I think you might have forgotten me…but you are forgiven!

Have a good evening,

Kind regards,

These examples lead us to note a relationship between the effectiveness model dominant in a message and the hierarchical position of its author. As such, it is interesting to observe that the professional attaching most importance to politeness in the interviews and the message is the assistant. For a subordinate, communicative effectiveness implies politeness, probably because his position does not really allow him to be directive. Conversely, the effectiveness of the email message sent by the manager seems to be essentially based on his own authority: the manager's message is effective simply because it is sent by the manager! His message only concerns the request and the subject line is empty. For his part, the consultant uses several

discursive devices to increase the directivity of his message to the assistant. It can be considered that, in this case, the hierarchical position of the consultant in relation to the assistant determines the highly directive style of the message. The intelligibility of messages is the only effectiveness model that apparently does not distinguish between the various hierarchical positions.

References

Assadi, H., & Denis, J. (2005). Les usages de l'e-mail en entreprise: efficacité dans le travail ou surcharge informationnelle? In E. Kessous& J.M. Metzger (Eds.). *Le travail avec les technologies de l'information* (pp. 135-155). Paris: Hermes

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.

Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action*. Cambridge: Polity Press.

Isaac, H., Campoy, E., & Kalika, M. (2007). Surcharge informationnelle, urgence et TIC. L'effet temporel des technologies de l'information. *Revue management et avenir*, *3(13)*, 149-168.

Manno, G. (2002). La politesse et l'indirection: un essai de synthèse. *Langage et société,* 100, 5-47.

Niedzielski, N., & Preston, D. (2009). Folk Pragmatics. In G. Senft, J.-O.Östman, & J. Verschueren (Eds.). *Culture and Language Use* (pp. 146-155). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Preston, D. (1994). Content-oriented discourse analysis and folk linguistics, *Language Sciences*, 16 (2), 285-331.

Py, B. (2004). Pour une approche linguistique des représentations sociales, *Langages*, 154, 6-19.

Sbisà, M. (2001). Illocutionary force and degrees of strength in language use. *Journal of Pragmatics,* 33(12), 1791-1814.

Searle, J. R. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, J. R., & Vanderveken, D. (1985).*Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Whittaker, S., & Sidner, C. (1997). Email overload: Exploring personal information management of email. In Kiesler, S. (Ed.). *Culture of the Internet* (pp. 277-295). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

La dimension dialogique du pseudonyme sur Internet

Marcienne Martin
Chercheure associée - Laboratoire ORACLE [Observatoire Réunionnais des Arts, des Civilisations et des Littératures dans leur Environnement] - Université de l'île de la Réunion (France)

Introduction

Nommer un objet du monde est une procédure qui permet d'attribuer à ce dernier une place bien spécifique au sein de la classe d'objets à laquelle il appartient. L'anthroponymie n'échappe pas à ce processus, mais d'un groupe social à l'autre, des instances différentes sont mises en place. Comme le soulignent Brunet, Darlu, Zei et Bideau (2001, p. 1), « […] tout individu est porteur d'un nom qui le désigne au sein de sa communauté, mais aussi d'un reflet de pratiques culturelles, le nom ne sera pas le même, ne sera pas transmis selon le même mode, selon les différents groupes humains ». Ainsi les XXe et XXIe siècles ont vu l'émergence de médias tout à fait novateurs comme, par exemple, le téléphone, la télévision, le cinéma. L'Internet figure, certes, parmi ces différentes technologies, mais sa particularité a engendré des modes de communication bien spécifiques. La Toile se démarque des autres médias par le bouleversement qu'elle génère tant au niveau de l'identité du sujet social que dans la manière dont la communication s'engage. En effet, il s'agit, dans un certain nombre de cas, de la mise en relation de sujets ne se connaissant pas et qui ne se rencontreront peut-être jamais. Néanmoins, cet échange fonctionne comme un échange traditionnel avec des tours de parole et avec un langage pseudo verbal qui utilise les formes de l'écrit appuyées sur celles de l'oral. Pour pallier l'absence de la kinésie et du langage non verbal, l'internaute a créé des pictogrammes censés représenter sentiments et émotions. Basée sur une communication de type oral, la disposition spatiale des internautes correspond à une sorte de face-à-face avec un interlocuteur inconnu et, dans la plupart des cas, géographiquement éloigné (cf. Martin, 2006).

Par ailleurs, cette société numérique, appelée encore « monde virtuel », est à l'origine d'une redéfinition de l'identité nominale et des pratiques sociales usuelles en matière de communication. Lorsque l'internaute désire participer à des salons de conversations ou émettre son opinion sur des forums, il s'identifie grâce à un pseudonyme. Si l'onomastique du pseudonyme sur Internet est caractérisée par sa créativité, cet autonyme n'occupe pas toujours la fonction de nomination qui lui est dévolue. En effet, certains internautes utilisent leur pseudonyme pour répondre dans une sorte de dialogue à la thématique particulière d'un forum ou encore afin de rétroagir au chapeau d'un article lorsqu'il s'agit de journaux en ligne, pour ne citer que ces exemples.

Dans ce présent article, nous tenterons donc de comprendre en quoi le pseudonyme sur Internet peut être investi d'une fonction de type dialogique. Plusieurs questionnements résultent de ce constat. Quels sont les critères qui font passer le pseudonyme de la fonction d'anthroponyme à celle d'actant dans le cadre d'une situation dialogique ? Y a-t-il corrélation entre sujet traité, sujet suscitant la polémique et

investissement émotionnel ? Dans ce cas de figure, le pseudonyme ne joue-t-il pas le rôle de synthèse discursive ? Il sera présenté différents exemples de forums et de journaux en ligne avec les pseudonymes des internautes ayant rétroagi aux sujets développés sur ces supports médiatiques. Afin de comprendre cette nouvelle fonction autonymique, leur analyse sera faite conjointement à celle du sujet proposé par le forum ou du chapeau de l'article pour les journaux en ligne.

De la taxinomie des objets du monde et de leur actualisation en discours

Le procès de la taxinomie des objets du monde intervient au moment où de l'indifférencié surgit le différencié, c'est-à-dire l'objet en soi. La singularité d'un objet considéré parmi un ensemble d'objets similaires, mais pas identiques, montre que tant que ses caractéristiques ne sont pas mises en relief, ledit objet garde le statut d'une unité appartenant à un ensemble. La taxinomie est une procédure cognitive qui engage l'inscription des objets du monde dans le paradigme humain. La nomination et la classification des objets du monde permettent à l'homme de donner sens à l'univers tel qu'il le perçoit. Les procédures de classification qui président à ces instances, débouchent sur une arborescence construite à partir d'hypéronymes subsumant des hyponymes et donnent également à l'objet une corporéité lexicale et sémantique née des différences et similitudes relevées et mises en comparaison avec des objets déjà existants. L'anthropogenèse participe également de ces procédures de nomination et de classification. À ce propos, Lévi-Strauss spécifie : « En tant qu'ils relèvent d'un ensemble paradigmatique, les noms propres forment donc la frange d'un système général de classification : ils sont, à la fois, le prolongement et la limite » (1962, p. 258).

D'une culture à l'autre, l'anthropogenèse prend des tours variés liés, parfois, à des considérations pratiques comme ces groupes qui ne nomment pas le nouveau-né jusqu'à ce qu'il ait atteint un âge où sa survie ne risque plus d'être un phénomène aléatoire. Ainsi, à propos de la nomination de l'enfant nouveau-né, Mead, anthropologue qui étudia différentes ethnies dont les Arapesh[1], spécifie : « Quand il sourira en regardant son père, on lui donnera un nom, celui d'un membre du clan paternel » (Mead, 1963, p. 34). La poièse qui préside à la création du *nomen* et de sa transmission, est articulée bien souvent autour de la chaîne généalogique. Il existe ainsi des systèmes dits « de corde », soit un lien qui « groupe un homme, sa fille et les fils de sa fille ou bien une femme, son fils et les filles de son fils » (Mead, 1963, p. 182). Lévi-Strauss évoque différents types de nomination en usage dans des ethnies comme les Penan de Bornéo. Il dit du tecknomyme que ce nom est adopté par les parents à la naissance de leur premier enfant ; le nécronyme est un nom désignant « l'enfant premier-né mort » (Lévi-Strauss, 1962, p. 253-254). De manière générale, le nom attribué à un sujet social est un marqueur identitaire qui donne à l'individu un ancrage généalogique (matronyme ou patronyme), un ancrage familial (prénom) et un ancrage affectif avec l'usage d'hypocoristiques tels que le surnom ou le diminutif. Des types de nomination comme le patronyme ou le matronyme ainsi que le ou les

prénoms prennent place dans le cadre de la loi et permettent l'inscription de l'individu dans la société civile. Cependant, il existe un autre type de nomination qui déroge aux instances présentées ci-dessus. Il s'agit du pseudonyme ou *nomen falsum*, encore désigné par la locution : nom fait à plaisir. Utilisé lors de conflits ou encore dans des groupes en rupture avec la société civile, cet autonyme possède deux caractéristiques principales. D'une part, il sert à masquer l'identité civile et, d'autre part, il peut tout aussi bien être construit en puisant dans le stock d'anthroponymes déjà existants ou encore, il peut être le résultat d'une autopoièse.

Ghasarian précise que l'attribution du nom à un nouveau membre du groupe « est un moment essentiel qui établit l'appartenance au groupe de parenté, le rapport à la mémoire collective et la place dans le réseau des relations sociales » (Ghasarian, 1996, p. 48-49) ; il souligne que : « […] Le patronyme, ce nom de parenté qu'un individu reçoit à sa naissance, témoigne de son identité » (p. 48). Toujours au sujet du phénomène identitaire, Chauchat et Durand-Delvigne mentionnent que : « L'acte de nomination est le début de toute identité. Il en est le point de départ tout comme l'est l'acte de nomination du sujet par celui qui lui donne son nom. Dans notre société, le nom du sujet indique sa filiation, c'est-à-dire sa place dans la lignée. La nomination est le premier acte symbolique, celui qui permet d'avoir une identité, non seulement au sens formel et administratif de l'état civil, mais également au sens d'inscription dans l'ordre symbolique qui est celui du langage. De la même manière, l'identité du groupe et de ses membres s'origine dans le nom qui sert à le désigner. Il indique son origine, son histoire, sa place dans la société » (Chauchat & Durand-Delvigne, 1999, p. 62).

Associé à l'anthroponymie, le phénomène identitaire est couplé à l'appartenance. En effet, « car si nommer un objet du monde, c'est lui donner un sens, identifier un individu c'est le re-connaître » (Martin, 2005, p. 6) et c'est aussi le situer dans ses groupes d'appartenance. Le premier groupe auquel est intégré l'individu est celui de son appartenance sexuelle dont l'inscription sur les registres de l'état civil à sa naissance en est la matérialisation administrative. La nomination donne au sujet social une unicité en terme d'espace nominal, elle est aussi « [un] ensemble structuré des éléments identitaires qui permettent à l'individu de se définir dans une situation et de se définir en tant qu'acteur social » (Taboada-Leonetti & Vasquez, 1990, p. 44). Différents facteurs sont à l'origine de ces marqueurs identitaires tels que la nationalité, le sexe, la profession, etc. et se construisent à partir des différentes instances qui fédèrent la structure du groupe.

Si le nom propre ou *nomen proprium* induit une relation qui lie l'individu à son « je » et à la société civile, le *nomen falsum* signe celle de l'internaute à la société virtuelle de l'Internet. Le pseudonyme est un type de nomination particulier. Il se distingue des autres appellatifs abordés précédemment par plusieurs caractéristiques :

- c'est le « je » qui se nomme et non l'autre qui nomme le « je » ;
- il peut être modifié *ad libitum* ;

[1] Cette étude fut réalisée en 1924, dans la région du Sépik (Nouvelle Guinée).

- au niveau du droit français, il n'engage pas son porteur sur le plan pénal[2]. Sur le site Légifrance, les seules mentions relatives au pseudonyme sont celles traitant de son usage, dans la rubrique ' nom de famille ', et applicables à la protection des droits des auteurs des œuvres pseudonymes et anonymes : code de la propriété intellectuelle, art. L. 113-6 et L. 123-3.

Ce type de nomination renvoie à des praxis[3] liées au déguisement et au carnaval. On se masque pour intriguer, se faire deviner ou rester dans l'anonymat, dans le secret. Nous pourrions parler d'un double artifice posé par le sujet en tant qu'énonciateur d'un : « Je (vous) dis que je mens, et sur ce point, je me mens pas ; Je (vous) dis que je mens, et j'aimerai être cru sur ce point de mentir » (Laugaa, 1986, p. 79) et qui laisse passer à travers son choix pseudonymique, quelques indices du « mentir vrai ». Si le masque du « je » est posé entre soi et l'autre à travers le pseudonyme, il laisse quelquefois passer quelques indices de « ce que j'aimerais montrer à l'autre tout en restant dans l'anonymat ». Ce phénomène est souvent mis au service d'un projet.

Évoquer la dimension dialogique du pseudonyme sur Internet renvoie au concept général de communication. Certes, Jakobson pose la communication verbale articulée autour de six facteurs : le destinateur, le destinataire, le contexte, le message, le contact et le code, cependant la nature même de ceux-ci est fonction des stratégies de communication mises en place. Ces dernières subsument ce que Gumperz désigne par « tâches communicatives » et qui sont définies par les verbes : raconter, expliquer, argumenter, accentuer, instruire et diriger (1989, p. 18). L'accomplissement de ces tâches est fortement corrélé à leur contexte socioculturel. Dans un ouvrage dédié à la communication dans les organisations, Laramée précise que : « La structure hiérarchique de l'autorité, la configuration de l'architecture de la transformation de la matière et les règles et les procédures pré-encodées déterminent grandement les formes que prennent la communication orale dans une organisation » (1993, p. 131). La spécification de la nature de l'événement communicatif peut être analysée à partir du contexte dans lequel il se déroule et à travers les pratiques socio-signifiantes des participants induites par le cadre/le lieu (tribunal, lieu de culte, etc.) ou encore par le support : échanges épistolaires, journaux, etc. L'ensemble de ces instances et les relations qui les lient détermine la forme du discours. Ainsi que le soulignent Kerbrat-Orecchioni et Traverso : « Les événements de communication sont définis d'abord sur la base de critères 'externes', c'est-à-dire situationnels (nature et destination du site, nature du format participatif, nature du canal, but de l'interaction, degré de formalité et de planification de l'échange, degré d'interactivité, etc.) » (2004, p. 43).

L'unité dialogique est composée de deux locuteurs au minimum et comme le souligne Kerbrat-Orecchioni : « Pour qu'il y ait échange communicatif, il ne suffit pas que deux locuteurs (ou plus) parlent alternativement, encore faut-il qu'ils se parlent, c'est-à-dire qu'ils soient tous deux engagés dans l'échange » (1996, p. 4). Par ailleurs, cet auteur spécifie que les actes de langage lors des échanges conversationnels

---

[2] *Cf.* http://www.legifrance.gouv.fr/affichSarde.do?reprise=true&page=1&idSarde=SARDOBJT00000711 3683&ordre=null&nature=null&g=ls
[3] Pratiques sociales.

diffèrent suivant qu'il s'agit d'une conversation informelle ou d'un acte de langage mis en place lors de situations formelles (consultations médicales, entretien d'embauche, etc.). Un certain nombre d'échanges communicationnels opère avec un segment liminaire d'ouverture qui correspond aux salutations (bonjour, salut…), l'interaction de communication elle-même, et un segment liminaire de clôture d'énoncé. Dans le cas de figure d'une conversation informelle, le canevas de l'énoncé est libre alors que dans celui d'une conversation formelle, celle-ci va se construire autour d'une trame relativement figée. L'analyse de discours, considérée en tant que telle, a une dimension plurielle. Elle est fonction de l'angle ou du projet sous lequel nous désirons l'aborder avec des corrélats comme l'univers, le champ ou l'espace discursif, le locuteur, l'énonciateur, etc.

La dimension dialogique du *nomen falsum* sur Internet

Sur Internet les forums, les blogues ou encore les journaux en ligne, pour ne citer que le type de rédaction en ligne les plus connus, ont un index qui ouvre sur une rubrique permettant aux internautes de faire des commentaires sur différents textes relatifs à l'actualité ou encore sur des sujets concernant tel ou tel groupe. En ce qui concerne les rétroactions opérées par les usagers de la Toile à des articles parus sur des journaux en ligne, elles renvoient à la rubrique : courrier des lecteurs qui figure sur les journaux traditionnels (version papier). La grande différence existant entre les modes d'expression de ces deux formes de média réside essentiellement dans l'espace qui leur est dédié; ce dernier est réduit sur les journaux papier, puisqu'il faut tenir compte de la surface occupée par la rubrique du courrier des lecteurs alors que sur Internet, il n'y a pas de limite réelle sinon la mémoire offerte par les ordinateurs. À ce propos, Maingueneau précise : « La rédaction du journal peut publier ou non la lettre et lui faire subir les modifications qui lui conviennent ; de son côté l'auteur d'une lettre doit tenir compte de ces conditions quand il rédige : non seulement, il ne fait que réagir à un discours qui a été préalablement organisé par le journal, mais encore il n'a aucun pouvoir sur la rédaction et n'est pas assuré de voir sa lettre diffusée » (Maingueneau, 1987, p. 24). Sur Internet, les commentaires rédigés par les internautes sont soumis à une censure et le modérateur peut également en refuser la publication s'il les juge non conformes à l'éthique du journal. Ce phénomène intervient également au niveau des forums ou des blogues.

A la différence du courrier des lecteurs qui est signé d'un patronyme ou encore de la mention « de la part d'un lecteur anonyme », les rétroactions sur le Web sont toujours accompagnées de l'identité de leur scripteur, à savoir un pseudonyme. Ce qui nous a interpellé et qui fait donc l'objet de ce présent article, c'est l'utilisation de pseudonymes porteurs tout à la fois d'une identité et d'un discours. Nous avons donc procédé à la compilation d'une part, de la thématique d'un forum ainsi que de différents titres de journaux en ligne et, d'autre part, des pseudonymes des internautes ayant rétroagi à ces discours[4]. Convoquer la notion de dialogue renvoie à un type de communication « le plus souvent verbale entre deux personnes ou groupes de

personnes[5] ». Dans les cas précités, bien qu'il s'agisse d'une communication écrite entre un internaute et un rédacteur en ligne, le dialogue instauré ne se réduit qu'à un seul échange de type dialogique correspondant au pseudonyme créé par l'internaute.

La première étude portera sur une thématique proposée par un forum consacré aux problèmes de santé : *Doctissimo*[6]. Sur ce site, des onglets présentent les rubriques principales ainsi que des sous-rubriques qui permettent l'accès à des espaces de discussion. Notre choix s'est porté sur les maladies liées à l'alimentation : l'anorexie et la boulimie. Si les 150 pseudonymes relevés sur le site à la date du 17 août 2010 renvoient, pour la plupart, aux problèmes évoqués, un seul peut intégrer la catégorie du discours (tableau 1). Il s'agit de *help-me-please99*.

Tableau 1 – Rubriques et distribution des autonymes compilés à partir du site *Doctissimo*

Nourriture (11)	a-mand-a	coca-cola-light	coquilletteM	Dhellicious	galinette1983
	kooky64	milkyvanilla	Nutrihealth	P'tite-Mangue	regimen1
	titesucette				
Anorexie (1)	anarexia				
Boulimie (2)	boul2neige	boule63			
Souffrance (11)	aapel	Acoeurperdu 59100	Embuee	etouffe	***help-me-please99***
	isuffer	lost44	mal 2 vivre	mon-mal-de-vivre	noiram49
	The-heart-of-a-girl-broken				
Origine géographique ou ethnologique (18)	africa735	bibou-babe76	blackandwhite26	Camou93	Davibo76
	Drose68	fashion94	Houba87	Limea75	nono06300
	No-Now-92	passion17	Paulineth89	Solveig69	St-EtienneGirl
	sunny33	vic87	winie33		
Hypocoristi-ques/ Diminutifs (16)	flofinette	juju147	lamchris	lililiz	minilaura22
	missjuju1901	misslora	missss13	nounoute40	roro49
	melo2302	petite-etoile00	piloupiloup	sossssso	titevalerie
	titilique				
Anthropony-mes (11)	Audrey2a	Aurore588	brigitte461	caroll32	eliza67
	lilian60-75	gaelle8567	Lena-Nina	lola-81	marina461

[4] Cette étude a fait l'objet d'une monographie qui a été publiée en avril 2012. Cet ouvrage a pour titre *Se nommer pour exister - L'exemple du pseudonyme sur Internet* et a été publié aux éditions L'Harmattan.
[5] *Cf.* TLFi (Trésor de la Langue Française informatisé) consultable sur : http://atilf.atilf.fr/
[6] Site consultable par le lien URL : http://forum.doctissimo.fr/

	MEYS MICHEL				
Caractéristi-ques diverses (17)	alcaponn	cmoilamiss	coqdeschamps	cyrano4	equivoque
	Falbala	honey931	just-me77	-labiche-	lunademiel
	lune2miel	picasso	Super_coquine	sweetcat2010	Titiminimoi
	unptitcoind eparadis	zazein			
Cryptonymes (63)	aaaazzzzrr	Agilys	aveni33	azertyuiop-_-	Ba-Da-Boum
	bibi988	bibla	bleuazuur	Braunu	brinax
	BV longue duree	callyarone	Camoush963	coumbaZz	crabouilla
	Crouilette	damsounet	Dolmadies	dunn	edeil
	est21	flque	For-A-Moment	gama-chan	Iridessa7
	jetia0006	Joycex	Kitchia	lcece	leidjil
	libelulle00	lilisquale	lillyrush	luna_loup	luxy7
	malg	manue294	meliaa	melly--k	memyselfandai e
	molkocaine	monhulys	nagroune	namiia	natynath
	ni-ky	Noplette	No-Xia	nutmeg	pimousss
	poltra	samev	serubi	shinri	SiilverS
	srigle	taania	tybyby	una23k	unic0rns
	Vicky_x	xbiikettex	zaak		

L'analyse de la séquence phrastique rédigée en anglais montre qu'il s'agit d'un appel à l'aide « Aidez-moi s'il vous plait ». Elle se présente sous la forme d'une demande explicite avec un chiffre dont la signification est inconnue. Elle pourrait peut-être correspondre à la situation géographique de l'internaute. Cette première séquence phrastique est posée afin d'amorcer un dialogue. La subjectivité affective est toute entière contenue dans le *help-me*. Ainsi que le souligne Kerbrat-Orecchioni, ces expressions « […] sont à considérer comme subjectives dans la mesure où elles indiquent que le sujet de l'énonciation se trouve émotionnellement impliqué dans le contenu de son énoncé » (1980, p. 125). Cette séquence phrastique est modalisée par le terme *please* à la fois marqueur de politesse et amplificateur de la demande. Dans ce cas de figure, le pseudonyme de l'internaute a pris la forme d'une séquence discursive. Selon Charaudeau, le verbe écrit au mode impératif montre qu'il s'agit ici d'un comportement allocutif relevant de la classe injonctive et dont la modalité est la suggestion (1983, p. 60).

La deuxième étude porte sur un article du journal *Le Point* et qui traite d'un sujet d'actualité : la construction d'une mosquée près de l'endroit où les *Twin Towers* ont été détruites le 11 septembre 2001. Ce projet soulève de fortes polémiques, à la hauteur du choc émotionnel que cet évènement avait provoqué. *Le Point*[7] est un journal d'informations générales. Il a été fondé en 1972 par une équipe de journalistes ayant

[7] Ces informations sont consultables sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Point. Elles peuvent l'être également sur le site du journal : http://www.lepoint.fr/

quitté le journal *L'Express*. L'ambition de ce nouveau journal était de créer un hebdomadaire d'informations sur le modèle de *Newsweek* ou de *Time*.

L'article précité a été consulté le 14 août 2010 et a pour titre : MOSQUÉE À GROUND ZERO - Levée de boucliers après le feu vert de Barack Obama[8]. L'analyse des unités lexicales, formant le chapeau de l'article, est présentée dans le tableau 2.

Tableau 2 – Analyse sémantique du chapeau de l'article du 14 août 2010 du journal *Le Point*

Mosquée	Temple consacré au culte musulman[9]
Ground zéro	Le *World Trade Center* était un complexe composé de sept immeubles d'affaires dont les tours dénommées *Twin Tower* (tours jumelles). Cet ensemble du quartier de Manhattan a été détruit par des attentats perpétrés par des membres du réseau djihadiste islamiste Al-Qaida, le 11 septembre 2001[10]. Ce lieu s'appelle désormais « Ground Zéro ».
Levée de boucliers	Locution figée ayant pour sens figuré : « manifestation d'opposition violente et générale d'un groupe vis-à-vis d'une autorité ou d'une personne dont on critique les décisions, les opinions, etc.[11] »
Feu vert	Locution figée ayant pour sens : « autoriser quelqu'un à faire quelque chose[12] »
Barack Obama	Barack Hussein Obama a été élu 44ème président des États-Unis d'Amérique.

En relation avec ces définitions lexicales, la consultation d'un dictionnaire dédié « aux idées par les mots », c'est-à-dire aux cooccurrences, montre que celles-ci sont corrélées aux termes et champs sémantiques présentés dans le tableau 3.

Tableau 3 – Cooccurrences et champs sémantiques des termes de l'article du journal *Le Point*

Mosquée	Musulman (Delas, 1986, p. 400). Champ sémantique : religion. Ce dernier terme a pour synonyme : foi (Dupuis, 1961, p. 248).
Ground zéro	Attentat : attaque (Delas, p. 49). Ce terme a pour synonyme « : combat (Dupuis, p. 55), lequel est corrélé à l'unité lexicale « guerre » (*ibid*., p. 108).
Boucliers (levée de)	La valeur symbolique du terme « bouclier » recouvre les sens d'appui, carapace, défenseur, palladium, rempart (*ibid*., p. 86). Il a également pour synonyme : défense (Dupuis, p. 75).
Autorisation (feu vert)	Chef, droit, permettre (Delas, p. 53). Champ sémantique : règle, loi
Président (Barack Hussein Obama)	Chef, informer, gouverner (*ibid*., p. 482). Champ sémantique : règle, loi.

En procédant à l'analyse des termes co-occurrents et des champs sémantiques auxquels ils appartiennent, nous trouvons les unités lexicales suivantes : religion, défense, guerre et loi et c'est principalement autour de ces hypéronymes et des hyponymes qu'ils subsument que le chapeau de l'article du

[8] *Cf*. http://www.lepoint.fr/monde/mosquee-a-ground-zero-levee-de-boucliers-apres-le-feu-vert-de-barack-obama-14-08-2010-1225237_24.php?commentaire_list
[9] Définition consultable sur : http://atilf.atilf.fr/
[10] *Cf*. http://fr.wikipedia.org/wiki/Attentats_du_11_septembre_2001
[11] *Cf*. http://atilf.atilf.fr/
[12] *Ibid.*

journal *Le Point* a été construit. D'une part ces termes induisent des réactions émotionnelles comme la foi pour la religion, la peur pour la guerre, la colère pour la défense et, d'autre part, ils font appel à la raison en ce qui concerne la loi. Nous avons compilé 145 pseudonymes correspondant à 145 commentaires écrits entre le 14 août et le 19 août 2010 (tableau 4).

Tableau 4 – Corpus des pseudonymes relevés à partir des commentaires rédigés sur l'article du journal *Le Point*[13]

abdel	cyril78	iffic94	Marclev	Ras l' bol !
agathe	Delapierre	Illitch	Marie	raven2
akani	Des efforts ...	Jacob92	Marina	REB
alain29	DIDOUNETOUF	jacoune	Michèle Faure	rmh
Aldino	dr	jcblao	mick	Sahran
Alibibi	Droit	JeanFrançois30	Milarépa	sam
amadyka	Euréka	Jean-Pierre	mimi	Sceptique
anonym	expat	jean-pierre61	Miss60	Shion
arnoparis	fezpo	jeansyl	Mon ile préférée	Solidarité avec les victimes
Assurouge	France Valeurs	jf	mosef	Specatateur
astro 2047	francis	jsj	mounir	Stan
Athée et inquiet	Franck benjamin	Jules	musulman93	stardusty
aya	Frenchy	Kader	Nadir	steel
Bayouhick	frenchy	Karaya	Nanard	Sylvain
BEKS	Fresnaye	Karl	ned	Terra Nova
Big-Ben	funkadelic	Kenko	n'importe quoi	tiopere
Boo	gardénia	kzae	Nina	Titus
cametours	gil14	L	nono	Tsouintsouin
Candide	Gilles	Laïc mais pas dupe	Nonpartisan	victor caplan
Caravane	grx	laïcité	oss007	vladimir
cassandre	Guy Maxwell	le canard	Pablo	VLV
Chicagoan	harmaguedon	Le pompier.	Palanque	Voyageuse
Christian	heho	Le psy	pasnaïf	vvince
Christian 95	Hélas	Lechatbotté	Paul	Will
ciceron	henri431	Lenormand 61	Pauvres2nous	yacoubkidar
citoyen du monde	Hervé	lfd	planeur	yak
civicus	homme libre	Lucie	Polo	YLM18
contrelhypocrysie	Homo Sapien	luco	pp	yodico
couicoui	huguenot	Marc	quidame	zonerouge

L'analyse de ce corpus d'autonymes montre qu'ils peuvent être répartis entre quatre catégories principales : les anthroponymes (noms de famille, prénoms, hypocoristiques et diminutifs) : 42 occurrences, les noms de femmes et d'hommes illustres : 6 occurrences, les opinions ou sentiments : 33 occurrences et, enfin, les cryptonymes : 64 occurrences.

Nous avions noté que les notions générales à partir desquelles avait été construit le titre de l'article du journal *Le Point* étaient : la foi, la peur, la colère et la raison. A ce propos, Plutchik (2003) a répertorié huit familles d'émotions fondamentales : le chagrin, la peur, la colère, la joie, la confiance, le dégoût, l'anticipation

et la surprise (Blumenthal, 2009, p. 44). Ainsi un objet neutre est un objet sans connotation affective particulière, alors qu'il n'en est pas ainsi pour d'autres objets, lesquels ont des charges émotionnelles et symboliques fortes. L'analyse des pseudonymes appartenant à la catégorie « Opinions et sentiments » montre que ceux-ci peuvent être répartis dans des sous-catégories correspondant aux notions générales précitées. Le tableau 5 en présente la distribution.

Tableau 5 – Sous-catégories du corpus « Opinions et sentiments »

Foi	***Peur***	***Colère***	***Loi***	***Autre***
harmaguedon	Athée et inquiet	Assurouge	citoyen du monde	Candide
huguenot	DIDOUNETOUF	contrelhypocrysie	civicus	Euréka
musulman93	Hélas	Des efforts ...	Droit	heho
	Pauvres2nous	Laïc mais pas dupe	France Valeurs	Le pompier.
		n'importe quoi	homme libre	Le psy
		pasnaïf	Homo Sapien	Mon ile préférée
		Ras l' bol !	laïcité	nono
		Solidarité avec les victimes		Nonpartisan
		zonerouge		Sceptique
				Specatateur

Quand nous considérons la sous-catégorie « foi » (3 pseudonymes), nous trouvons des occurrences à la symbolique forte, notamment le terme « harmaguedon[14] » qui renvoie au passage de la Bible où est évoquée l'Apocalypse au chapitre 16, verset 16 (voir Bible, 1988, p. 1809). La sous-catégorie « peur » comprend 4 autonymes référant à un sentiment plus proche d'un constat engendrant un sentiment de peur (inquiet, étouffe, hélas, pauvres de nous) qu'à la peur dans son expression plus ou moins intense. L'item « colère » recouvre 9 pseudonymes lesquels renvoient également à ce sentiment dans ses prémisses (prise de conscience, affirmation d'une position). La rubrique « loi » comprend 7 autonymes qui renvoient surtout à des valeurs comme la laïcité et la liberté.

Cela posé, si nous mettons en regard le chapeau de l'article et les pseudonymes ayant une structure apparentée à une unité phrastique, nous constatons que certains pseudonymes ont une fonction dialogique. À travers eux, l'usager se positionne par rapport à l'article publié. Comme le souligne Kerbrat-Orecchioni : « Ce qu'il y a en tout cas de sûr, c'est que le discours est une activité dont l'existence est assurée, à défaut d'être pleinement assumée, par […] un individu parfaitement autonome, conscient et responsable des propos qu'il tient […] » (1980, p. 179).

L'analyse discursive du chapeau de l'article montre que le journaliste présente des faits sur le mode assertif. Cependant, cette séquence s'inscrit dans un univers discursif qui réfère aux attentats du 11 septembre 2001. Les séquences phrastiques réalisées sous la forme de pseudonymes sont une réponse

[13] Source consultée le 14 août 2010 : http://www.lepoint.fr/monde/mosquee-a-ground-zero-levee-de-boucliers-apres-le-feu-vert-de-barack-obama-14-08-2010-1225237_24.php?commentaire_list

[14] Harmaguedon signifie « Montagne de Meguiddo ». La ville cananéenne de Meguiddo, située au pied du mont Carmel, fut le théâtre de sanglantes batailles (La Bible, 1988, p. 1809).

implicite à la fois à l'information présentée par le journal *Le Point*, mais aussi aux évènements qui sont intervenus en amont. Dans le tableau 6, il est présenté des pseudonymes ayant cette valeur discursive.

Tableau 6 – Analyse des pseudonymes à valeur discursive

MOSQUÉE À GROUND ZÉRO - Levée de boucliers après le feu vert de Barack Obama	
Pseudonyme explicite : *Athée et inquiet*	Positionnement du locuteur qui par son athéisme ne se sent pas concerné par le fait religieux, mais dont la subjectivité affective et son implication sont réalisées avec l'emploi de l'adjectif attribut « inquiet ».
Séquence phrastique implicite : *Je suis athée et inquiet*	
Pauvres2nous	La locution utilisée montre que l'énonciateur fait parler un locuteur rassemblant au minimum deux personnes, groupe auquel il appartient.
contrelhypocrysie	Cette séquence discursive se présente plutôt comme un slogan revendicatif.
Pseudonyme explicite : *Laïc mais pas dupe*	Cette séquence discursive est composée d'une assertion modalisée par la conjonction de coordination « mais ». L'appartenance à laquelle réfère l'internaute, la laïcité opposée au fait religieux, n'est pas incompatible avec la lucidité.
Séquence discursive implicite : *Je suis laïc mais je ne suis pas dupe*	
Solidarité avec les victimes	Cette séquence discursive se présente plutôt comme un slogan revendicatif.

Si l'anthroponyme est un mode de nomination qui permet d'inscrire le sujet dans la société civile ou virtuelle par le biais du pseudonyme, l'identité traduite en discours est un moyen d'amplifier une opinion donnée sur un évènement, d'autant plus que lors des rétroactions opérées par les internautes, ces derniers peuvent les commenter et pour cela, s'adresser à leurs homologues en utilisant ce pseudonyme de type discursif.

La troisième étude est relative à la coupe du monde du Football qui s'est tenue du 11 juin au 11 juillet 2010, à Johannesburg, en Afrique du sud[15], l'équipe de France (les Bleus) ont perdu et leur entraîneur, Raymond Domenech, a été licencié. L'information a donc été relayée par le portail MSN[16] et a fait l'objet d'un article dont le chapeau était ainsi libellé : AFP, Mise à jour : lundi 6 septembre 2010, 18:15, Raymond Domenech licencié « pour faute grave, sans négociation », selon la FFF[17]. À la date du 8 septembre 2010, nous avons donc relevé 150 pseudonymes dont certains vont faire l'objet de l'étude qui va suivre. Suite à cette information, les internautes ont donc rétroagi en investissant leur pseudonyme d'une fonction de type dialogique avec des autonymes construits à partir de réactions émotionnelles : *canevapas*, *çapeutplusdurer*, *DecuDuFoot* (déçu du foot), *Pasbesoindenom*, *pasdevague*, *pense par toi-même* ou de jugements ou d'opinions envers l'univers du football : *anti_FFF*, *deal deal*, *gentillefan*, *GIRONDINS DE CŒUR* (Football Club Girondins de

[15] *Cf.* www.lafriquedusud.com/coupedumonde/villeetstade2010.htm La consultation de ce site ainsi que les informations référant à ce paragraphe sont intervenues le 8 septembre 2010.
[16] http://news.fr.msn.com/m6-actualite/france/article.aspx?ucpg=9&cp-documentid=154588161#uc2Lst
[17] **FFF** est l'abréviation de **F**édération **F**rançaise de **F**ootball.

Bordeaux), *politicards-profiteurs*, *professionnel*, *réglementation*, *sockett*, *vive Domenech*, etc. Ils ont été compilés à partir du commentaire le plus récent au plus ancien.

Parmi les autonymes présentés ci-dessus, certains sont construits sous forme d'unité phrastique comme nous pouvons le voir dans le tableau 7.

Tableau 7 – Analyse des pseudonymes à valeur discursive

Raymond Domenech licencié « pour faute grave, sans négociation », selon la FFF (Fédération Française de Football)	
Canevapas (ça ne va pas)	Unité phrastique de jugement où l'internaute réfute la sanction reçue par Domenech.
Çapeutplusdurer (ça ne peut plus durer)	Unité phrastique de jugement.
Pasbesoindenom (Pas besoin de nom)	Unité phrastique où l'usager fait passer un message de fermeture vis-à-vis des informations fournies par la presse.
Pasdevague (Pas de vague)	*Idem*
pense par toi-même	Unité phrastique à la forme impérative relevant de la classe injonctive du discours dont la modalité est l'ordre.

Conclusion

Plusieurs phénomènes ressortent de cette étude. Tout d'abord le pseudonyme sur Internet n'est pas un anthroponyme figé comme peuvent l'être ceux en usage dans la société civile. Dans ce domaine, la créativité est pléthorique et si le but avoué est la nomination de l'usager, les objectifs en amont diffèrent en fonction des sites visités et intégrés par l'internaute. Le *nomen falsum* peut mettre en relief des attentes ou des qualités supposées sur un site de rencontres (Batard, 2007), être créé à partir de l'histoire personnelle dans le cadre de relations avec des proches (Martin, 2006, p. 126). Dans le cas de figure des commentaires liés aux thématiques proposées par des forums ou encore à des articles rédigés par des journaux en ligne, il semble que l'usager se serve de son espace nominal pour amplifier un point de vue, lequel est traduit par des séquences phrastiques de type : demande, réfutation, ordre, etc.

Les trois études présentées touchent plusieurs univers discursifs. La première étude couvre le sujet et sa relation au corps donc à sa sphère privée la plus intime et ceci dans une relation de type morbide entraînant de fortes réactions émotionnelles. La deuxième étude renvoie à un événement : les attentats du 11 septembre 2001. Ce moment de l'histoire des États-Unis a intégré le patrimoine mémoriel mondial et est corrélé à un impact émotionnel important. Enfin la troisième étude est articulée autour d'un événement footbalistique avec un grand investissement affectif de la part des supporters de l'équipe des Bleus. Ainsi, l'identité nominale, dans les cas précités, porte-t-elle une identité plurielle (personnelle : le corps, groupale : l'être humain, nationale : l'équipe française de football). Par ailleurs, l'analyse de l'ensemble des pseudonymes ayant valeur discursive et abordés précédemment, montre qu'ils sont conjugués à la première personne du singulier puisqu'ils ont à la fois le statut d'énonciateur, d'espace nominal et de séquence discursive. Le pronom personnel « je » est un déictique qui situe le locuteur dans la situation de

communication (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 40). Dans ce cas de figure, parce que le rôle pluriel du pseudonyme recouvre une seule et même entité, c'est-à-dire l'internaute, et que cet autonyme se décline sous la forme d'un « je » déguisé, celui-ci pourrait alors avoir valeur de déictique. Plusieurs questionnements émergent du statut discursif du pseudonyme : le surinvestissement affectif lié à l'appartenance identitaire ne prend-t-il pas le pas sur l'identité déclinée par le *nomen falsum* et n'est-il pas alors traduit par un espace nominal de type discursif ? Par ailleurs, la liberté de cet espace nominal non investi par la loi ne permet-il pas d'exprimer ce qui pourrait être réprimé dans le corps du commentaire lui-même ?

Références

Batard, A. (2007). Anonymat, pseudonymat, homonymie : les sites de rencontres personnelles sur Internet au risque de l'indiscrétion. Présentation à *De l'insécurité numérique à la vulnérabilité de la société*, 14e colloque du Centre de coordination pour la recherche et l'enseignement en informatique et société, Paris.

Bible (1988). Traduction œcuménique de la Bible - Ancien et Nouveau Testament. Montréal: Société biblique canadienne.

Blumenthal, P. (2009). Les noms d'émotion : trois systèmes d'ordre. In Novakova, I. (dir.). *Le lexique des émotions* (pp. 41-64). Grenoble: Ellug.

Brunet, G., Darlu, P., & Zei, G. (Dirs.) (2001). *Le patronyme : Histoire, anthropologie et société*. Paris: CNRS.

Charaudeau, P. (1983). *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique).* Paris: Classiques Hachette.

Chauchat, H., Durand-Delvigne, A. (1999). *De l'identité du sujet au lien social*. PUF: Paris.

Delas, D. (1987). *Dictionnaire des idées par les mots (analogique).* Paris: Les usuels du Robert.

Dupuis, H. (1961). *Dictionnaire des synonymes et des antonymes*. Montréal: Fides.

Ghasarian, C. (1996). *Introduction à l'étude de la parenté.* Paris: Seuil.

Gumperz, J. (1989). *Engager la conversation : introduction à la sociolinguistique interactionnelle*. Paris: Minuit.

Jakobson, R. (2003). *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*. Paris: Minuit.

Kerbrat-Orecchioni, C., & Traverso, V. (2004). Types d'interactions et genres de l'oral. *Langages*, 153, 41-51.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). *La conversation*. Paris: Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage.* Paris: Armand Colin.

Laramée, A. (1993). La communication dans les organisations. Une introduction théorique et pragmatique. Sainte-Foy, Québec: Téluq.

Laugaa, M. (1986). *La pensée du pseudonyme.* Paris: PUF.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage.* Paris: Plon.

Maingueneau, D. (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours.* Paris: Hachette.

Martin, M. (2005). *Les constructions identitaires du sujet à travers la mise en place de pseudonymes et l'émergence d'un nouveau code langagier via l'outil Internet*. Thèse de doctorat. Saint-Denis, Île de La Réunion: Université de la Réunion.

Martin, M. (2006). *Le pseudonyme sur Internet, une nomination située au carrefour de l'anonymat et de la sphère privée.* Paris: L'Harmattan,

Martin, M. (2007). *Le langage sur l'Internet, un savoir-faire ancien numérisé.* Paris: L'Harmattan.

Martin, M. (2012). *Se nommer pour exister - L'exemple du pseudonyme sur Internet*. Paris: L'Harmattan.

Mead, M. (1963). *Mœurs et sexualité en Océanie.* Paris, Plon. (Originalement publié en 1928)

Taboada-Léonetti, I., & Vasquez, A. (1990). *Stratégies identitaires.* Paris: PUF.

L'interculturalisme et les travaux de la Commission Bouchard-Taylor

Jorge Frozzini

LABRRI (Université de Montréal)

Résumé

Lors des travaux de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, mieux connue sous le nom de la Commission Bouchard-Taylor (2007-2008), une grande partie de la population de la province du Québec (Canada) entend parler pour la première fois de diverses politiques destinées à régir les rapports interculturels. C'est lors des travaux de cette Commission que l'interculturalisme est sanctionné comme le modèle étant le mieux adapté à la société québécoise. Une lecture critique des discours présents lors des travaux de la Commission permet de comprendre comment une vision particulière de l'interculturalisme est mise de l'avant afin de créer une différence par rapport au multiculturalisme. Nous assistons à la production d'une distance conceptuelle entre ces deux notions ce qui favorise une visée politique comprenant deux niveaux : le rejet d'un concept associé au Canada anglophone et le renforcement de la position de domination des francophones de la province. En effet, la définition de l'interculturalisme favorise une visée politique qui, indirectement, permet la hiérarchisation des citoyens (la majorité canadienne-française est privilégiée) et des discours (l'interculturalisme est préférable au multiculturalisme) et façonne donc la représentation du dialogue interculturel qui n'en est pas un d'égal à égal à l'intérieur de ces paramètres. Finalement, nous avançons que ces orientations réduisent les possibilités en ce qui a trait aux divers trajets que pourrait prendre la société.

Mots clés Interculturalisme, multiculturalisme, Commission Bouchard-Taylor, immigrant

Introduction

Entre 2006 et 2007, la province de Québec au Canada est la scène d'une série de controverses qui ont contribué à remettre en question la présence des immigrants sur le territoire et leur capacité à « s'intégrer à la société d'accueil ». Pendant cette période, tout fait divers relié aux immigrants porte l'étiquette de cas « d'accommodement raisonnable ». En 2007, la Commission Bouchard-Taylor fut créée afin d'examiner l'état de la situation. Lors des travaux de cette Commission, une grande partie de la population du Québec entend parler pour la première fois de diverses politiques destinées à régir les rapports interculturels. C'est lors des travaux de cette Commission que l'interculturalisme est sanctionné comme le modèle étant le mieux adapté à la société québécoise.

Dans cet article, nous proposons une lecture critique des discours présents lors des travaux de la Commission afin de bien situer la place que la notion d'interculturalisme a occupée et celle qu'on lui a octroyée lors de la publication du rapport final de la Commission. Nous verrons ainsi comment un certain discours entourant l'interculturalisme est mis de l'avant afin de créer une différence par rapport au multiculturalisme. Il y a donc production d'une distance conceptuelle entre ces deux notions ce qui favorise une visée politique comprenant deux niveaux : le rejet d'un concept associé au Canada anglophone et le renforcement de la position de domination des francophones de la province.

En effet, la définition de l'interculturalisme se trouvant dans le rapport Bouchard-Taylor propose une représentation particulière des acteurs présents au sein de la société (la majorité et les minorités) et de leur rencontre. Nous décrirons comment la promotion de l'interculturalisme favorise une visée politique qui, indirectement, permet la hiérarchisation des citoyens et des discours et façonne donc la représentation du dialogue interculturel.

La Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles : son contexte et le concept d'interculturalisme

Comment parler de l'interculturalisme sans parler de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, mieux connue sous le nom de la Commission Bouchard-Taylor (CBT). Nous abordons, en premier lieu, le contexte d'émergence de la Commission, c'est-à-dire le rôle des médias et des politiciens depuis 2006 jusqu'à la création de la Commission en février 2007. Par la suite, nous nous concentrons sur la création, l'organisation et le fonctionnement de la Commission. En troisième lieu, nous explorons critiquement la façon dont le discours[1] sur l'interculturalisme a été formulé avant et

[1] Le discours doit ici être compris comme une forme d'action sur la société, car il est constitutif des relations de pouvoir, des idéologies et en somme de toute forme d'interaction sociale et de production sociale. Nous mettons ainsi l'accent sur la façon dont les différents types de discours construisent, légitiment, reproduisent ou contestent les relations de pouvoir dans le contexte de la Commission Bouchard-Taylor. Nous devons donc comprendre que les

après les audiences publiques de la Commission. Finalement, nous présentons la façon dont l'interculturalisme a été présenté dans le rapport final produit par la Commission.

Contexte d'émergence : pourquoi créer la Commission?

La Commission fut créée après une année d'insistance sur l'idée que la société québécoise était confrontée à une crise sociale. Deux acteurs ont été d'une importance primordiale et instrumentale à l'élaboration et au maintien de cette conception imaginaire : la presse et certains politiciens.

Plusieurs rapports expliquent comment la presse a été d'une importance capitale dans l'instrumentalisation du débat en narrant un problème social qui n'en était pas un : les accommodements raisonnables[2]. Elle a procédé en construisant des liens entre divers cas anecdotiques sans grande relation entre eux. Nous ne formulerons pas une description détaillée de ces événements, car cela a été très bien fait dans les rapports cités, toutefois, nous effectuerons un portrait général de l'ambiance qui régnait pendant cette période.

Les médias et la presse en particulier ont donné une place prédominante à ces événements[3]. Ils les ont placés à la une de leurs journaux ou titulaires, ils ont fait des reportages spéciaux, des entrevues ou leur ont donné un temps d'antenne prioritaire lors des nouvelles (la première nouvelle de la soirée). Les événements sont créés de toutes pièces ou mal rapportés afin de maintenir une conjoncture favorable aux médias et à certains politiciens. Un exemple révélateur de cette distorsion est l'article du *Journal de Montréal* du 12 décembre 2006. Dans cet article, il est question de l'Université de Rimouski qui accepte de céder un local aux étudiants musulmans pour effectuer leurs prières. L'article est évidemment à la recherche d'une forme d'abus ou de conflit en insistant sur le fait que l'Université octroie le local et cela malgré le fait que cette population musulmane ne représente que 0,2 % de la population totale de l'Université. Dans le même article, les personnes interrogées ne voient pas de problèmes ou de conflits reliés à cette décision de l'administration de l'établissement. Malgré cela, l'article mentionne que la décision n'est pas dans l'intérêt des étudiants. Le journal, non seulement crée un conflit où il n'y en avait pas à travers l'article en question, mais aussi demande aux lecteurs, dans la section « question du jour », leurs commentaires sur le sujet en question dans ledit article.

---

différents matériaux utilisés dans les prochaines sections (articles de journaux, mémoires et ainsi de suite) font partie d'un ensemble de discours nous permettant de mieux cerner le contexte propre à cette Commission.

[2] Maryse Potvin et coll., Les médias écrits et les accommodements raisonnables. L'invention d'un débat: analyse du traitement médiatique et des discours d'opinion dans les grands médias (écrits) du Québec sur les situations reliées aux accommodements raisonnables, du 1er mars 2006 au 30 avril 2007. Rapport soumis à la commission Bouchard-Taylor en janvier 2008. Voir aussi, Marc Rioux et Rodolphe Bourgeoys, Enquête sur un échantillon de cas d'accommodement (1998-2007). Rapport soumis à la commission Bouchard-Taylor en mars 2008, et le rapport final de la commission Bouchard-Taylor; Maryse Potvin. (2008). Crise des accommodements raisonnables. Une fiction médiatique? Montréal: Athéna éditions.

[3] Pour une liste complète des évènements les plus significatifs ayant été couverts par les médias et pour une description de ces derniers, voir : Maryse Potvin et coll., *op. cit*; Marc Rioux et Rodolphe Bourgeoys, *op. cit*; et Maryse Potvin, *op. cit*.

Durant la période marquée par la décision de la Cour suprême permettant le port du kirpan à l'école (cas Multani) en mars 2006 et la création de la Commission en février 2007, les médias québécois, en règle générale, s'alimentent de nouvelles ayant été mal rapportées ou exagérées à propos des accommodements dits « déraisonnables ». De plus, ces événements qui ont été qualifiés comme étant des « accommodements raisonnables », ne le sont pas conformément à la définition de ce qu'est un « accommodement raisonnable ». Cette atmosphère est maintenue malgré le fait que différents chercheurs, intellectuels, éditorialistes et travailleurs dans les secteurs de la santé et de l'éducation dénoncent à maintes reprises les exagérations, les dramatisations et la distorsion des faits faussement associés au concept « d'accommodement raisonnable ». Ils vont aussi dénoncer et demander l'arrêt d'une rhétorique populiste qui devient de plus en plus dangereuse. Les médias ont fait fi de ces avertissements et ne les ont pas approchés avec le même intérêt ni avec la même couverture donnée aux autres[4]. Cela est malheureux, car le débat restera figé dans les anecdotes et il sera plus difficile de le porter à un autre niveau. Ce n'est qu'en avril 2007 que les médias commencent à exprimer leur *mea culpa* et à avouer qu'ils ont probablement exagéré les événements.

Les médias demandent couramment aux politiciens de commenter les événements à l'ordre du jour pendant toute cette période. Quelques-uns de ces politiciens ont utilisé ces événements à leur avantage. Non seulement la polémique entourant ces événements a été l'un des sujets de la campagne électorale provinciale de 2007[5], mais les commentaires inflammatoires et populistes de Mario Dumont, le chef de l'Action démocratique du Québec (ADQ) à l'époque, ont bénéficié d'une surexposition comparativement à d'autres politiciens (Potvin et coll., 2008, p. 201). Son parti acquit beaucoup plus de popularité à cause de ses interventions lors de la controverse des « accommodements raisonnables ». En effet, à l'issue de la campagne électorale l'ADQ passe du statut de tiers parti à celui de l'opposition officielle, preuve de l'instrumentalisation de la controverse créée avec les « accommodements raisonnables »[6]. Dumont prétend parler au nom de la majorité silencieuse et légitime constamment (explicitement ou implicitement) un discours porté par certains individus créant une distance symbolique avec l'autre, c'est-à-dire les immigrants et les membres des « communautés culturelles ». Il a contribué à banaliser l'expression publique d'une forme d'intolérance exprimée à travers un « Nous » imaginaire. En effet, les individus portant ce genre d'idées les expriment dans

[4] Cela est le produit d'une réaction médiatique en chaîne décrite par le concept de « media-hype » de Vasterman. Ce concept veut rendre compte d'un processus dans lequel un événement clé naît et reçoit une attention médiatique anormalement élevée. Tous les médias en traitent et permettent l'émergence d'une image archétypale qu'illustrera l'ensemble du débat. Ainsi, le public sera inondé par une couverture médiatique intense d'événements similaires et donnant l'impression qu'une accumulation d'événements se produit et qu'il y a donc une situation urgente dans la société. D'autres auteurs comme Giasson, Brin et Sauvageau (2010) préfèrent parler de tsunami médiatique pour rendre compte des vagues successives que le traitement d'un événement aura dans les médias. Dans leur article, ces derniers démontrent, eux aussi, que les journaux ont mis l'accent sur les aspects les plus controversés tout en laissant de côté les aspects positifs comme l'ouverture de la population envers la diversité entre autres. Cela aura permis de renforcer l'image d'une crise sociale et d'une différence insurmontable entre les immigrants, les Québécois « de souche » et les autres Canadiens.

[5] Le 26 mars 2007 les Québécois connaissent les résultats des élections.

[6] Plusieurs personnes partagent cette analyse. Voir parmi tant d'autres : Jeff Heinrich et Valérie Dufour. (2008). *Circus Quebecus: sous le chapiteau de la commission Bouchard-Taylor*, p. 165. Toutefois, il y a d'autres facteurs pouvant expliquer cet engouement passager pour l'ADQ.

les médias en utilisant allégrement des expressions utilisées par Dumont. Parmi les expressions les plus courantes, nous retrouvons : « mettre ses culottes », « genou à terre », « se plier aux exigences des minorités » et « dépasser les limites du bon sens »[7].

Les médias donnent plus d'espace aux discours allant dans le même sens que leurs éditoriaux. En d'autres termes, ils ont favorisé les discours victimisant la majorité prise aux mains de la minorité, c'est-à-dire les immigrants et particulièrement les musulmans et les juifs[8]. Cela permit la création d'un problème social autour du concept « d'accommodement raisonnable » afin de catalyser d'autres types d'attentes et de peurs. Pendant cette période, l'opinion publique est guidée par une presse avec une vision de la réalité de la diversité, de l'immigration, de l'intégration, de l'égalité et de la gestion de la diversité qui est impressionniste et fausse. De plus, la vision tordue des médias peut aussi être attribuée à la logique du marché de l'industrie médiatique. En effet, la logique de cette industrie demande la maximisation des profits à travers les primeurs, les conflits, les histoires saisissantes et ainsi de suite. Ce type de nouvelles leur permet d'augmenter l'audience et les profits (Potvin et al., 2008; Potvin, 2008).

Ce contexte d'exaspération ambiante, d'incompréhension et de calcul politique (produit des élections qui s'approchent) pousse le gouvernement libéral de Jean Charest à créer la Commission[9], entre autres, pour apaiser ce climat d'anxiété et pour essayer d'arrêter le cheval de bataille de l'ADQ pour les prochaines élections.

Création et organisation de la Commission

La Commission Bouchard-Taylor (CBT), du nom de ses deux coprésidents, est une initiative du gouvernement provincial du Québec en réponse au mécontentement du public envers les controverses associées à des « accommodements raisonnables ». La création de la CBT est annoncée le 8 février 2007 par le premier ministre du Québec, monsieur Jean Charest. Le décret, établissant la Commission, stipule un mandat clair : 1) ils doivent dresser un portrait des pratiques d'accommodement au Québec en tenant compte des expériences à l'extérieur du Québec; 2) mener une vaste consultation sur la question des pratiques d'accommodement et; 3) formuler des recommandations au gouvernement.

Deux chercheurs distingués sont nommés pour coprésider la Commission : Gérard Bouchard et Charles Taylor[10]. La Commission décide d'approcher le débat sur les « accommodements raisonnables »

---

[7] Voir parmi d'autres exemples, les articles du *Journal de Montréal* du 17 novembre 2006, page 5 et 27. Le jour suivant, le 18, plusieurs commentaires approuvent ses propos. Le journal *La Presse*, le 18 et le 20 novembre 2006, publie aussi les commentaires de Dumont. Les autres journaux, tels *Le Devoir* et *Le Soleil* publient aussi quelques-uns de ses commentaires le 17 et le 18. Seulement *The Gazette* ne publie pas ses commentaires ces jours et limite ses commentaires à d'autres nouvelles qui lui sont plus ou mois liées.

[8] La différence entre les personnes vivant au Québec depuis des générations et les nouveaux immigrants a rarement été mentionnée durant la controverse.

[9] Selon d'autres analyses, monsieur Charest «n'aurait d'ailleurs peut-être jamais créé la Commission sans «l'activisme médiatique» autour des questions associées aux accommodements raisonnables...» (Potvin, 2008, p. 246).

[10] Ces informations ne sont plus disponibles sur le site Web de la Commission, car le site (http://www.accommodements.qc.ca) n'est plus disponible depuis le début de 2012. Le lecteur pourra trouver ces informations dans le rapport final de la Commisison ou en téléchargeant la thèse de doctorat de l'auteur.

comme un symptôme du modèle d'intégration socioculturel établi au Québec depuis les années 70. Ce choix requiert, selon les coprésidents, l'analyse de thèmes comme l'interculturalisme, l'immigration, la laïcité et l'identité québécoise. Pour examiner le problème sous différents angles et comprendre ses sources, les coprésidents ont l'aide de trois instances au sein de la Commission : un secrétariat, un comité-conseil formé de 15 membres et des groupes de discussion afin d'examiner différentes facettes des pratiques d'harmonisation : les aspects légaux, les questions identitaires et interculturelles, la laïcité et l'intégration[11]. Le plan de la Commission comprend trois étapes : organisation et documentation, les consultations publiques et la production du rapport final.

Lors de la première étape (de mars à août 2007), la Commission est établie ainsi qu'une série d'opérations concernant son fonctionnement et l'obtention d'une bonne documentation. Ainsi, il y a eu des discussions avec les experts, des groupes de discussion (31 groupes-sondes avec des personnes de différents milieux), des rencontres avec les représentants d'organisations et les administrateurs des agences et des ministères publics. Il y a eu aussi l'établissement du comité-conseil, la publication du document de consultation et l'organisation de différents projets de recherche qui permettent la production de treize rapports de recherche sur divers sujets reliés aux thèmes et aux sous-thèmes du mandat lors de la première et la deuxième étape. Ces sujets sont : un profil démographique du Québec, une revue des pratiques d'harmonisation au Québec incluant les régions, une étude comparative de données internationales sur les pratiques d'accommodement, des indicateurs d'intégration collective, le statut des femmes immigrantes, des questions légales sur les pratiques d'accommodement, une étude des perceptions sur les pratiques d'harmonisation, une analyse de diverses collections de courriels concernant les pratiques d'harmonisation enfin, une analyse de la couverture médiatique sur les pratiques d'harmonisation.[12] Pendant cette période, il y a eu le premier forum provincial organisé en collaboration avec l'Institut du Nouveau Monde.

La deuxième étape s'effectue entre septembre et décembre 2007. Pendant celle-ci, la Commission se concentre sur les consultations publiques. Il y a eu 17 villes visitées à travers la province dans le cadre des audiences publiques pour un total de 31 journées d'audiences lors desquelles eurent lieu 328 audiences et 241 témoignages afin de permettre aux gens dans l'impossibilité de rédiger un mémoire de s'exprimer. Il y a eu aussi des groupes de discussion. Lors des journées d'audience, la Commission a tenu en soirée 22 forums de citoyens ouverts et sans restrictions au public. L'ensemble des audiences a attiré 3423 personnes ayant fait, en moyenne, 40 interventions dans chaque forum. De plus, il y a eu le deuxième et le troisième forum provincial et la poursuite de l'étude des perceptions sur les pratiques d'harmonisation. La Commission a visité 15 des 17 régions de la province en plus de celle de Montréal.

La dernière étape effectuée entre janvier et mai 2008 est celle de l'analyse des rapports et des résultats des consultations publiques, ainsi que la période du dernier forum provincial et l'écriture et la soumission du rapport final de la Commission. Le travail de la Commission aboutit le 19 mai 2008 lorsque les

[11] Ibid.
[12] Ibid.

coprésidents remettent officiellement le rapport final au gouvernement du Québec et rendent public le rapport avec une conférence de presse le 22 mai 2008. Pendant le long processus de la CBT, huit types de documents sont produits : le document de consultation, un glossaire, un guide de participation aux consultations, le projet de recherche, le rapport final, un résume du rapport, des communiqués de presse, et les informations présentes dans leur site Internet.

Les discours formulés durant et après la Commission Bouchard-Taylor sur l'interculturalisme

Comme nous le savons, le discours populaire a été grandement influencé par le contexte particulier au Québec, mais aussi par le contexte général de la modernité avancée et de l'après 11 septembre 2001. Ainsi, divers événements ayant eu lieu à partir de 2002 ont contribué à ternir l'image des immigrants et plus particulièrement celle des juifs et des musulmans. Plusieurs de ces tribulations ont été amplement couvertes par la presse québécoise et ont alimenté et alimentent toujours le débat public sur la diversité au sein de la société québécoise et le modèle proposé pour « gérer cette diversité », l'interculturalisme. Nous verrons dans les pages qui suivent comment l'interculturalisme est traité par les différents acteurs qu'y ont fait référence durant les travaux de la Commission et lors du rapport final.

Définir l'interculturalisme avant les consultations de la CBT

Lors de la première étape de la Commission, les coprésidents commandent l'étude sur l'interculturalisme intitulé « Le concept d'interculturalisme en contexte québécois : généalogie d'un néologisme ». Produite par le CRIEC et déposée le 21 décembre 2007, cette étude fait un travail intéressant en expliquant ce concept à l'aide d'éléments de définition. Cette étude arrive à la fin des consultations publiques et contribue donc à alimenter la réflexion qui permettra la production du rapport final de la CBT.

Afin de préparer les consultations publiques, la CBT produit une série de documents, dont « Le document de consultation ». Ce dernier prend une place très importante pour préparer les discussions que suivront lors de la deuxième étape de la Commission. En effet, ce document est largement distribué, car il constitue la base même du déroulement des audiences en proposant des orientations claires :

> *Conformément au mandat qui nous a été confié, nous entreprendrons en septembre prochain une opération de consultations publiques qui s'étendra à l'ensemble du Québec. Le présent document s'adresse aux personnes, groupes, organismes ou institutions qui souhaiteraient se faire entendre devant la Commission en y présentant un mémoire ou un simple témoignage. [...] Dans le but d'encadrer les échanges à venir, le document dresse (troisième partie) un état de la question en rapport avec les quatre dimensions principales des pratiques d'accommodement ou d'harmonisation*, soit : les valeurs et les droits, la diversité ethnoculturelle, la question du modèle d'intégration* (en particulier des nouveaux arrivants) et la laïcité*.* (Commission de consultation, 2007, p. 1)

Ainsi ce document destiné aux institutions et individus voulant participer aux travaux de la CBT va orienter les participants en déterminant non seulement les thèmes à traiter, mais aussi en proposant une série de définitions qui seront consacrées dans un glossaire mis en annexe du même document[13].

Dans le document de consultation, il est clairement expliqué que la CBT n'a pas voulu se restreindre « à la seule étude de l'accommodement raisonnable comme tel » (Commission de consultation, 2007, p. 3). Ils ont préféré aborder le modèle d'intégration socioculturelle instauré dans la province :

> *le modèle d'intégration* socioculturelle instauré au Québec depuis les années 1970. Cette perspective oblige à revenir sur l'interculturalisme*, les rapports avec les communautés culturelles, l'immigration, la laïcité* et la thématique de la culture québécoise comme francophonie. En un mot, c'est surtout la gestion de la diversité – notamment de la diversité religieuse – qui paraît faire problème. Nous avons donc cru nécessaire d'interpréter notre mandat dans une perspective large, tout en étant parfaitement conscients des énormes difficultés de la tâche.* (Commission de consultation, 2007, p. 3)

Cette orientation se traduit dans un document qui doit faire état de la question de façon succincte. Ainsi, ils expliquent le caractère de la CBT (mandat, énoncé du problème, objectifs, la consultation publique et la terminologie utilisée), les éléments de contexte (profil démographique du Québec, les principes et les textes fondamentaux encadrant les rapports entre citoyens), les dimensions des rapports interethniques (les valeurs, les droits, la diversité culturelle, l'intégration collective et la laïcité) et les pratiques d'harmonisation. Dans ce document, l'interculturalisme est décrit comme le modèle privilégié par le Québec (Commission de consultation, 2007, pp. 15, 18 et 19) et est décrit en même temps que d'autres modèles devant régir les rapports interculturels. Ainsi, l'interculturalisme est présenté en même temps que l'assimilation, le métissage, le pluriethnisme et le républicanisme. Fait intéressant à noter, le multiculturalisme est mis en contraste avec l'interculturalisme, car il est demandé aux individus d'en faire la différence :

> *o) Quelle est votre opinion ou votre conception du multiculturalisme ?*
>
> *p) En quoi, selon vous, le multiculturalisme diffère-t-il de l'interculturalisme?*
>
> *q) Comment évaluez-vous l'impact que le modèle de l'interculturalisme a exercé sur la société québécoise au cours des dernières décennies?* (Commission de consultation, 2007, p. 21)

Toutefois, il n'apparaît pas comme une option claire lorsqu'on parle des modèles, car il est conçu comme une variante du pluriethnisme, de plus, la seule définition qui est donnée du multiculturalisme se retrouve dans le glossaire du document[14]. L'interculturalisme est donc clairement privilégié, notamment en

---

[13] Le Glossaire se trouvait aussi en ligne sur leur site Web (www.accommodements.qc.ca), tout comme tous les autres documents. Se référer à la note de bas de page 10.

[14] Le multiculturalisme est défin dans le glossaire en ces termes : « Dans son acception la plus courante, système axé sur le respect et la promotion de la diversité ethnique dans une société. S'y ajoute souvent l'idée selon laquelle le respect de la diversité ethnoculturelle l'emporte sur les impératifs de l'intégration collective » (Commission de consultation, 2007, p.43). Fait intéressant, au même endroit, il y a une autre définition, celle du multiculturalisme radical : « Variante du multiculturalisme qui prône la promotion de la diversité ethnique avec un souci minimal pour l'intégration collective. Synonyme de cloisonnement, de ghettoïsation, le multiculturalisme radical est une forme de pluriethnisme ».

lui accordant plus de place (il est défini à deux endroits dans ledit document). La première définition proposée étant celle qui donne le plus de détails :

> *Les immigrants et les membres des groupes minoritaires, s'ils le souhaitent, préservent l'essentiel ou une partie substantielle de leur culture, mais en la conjuguant avec des éléments de la culture majoritaire. Ils empruntent donc à ses valeurs fondamentales, à ses coutumes, ils s'approprient la langue française, ils participent de la mémoire nationale et de l'identité québécoise. En retour, la culture majoritaire change, elle aussi, en incorporant des éléments des cultures minoritaires. On reconnaît ici les deux pôles qui fondent l'interculturalisme: intégration et diversité. Au gré de ces processus, la culture québécoise demeure une francophonie, largement nourrie de la tradition canadienne-française. Mais la différence culturelle survit au gré d'une dynamique d'interaction respectueuse de l'Autre, qui établit un équilibre (toujours mouvant) entre intégration et diversité.* (Commission de consultation, 2007, p. 21)

Dans le glossaire, l'interculturalisme est défini comme un « Politique ou modèle préconisant des rapports harmonieux entre cultures, fondés sur l'échange intensif et axé sur un mode d'intégration qui ne cherche pas à abolir les différences » (Commission de consultation, 2007, p. 42). C'est donc avec ces définitions et cette opposition avec le multiculturalisme que les individus vont participer aux travaux de la commission et vont entamer leur réflexion. Dans la prochaine section, nous verrons les conceptions de l'interculturalisme que les individus ont utilisé lors des audiences publiques de la CBT.

Le discours sur l'interculturalisme lors des audiences de la CBT

Lors des audiences publiques de la CBT, les individus ont traité de divers sujets, mais la majorité s'est concentré sur les thèmes proposés par la Commission, c'est-à-dire l'interculturalisme, les rapports avec les communautés culturelles, l'immigration, la laïcité et la thématique de la culture québécoise comme francophonie. Ainsi, il n'est pas surprenant que la majorité des individus et groupes participant à cet exercice reprennent les définitions qui leur sont proposées. En effet, sur les 111 documents mentionnant l'interculturalisme[15], 67 reprennent la définition ou sont d'accord avec cette dernière, tandis que dans 18 documents, il est formulé une critique à l'endroit de ce modèle et de sa définition. Voici une liste des principales critiques formulées à l'endroit du modèle ou de la définition proposée :

- L'interculturalisme affiche une absence de moyens pour arriver à ces fins
- Il y a un besoin de préciser des balises pour une démocratie inclusive
- On observe un glissement vers une conception utilitariste des immigrants dans la réalité
- Il faut repenser la portée de l'interculturalisme

[15] Nous avons concentré notre recherche seulement autour de ce concept et n'avons pas exploré d'autres termes comme interculturel, interculturalisme et ainsi de suite. Nous avons fait ce choix afin d'avoir une idée générale de l'utilisation et de la compréhension de ce terme, toutefois, nous sommes conscients que d'autres individus peuvent avoir choisi une autre façon d'exprimer leurs pensées. Ainsi, cette incursion dans les mémoires déposés par ces groupes et individus n'a pour objectif que de nous donner une idée générale de l'utilisation et de la compréhension du concept à travers les individus et groupes ayant participé aux audiences publiques. Nous devons mentionner que ces documents constituent une infime partie des mémoires qui ont été déposées lors des audiences (plus de 900 mémoires).

- L'interculturalisme n'a pas su nous protéger contre le multiculturalisme
- L'interculturalisme ne fonctionne pas (ex., échec de l'intégration, présence du multiculturalisme, cause des maux, c'est un modèle fédéral)
- Il faut inscrire l'interculturalisme dans une perspective plus large de citoyenneté
- L'interculturalisme affiche des lacunes dans l'affirmation de l'égalité comme valeur
- Le message véhiculé dans la société est davantage celui de l'assimilation
- L'interculturalisme constitue un modèle de transition
- L'interculturalisme n'est pas « inter » culturel, car il y a prépondérance d'une culture sur une autre
- Il faut affirmer davantage l'importance de l'horizontalité des rapports ou l'absence de hiérarchies

Nous ne sommes pas d'accord avec toutes ces critiques, mais mentionnons que certaines d'entre elles sont pertinentes dans la construction d'une société prônant l'ouverture à l'autre et l'égalité de ses citoyens. En effet, il y a une tendance à privilégier la « culture majoritaire », car il est demandé aux minorités d'intégrer des éléments de la majorité, et cela même s'il est mentionné que la majorité intègre des éléments des minorités. Ainsi, la « culture québécoise demeure une francophonie, largement nourrie de la tradition canadienne-française » (Commission de consultation, 2007, p. 21).

Malgré ces critiques, la grande majorité des individus et groupes participant aux travaux de la CBT ont repris la définition qui leur a été proposée dans le document de consultation. De plus, en dehors des discussions à l'intérieur des travaux de la Commission, il y a eu peu de débats autour de l'interculturalisme dans les médias[16], car la majorité des interventions se concentrent sur le multiculturalisme et la laïcité[17], parmi d'autres thèmes, après la remise du rapport en mai 2008.

L'interculturalisme dans le rapport final de la Commission Bouchard-Taylor

Le rapport est configuré de façon à répondre au mandat de la Commission et à aborder le débat des « accommodements raisonnables » comme « le symptôme d'un problème plus fondamental concernant le modèle d'intégration socioculturelle mis en place au Québec depuis les années 1970. » (Bouchard et Taylor,

[16] Voir les articles de *Canada NewsWire*, "Open secularism, interculturalism, the fight against discrimination and guidelines for accommodation form the core of the Bouchard-Taylor Commission's recommendations," 22 mai 2008; "The Bouchard-Taylor Commission recommends guidelines for harmonization practices," 22 mai 2008. Gérard Bouchard, "Relancer le débat sur l'interculturalisme," 2 mars 2011.

[17] Voir par exemple les articles de Mathieu Bock-Côté, "L'école laboratoire," *Le Devoir*, sec. A, 15 mai 2009; de Louise Beaudoin, "De l'urgence d'une charte de la laïcité," *Le Devoir*, 17 novembre 2009; de Daniel Baril, "Laïcité: le projet du PQ est nettement insuffisant," *Le Devoir*, sec. A, 2 décembre 2009; de Bahador Zabihiyan, "Laïcisation: il faut terminer le travail," *Le Devoir*, sec. A, 22 mai 2009; Micheline Labelle, Céline Saint-Pierre, et Pierrre Toussaint, "L'incohérence de l'État québécois envers la laïcité," *Le Devoir*, sec. A, 25 mai 2009; Élaine Audet, Micheline Carrier et Diane Guilbault, "Non aux signes religieux dans les services publics," *Le Devoir*, sec. A, 25 mai 2009; Djemila Benhabib, "Laïcité et égalité. La stratégie sournoise du gouvernement Charest," *Le Devoir*, sec. A, 30 décembre 2009; de Christian Rioux, "L'échec du multiculturalisme," *Le Devoir*, sec. A, 22 mai 2009; de Stéphane Baillargeon, "Guy Rocher invite le Québec à achever sa laïcisation," *Le Devoir*, sec. A, 23 novembre 2009 et "Un Québec indépendant et laïque, et en toute solidarité," *Le Devoir*, sec. A, 23 novembre 2009.

2008, p. 17) [18]. Ce choix, comme les coprésidents l'expliquent eux-mêmes, permet d'aborder plusieurs aspects qui autrement, auraient été marginalisés comme le sont « l'interculturalisme, l'immigration, la laïcité [et] l'identité québécoise » (Bouchard et Taylor, 2008, p. 17).

Le rapport est donc divisé en cinq parties : le mandat, le travail et les orientations de la Commission; la crise des accommodements; le cadre de référence social et politique; les pratiques d'harmonisation; et une mise au point sur les rapports interculturels, les inégalités et la discrimination. Il se termine par huit grands thèmes regroupant les trente-sept recommandations.

C'est lors de la troisième partie que les coprésidents portent leur attention, entre autres choses, sur l'interculturalisme comme modèle d'intégration le plus adapté à la réalité québécoise parce qu'il « s'efforce de concilier la diversité ethnoculturelle avec la continuité du noyau francophone et la préservation du lien social. » (Bouchard et Taylor, 2008, p. 20). Elle permet donc des rapports ethnoculturels dans le respect des différences, car il est pour ces auteurs un modèle qui préconise la langue française, qui a une orientation pluraliste, qui préserve le fait français, la diversité, le lien social et qui favorise l'intégration et la participation à travers les interactions :

> *[…] l'interculturalisme québécois a) institue le français comme langue commune des rapports interculturels; b) cultive une orientation pluraliste, soucieuse de la protection des droits; c) préserve la nécessaire tension créatrice entre, d'une part, la diversité et, d'autre part, la continuité du noyau francophone et le lien social; d) met un accent particulier sur l'intégration et la participation; et e) préconise la pratique des interactions.* (Bouchard et Taylor, 2008, p. 121)

Ce modèle offrirait aussi une forme de sécurité à la majorité francophone et aux minorités ethnoculturelles tout en préservant leurs droits et en suivant la tradition d'une démocratie libérale[19]. Ce dernier point nous mène vers le régime de la laïcité ouverte préconisé dans le rapport, car c'est la voie que le Québec a empruntée historiquement. Tout régime de laïcité cherche une forme d'équilibre entre les principes suivants : « 1. l'égalité morale de la personne; 2. la liberté de conscience et de religion; 3. la séparation de l'Église et de l'État; et 4. la neutralité de l'État à l'égard des religions et des convictions profondes séculières. » (Bouchard et Taylor, 2008, p. 20, 135-136). Pour les coprésidents, ce régime réalise le mieux ces quatre principes, tout en favorisant le principe selon lequel une valeur égale est accordée à tous les individus peu importe leurs convictions.

Plus loin dans le rapport, le concept d'interculturalisme revient, notamment lors de la quatrième partie. Ils spécifient que certaines craintes exprimées par des Québécois à propos de la diversité ethnoculturelle ressemblent à celles exprimées ailleurs. Toutefois, il semble que notre société ne soit pas prise avec les tensions observées dans d'autres pays d'Europe par exemple. Cela serait dû aux politiques d'immigrations mises en place par le gouvernement fédéral et les politiques d'intégration mises en place par le gouvernement provincial depuis les quarante dernières années. De plus, un autre facteur que les

[18] L'autre choix était de se tenir à la dimension juridique de l'accommodement raisonnable.

[19] En suivant la définition donnée dans le rapport, elle peut être considérée comme «un régime démocratique fondé sur la reconnaissance des droits et libertés de la personne.» (Bouchard et Taylor, 2008, p. 286).

coprésidents font valoir tient aux valeurs et aux habitudes d'accueil qui ont marqué le Québec dans son histoire.

Lors de la dernière section, traitant de l'état actuel des aspects culturels et socioéconomiques de l'intégration, ainsi que la discrimination, les coprésidents mentionnent certains obstacles, dont la présence de deux systèmes d'intégration comme le sont le multiculturalisme et l'interculturalisme.

Finalement, le rapport se termine avec les recommandations qu'ils ont regroupées par thèmes. Elles visent « à poursuivre plus efficacement les grands objectifs que le Québec s'est fixés en matière d'intégration dans la réciprocité, l'égalité et le pluralisme. » (Bouchard et Taylor, 2008, p. 249). Les thèmes utilisés pour regrouper les recommandations sont les suivants : l'apprentissage de la diversité, les pratiques d'harmonisation, l'intégration des immigrants, l'interculturalisme, les inégalités et la discrimination, la langue française, la laïcité et les recherches à mener. Parmi les trente-sept recommandations, il y en a qui sont soulignés dans le rapport comme étant prioritaires. Parmi celles-ci, la première recommandation concerne l'interculturalisme :

> *1. Elles appellent d'abord à la définition de nouvelles politiques ou de nouveaux programmes relatifs à l'interculturalisme (loi, déclaration ou énoncé de politique) et à la laïcité (projet de livre blanc).* (Bouchard et Taylor, 2008, p. 22)

Les coprésidents formulent quatre recommandations concernant l'interculturalisme :

> *D1 Que l'État entreprenne une vigoureuse campagne afin de promouvoir l'interculturalisme au sein de notre société, afin qu'il soit davantage connu.*
>
> *D2 Pour mieux établir l'interculturalisme comme modèle devant présider aux rapports interculturels au Québec, que l'État en fasse une loi, un énoncé de principe ou une déclaration en veillant à ce que cet exercice comporte des consultations publiques et un vote de l'Assemblée nationale.*
>
> *D3 Que l'État encourage sous toutes sortes de formes les contacts interculturels comme moyens de réduire les stéréotypes et de favoriser la participation et l'intégration à la société québécoise. Dans cet esprit :*
>
> > *1. Mettre en œuvre des programmes d'immersion, de mentorat et de tutorat ainsi que de parrainage ou de jumelage, notamment sur le modèle de l'ancien programme d'échange d'étudiants entre Montréal et les régions. Dans le même esprit, intensifier les pratiques scolaires interculturelles, les diverses initiatives municipales et les programmes déjà existants;*
> >
> > *2. Encourager sous toutes ses formes l'action intercommunautaire;*
> >
> > *3. Accentuer les efforts pour stimuler le tourisme régional auprès des membres des minorités ethniques montréalaises.*
>
> *D4 Créer un Fonds d'histoires de vie des immigrants, placé sous la gestion de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec.*
>
> *D5 Que l'État prête attention aux représentations qui ont été faites concernant les écoles dites ethnoconfessionnelles.* (Bouchard et Taylor, 2008, p. 269)

L'interculturalisme est donc clairement privilégié comme modèle par rapport à tout autre modèle et particulièrement par rapport au multiculturalisme. Les coprésidents expliquent que l'interculturalisme est préféré par la majorité des intervenants qui se sont prononcés et que ces individus ont rejeté le multiculturalisme à travers une vision souvent simplifiée faisant fi des transformations que le modèle a subi depuis trois décennies. Ils mentionnent que d'autres intervenants ont rejeté le multiculturalisme, car ils le considèrent comme un instrument politique du fédéral. Toutefois, les coprésidents affirment que ces deux modèles constituent des essais d'application de la philosophie pluraliste, mais ils insistent pour dire que l'interculturalisme est mieux adapté à la réalité québécoise pour quatre raisons :

> *En premier lieu, l'inquiétude par rapport à la langue n'est pas un facteur aussi important au Canada anglais qu'au Québec. Quelles que soient les difficultés de transition (par exemple, chez les Chinois de Vancouver), chacun sait que, tôt ou tard, les immigrants devront apprendre l'anglais qui est la langue non seulement du pays, mais du continent. Au Québec, la langue est le terrain d'un combat perpétuel.*
>
> *En deuxième lieu et de façon plus générale, on ne trouve pas au Canada anglais l'inquiétude existentielle du minoritaire. Cette donnée introduit une différence très importante par rapport aux Francophones québécois, même si on observe également au Canada anglais des réactions négatives à l'endroit de la diversité.*
>
> *En troisième lieu, il n'existe plus (du moins démographiquement) de groupe ethnique majoritaire au Canada. En 1986, les citoyens d'origine britannique y représentaient environ 34 % de la population, tandis qu'au Québec, les citoyens d'origine canadienne-française formaient alors une forte majorité (ce qui est encore le cas) de 78 %. Qu'on le veuille ou non, ces données pèsent sur la dynamique des rapports interculturels et éclairent l'orientation de l'interculturalisme. Du reste, le multiculturalisme reflète cette réalité en décrétant qu'il n'y a pas de culture officielle au Canada. En conséquence, le multiculturalisme fait du cadre civique qui l'englobe et le définit un élément identitaire crucial du Canada.*
>
> *De ce qui précède, il s'ensuit qu'au Canada anglais, on se préoccupe moins de la continuité ou de la préservation d'une vieille culture fondatrice, mais bien davantage de l'unité ou de la cohésion nationale.* (Bouchard et Taylor, 2008, p. 122)

Malgré les arguments avancés, il n'y a pas une explication claire de la conception du multiculturalisme dans la province. Dans la prochaine section, nous abordons donc des éléments permettant la compréhension de cette conception.

L'expérience québécoise avec le multiculturalisme et les demandes formulées auprès des immigrants

Lors des audiences publiques de la Commisison Bouchard-Taylor, le débat a touché divers aspects de la vie dans une société diversifiée. Parmi ces éléments, un vieux débat est inévitablement abordé, celui de la conception que les Québécois ont du multiculturalisme et la place du Québec au sein de la Fédération. En effet, les promesses de renouvellement constitutionnel brandies par les gouvernements d'Ottawa depuis des années et particulièrement par Pierre Elliott Trudeau lors de la campagne référendaire de 1980 ne se sont pas concrétisées, au contraire, la population s'est sentie trahie par les événements ayant eu lieu entre 1981 et

1982. Ces événements sont le rapatriement de la Constitution, l'altération des pouvoirs de l'Assemblée nationale et l'instauration d'une Charte pancanadienne des droits et libertés sans l'accord du gouvernement québécois. Ces événements constituent une "canadianisation" de la fédération, en d'autres mots, une tentative de substituer l'allégeance au Québec des Québécois, par une loyauté prioritaire au Canada (Maclure, 2000, pp. 22-23). La Charte des droits et libertés est l'exemple parfait de cette idée comme l'avoue Pierre Elliott Trudeau lui-même :

> *[...] la Charte canadienne constituait un nouveau départ pour la nation canadienne et cherchait à renforcer son unité en fondant la souveraineté du peuple canadien sur un ensemble de valeurs communes à tous, et notamment sur la question d'égalité de tous les Canadiens entre eux.* (Maclure, 2000, p. 151)

Cette volonté de substituer une identification canadienne à l'identité québécoise est considérée comme une tentative d'assimilation et de non-respect de la spécificité du fait français en Amérique du Nord plutôt que celle d'éliminer les dangers que présente le nationalisme. Pourtant, la Charte canadienne des droits et libertés est aussi une réponse au besoin d'appliquer les principes d'équité et du respect de la diversité dans les politiques de l'État. Ainsi, cette Charte est la première loi fédérale où est interdite la discrimination sur des bases raciales, du pays d'origine, de la religion ou du sexe de la personne. Elle favorise aussi la première vague de réformes des politiques d'immigration et d'équité dans l'emploi pour aboutir dans une politique du multiculturalisme (Labelle, 2004, p. 45).

Toutefois, au Québec, le multiculturalisme est considéré comme une forme de domination ou comme une tentative d'élimination de la différence du Québec dans le Canada en le mettant au même pied d'égalité avec les autres cultures qui s'y trouvent. Ainsi, la majorité francophone au Québec devient une culture parmi d'autres au sein du Canada, car le multiculturalisme serait « une invention anglophone destinée à affaiblir leurs positions. » (Wieviorka, 2010). Notons que la politique gouvernementale du multiculturalisme du fédéral fut implémentée en 1971 par Trudeau et a été rejetée depuis son implantation par son déni du caractère distinct de la nation québécoise au sein de la fédération et par la perpétuation de l'ethnicisation du Canadien français (Labelle, 2004, p. 62). Cette conception du multiculturalisme est encouragée, en partie, par les débats qui entourent la conception que nous nous faisons du terme. En effet, le terme multiculturalisme peut avoir différents sens. Il peut être utilisé presque exclusivement pour désigner les groupes d'immigrants, mais aussi pour désigner exclusivement les Autochtones ou tout simplement pour désigner la diversité ethnoculturelle d'un endroit spécifique (Kymlicka, 2010). Dans le rapport final de la Commission Bouchard-Taylor, le multiculturalisme est décrit en utilisant l'acception la plus courante:

> *Dans son acception la plus courante, système axé sur le respect et la promotion de la diversité ethnique dans une société. Peut conduire à l'idée que l'identité commune d'une société se définit exclusivement par référence à des principes politiques plutôt qu'à une culture, une ethnicité ou une histoire.* (Bouchard et Taylor, 2008, p. 288)

Dans ce même rapport, il est manifestement indiqué, comme nous l'avons mentionné, qu'au Québec c'est plutôt l'interculturalisme qui est privilégié comme modèle pour gérer les rapports interculturels

(Bouchard et Taylor, 2008, p. 199), car ce modèle particulier de gestion de la diversité ethnoculturelle permet de calmer les angoisses des Québécois qui croient que leur langue et leur culture vont disparaître en cohabitant avec les immigrants ou, en d'autres termes, avec une diversité ethnoculturelle majoritairement concentrée à Montréal. Cette peur nous indique aussi que la diversité est toujours conçue comme un danger potentiel dans une province qui demeure l'une des plus collectivistes du Canada, mais qui construit ce collectivisme principalement autour de la conception de la survivance de la culture "nationale" autour de la protection de la langue et l'extension des droits individuels. Ce protectionnisme, mis de l'avant dans la province par le gouvernement pour protéger ce qui est considéré comme l'identité québécoise, est souvent critiqué par des minorités racialisées pour exprimer leur ressentiment envers la majorité francophone (Labelle, 2004, *p.* 59).

L'expérience avec la diversité ethnoculturelle dans la province de Québec est particulière dans le contexte que nous avons décrit dans les pages précédentes. En effet, depuis la Confédération (1867) les demandes du Québec se concentrent sur la défense de l'autonomie de la province face à une conception du fédéralisme favorisant l'unité et la centralisation (Labelle, 2004, *p.* 42). Depuis les quarante dernières années, la construction d'un vrai espace national a été accompagnée par l'élimination des disparités entre anglophones et francophones en ce qui concerne la mobilité sociale et se traduit par une ressemblance de plus en plus marquée avec le reste du Canada en ce qui a trait aux valeurs et aux comportements (Dieckhoff, 2001, pp. 30-40). Toutefois, les minorités racialisées se retrouvent au milieu de deux systèmes de citoyenneté se faisant concurrence, tout en étant construits à l'aide d'une véritable volonté d'inclusion de l'autre.

Outre le processus individuel d'adaptation au nouvel environnement, il y a une attente sociopolitique exprimée par la société, c'est-à-dire « l'intégration ». Au Québec, la socialisation des immigrants est conçue dans le discours populaire comme le devoir de s'intégrer à la société qui lui offre tout ce dont ils ont besoin[20]. Ainsi, les immigrants ayant rencontré des problèmes à s'intégrer sont considérés comme ayant peu de volonté ou de désir à accepter la majorité et à participer activement dans la société. De plus, la différence devient ainsi tolérable si elle ne dérange pas la majorité (Bouchard et Taylor, Enregistrements vidéo, 2008). Dans le discours populaire, l'intégration peut prendre différents sens. Parmi les plus récurrents, nous retrouvons le fait de parler la langue de Molière, partager les mêmes valeurs (liberté, égalité entre les femmes et les hommes, exprimer ses convictions religieuses en privée), et s'abstenir de demander des exemptions aux lois, procédures ou façons de faire dans la société (Bouchard et Taylor, Enregistrements vidéo, 2008).

Ainsi, il est demandé de la part des immigrants qu'ils s'effacent dans la majorité. Ils doivent se fusionner avec la majorité sans changer cette dernière et ainsi permettre la continuité dans le temps de l'image d'homogénéité de la société[21]. Cette conception vient avec celle des immigrants constituant une entité

[20] Ceci était évident lors des audiences de la commission Bouchard-Taylor. Voir les enregistrements des Forums de citoyens ayant eu lieu de septembre à décembre 2007 et qui sont accessibles en [DVD]. Enregistrements vidéo de la Commission Bouchard-Taylor, Ottawa: CPAC, c2008.

[21] Il y a des expériences allant à l'encontre de cette conception. Une de celles-ci est illustrée dans le documentaire de Moïse Marcoux-Chabot, (2009). Ce documentaire traite de l'échange entre un groupe d'étudiants au cégep de Ste-Foy

monolithique où il n'y a pas de place pour les particularités. Cela rend plus laborieux encore le processus de recommencer sa vie (resocialisation), mais aussi de critiquer les barrières structurales que les immigrants rencontrent constamment.

Quelques éléments de critique de la conception avancée

Avant de formuler notre critique, nous devons mentionner que le rapport final de la CBT constitue un texte remarquable dans son ensemble, car il est nuancé et a permis de calmer les esprits à l'époque de sa publication. Toutefois, il y a toujours des critiques que peuvent être formulées et nous nous proposons de présenter quelques-unes qui seront adressées tant au rapport qu'à l'endroit des travaux de la CBT.

Comme nous l'avons mentionné au début du texte, nous proposons une lecture critique des discours présents lors des travaux de la CBT afin de bien situer la place que la notion d'interculturalisme a occupée et celle qu'on lui a octroyée lors de la publication du rapport final de la Commission. En effet, nous avons décrit comment la CBT a mis de l'avant une certaine conception de l'interculturalisme lors de la production du document de consultation et par la suite comment il a été mis en opposition avec le concept de multiculturalisme. Par la suite, nous avons décrit comment cette conception est reprise par les individus participant aux audiences publiques et finalement, nous avons présenté un bref historique des raisons qui ont favorisé le rejet du modèle multiculturaliste.

La présente section fait un retour critique sur certains aspects que nous avons soulevés lors des pages précédentes et approfondit la réflexion afin de démontrer comment la promotion de l'interculturalisme, effectuée lors des travaux de la CBT, favorise une visée politique qui indirectement, permet la hiérarchisation des citoyens et des discours et façonne donc la représentation du dialogue interculturel.

Une première critique pouvant être formulée à l'égard du travail effectué par la CBT est l'opposition qu'elle a sanctionnée entre le multiculturalisme et l'interculturalisme dans leurs documents et pendant les audiences. La préférence affichée envers l'interculturalisme en se basant sur des politiques d'État et en lui accordant plus de place qu'aux autres modèles est évidente tant dans le document de consultation (la place accordée aux définitions) que dans le rapport (une section complète dédiée au concept). De plus, dans le document de consultation et dans le rapport final, l'interculturalisme est identifié comme le modèle privilégié dans la province.

Cette prédilection pour l'interculturalisme dans la province tient, comme il est admis dans le rapport et comme nous l'avons mentionné, d'une volonté politique de se différencier du gouvernement fédéral et préserver l'autonomie du Québec. Ceci étant dit, il faudrait apporter des nuances et clarifier la conception actuelle du multiculturalisme afin d'atténuer les réactions que ce dernier provoque chez certaines personnes. Cela permettrait de mieux comparer les différents modèles et ainsi travailler sur les aspects qui fonctionnent moins bien et apprendre de ceux qui méritent notre attention. En effet, ce n'est qu'en réduisant les tensions

---

et des étudiants dans des cours de francisation qui vont dans un site autochtone. L'idée est de créer des occasions de rencontre et de réflexion sur nous-mêmes et la place de l'autre. http://moisemarcouxchabot.com/films/plume-blanche/

que nous serons capables d'entamer un vrai dialogue autour des conceptions proposées pour améliorer ou mieux comprendre les interactions entre citoyens.

Une autre critique pouvant être adressée concerne l'accent mis sur la continuité du noyau canadien-français. En effet, cette préférence contribue à perpétuer la crainte de la disparition qu'un secteur non négligeable des Canadiens français ressent. Nous faisons ici référence à la conception de « la survivance » de la « culture nationale » qui constitue un argument avancé principalement par les élites nationalistes de la province. Cette thèse est celle de la protection de la culture canadienne-française ou en d'autres termes du « fait français » en Amérique du Nord. Pour comprendre cette crainte, il faut se rappeler que le Québec est considéré comme une minorité francophone dans une Amérique du Nord anglophone. De plus, l'histoire de domination que l'Empire britannique a exercée sur le territoire, après la défaite des plaines d'Abraham en 1759, et par la suite par le Canada anglais continue à hanter l'imaginaire des individus dans la province.

Si cette crainte est tout à fait compréhensible et légitime dans le temps, elle n'a pas lieu d'être avec autant d'intensité aujourd'hui. En effet, les abus et les disparités entre les deux « communautés linguistiques » ont pratiquement disparu à travers le temps et un rapprochement en ce qui concerne les valeurs s'est effectué[22]. De plus, nous pouvons avancer l'argument que la culture canadienne-française n'est pas près de disparaître, car elle a su s'adapter et s'enrichir à travers le temps. Ainsi, il aurait fallu insister sur cette capacité à se perpétuer à travers les contingences que chaque époque ou situation a imposées sur cette culture commune. Malheureusement, en légitimant cette crainte, dans les documents produits par la commission, le titanesque travail de la CBT risque de participer au jeu de certains secteurs de la société québécoise voulant arriver à des objectifs politiques bien précis. Si nous sommes conscients que nous ne pouvons pas contrôler la compréhension et l'utilisation des textes ou des paroles, la CBT aurait gagné à atténuer encore plus cette crainte afin de minimiser les effets, mais aussi elle aurait gagné à nuancer ses propos sur cette question, afin de minimiser les effets négatifs d'une priorisation et donc de la préséance d'une culture sur une autre.

De la critique précédente, il s'en suit une conséquence difficile à éviter : la hiérarchisation des groupes en promouvant l'intégration à la majorité à travers des politiques qui défendent une culture par rapport à d'autres. Si aux yeux d'une quantité non négligeable d'individus, la défense de la culture canadienne-française est légitime, elle l'est moins si le principe d'égalité n'est pas respecté et que les minorités, dans ce cas, sont contraintes à accepter quelque chose qui leur est imposé. Nous pensons que le concept d'interculturalisme fait entre autres référence à la capacité de dialoguer d'égal à égal (inter-culturalisme). En effet, il y a l'idée d'une symétrie entre les groupes ou les individus présents, mais les travaux avant la publication du rapport final n'en font pas clairement la promotion, ou du moins, n'insistent pas autant qu'ils auraient pu le faire sur l'importance de la symétrie entre les groupes et les individus. Dans le document de

[22] Pensons simplement au rapport de la Commisison Spicer sur l'identité canadienne. Il y a de grandes ressemblances au niveau des valeurs. Gouvernement du Canada. (1991). *Shared Values: The Canadian Identity*. Ottawa: Supply and Services Canada, Part II., section 3. Canadian Identity and values. < www.uni.ca/initiatives/spicer.html >

consultation, on fait à maintes reprises mention du respect envers l'Autre, la diversité, et ainsi de suite, mais l'égalité entre les individus, peu importe leur statut, n'est pas explicitement mentionnée.

Nous devons mentionner que le travail de réflexion entre la production du document de consultation et le rapport final a fait de grands progrès, car les coprésidents sont beaucoup plus nuancés dans leurs propos et certaines définitions sont plus élaborées, dont celle d'interculturalisme. Toutefois, les individus et les groupes participant aux audiences de la CBT ont eu une version qui n'apporte pas toutes les nuances nécessaires tout en donnant une orientation aux discussions lors des audiences publiques.

Une autre critique pouvant être formulée à l'endroit de la CBT est l'incapacité de prendre en considération l'influence qu'elle a eue sur les individus ou les groupes qui ont participé aux travaux. En effet, le document de consultation contribue à l'acceptation, par la majorité des intervenants, du modèle proposé (l'interculturalisme) et des définitions avancées en leur donnant une légitimité du simple fait qu'elles sont écrites dans des documents officiels. Certes, ce document pris individuellement ne peut pas influencer les individus et les groupes de par sa seule présence, mais ce travail de dissémination des conceptions a été facilité par les interventions répétées de certains intervenants et par les propres coprésidents, par exemple lors de l'ouverture de chaque séance des forums de discussion où ils prenaient le temps d'expliquer les différents thèmes qui allaient être abordés, ainsi que certaines définitions[23].

Outre ces critiques, nous considérons important de mentionner que les coprésidents étaient conscients de l'opportunité qui leur était offerte pour mettre de l'avant leurs conceptions de la société[24]. Toutefois, le rapport final est le fruit de compromis entre visions divergentes sur les thèmes abordés. Ces compromis donnent lieu à certaines disparités dans le rapport, ce qui pourrait expliquer, dans une certaine mesure, quelques lacunes ou omissions.

Comme nous l'avons constaté, il y a une certaine hiérarchisation des citoyens entre ceux qui appartiennent à la culture majoritaire (ceux qui doivent être rassurés dans leur « insécurité culturelle »; Bouchard et Taylor, 2008, p. 119) et ceux qui appartiennent aux différentes minorités (ceux qui doivent s'intégrer, mais à qui ont dit de pouvoir garder les traits qu'ils veulent s'ils respectent les requêtes de la majorité). Cette vision de la préservation des traits culturels de la majorité comprend aussi un sous-entendu qui est rarement mis à jour : la diversité constitue un danger potentiel pour la continuité dans le temps et l'espace de la culture canadienne-française. Cette crainte favorise une asymétrie dans les relations et ne permet pas d'observer facilement le fait que la continuité d'une image idéalisée de ce que nous pouvons être ne reflète pas la réalité des interactions sociales qui elles sont toujours en mouvances et donc toujours changeantes. Pourtant, c'est bien cette faculté autopoiètique de la culture à travers les interactions qui a permis au « fait français » de traverser le temps.

---

[23] Voir le début de chacun des Forums des citoyens dans Bouchard et Taylor (2008).

[24] Écouter par exemple l'entrevue diffusée dans CBC Radio One, «Ideas» sur l'oeuvre et la vie de Charles Taylor. Lors du troisième épisode diffusé le 13 avril 2011, Taylor déclare à l'animateur Paul Kennedy que lui et Gérard Bouchard «saw this appointment as a chance to put forward their vision of a pluralistic Québec and let people really have their say», http://www.cbc.ca/podcasting/includes/malaise.xml

Nous avons aussi constaté que la hiérarchisation des discours entourant le multiculturalisme et l'interculturalisme légitime ce dernier et entérine un certain discours discréditant le premier. Ainsi, les individus et les groupes voulant promouvoir le multiculturalisme comme une option viable ne partent pas sur le même pied d'égalité que ceux favorisant l'interculturalisme. De plus, la conception du multiculturalisme continue à être mise en relation avec un passé difficile, mais qui ne reflète pas notre société contemporaine.

Les éléments que nous avons mentionnés ont une incidence directe sur la façon de concevoir le dialogue interculturel. Celui qui est ici proposé, implicitement, ne tient pas compte de l'égalité des acteurs en présence et de l'écoute que cela implique. En effet, même s'il est mentionné dans le document de consultation que la diversité ou la différence culturelle est protégée « au gré d'une dynamique d'interaction respectueuse de l'Autre, qui établit un équilibre (toujours mouvant) entre intégration et diversité » (Commission de consultation, 2007, p. 21). Paradoxalement, dans le rapport final, le danger de la hiérarchisation des citoyens est mentionné :

> *Dans ses versions anciennes et récentes, l'interculturalisme québécois est porteur d'une tension entre deux pôles : d'un côté, la diversité ethnoculturelle et, de l'autre, la continuité du noyau francophone et la préservation du lien social. Il se caractérise aussi par l'accent (variable) mis sur le second pôle. Mais cet accent, qui fait écho à l'insécurité culturelle des Francophones, à leur sensibilité de minoritaires, se traduit principalement par une vigilance accrue pour tout ce qui touche à l'intégration et par une valorisation des rapprochements (échanges, communication, interaction, concertation, formation d'une culture commune, action intercommunautaire, enrichissement mutuel). Fidèle à l'idéal d'égalité, il ne s'érige cependant pas (et ne doit pas s'ériger) en une priorité qui instituerait une hiérarchie entre les citoyens.* (Bouchard et Taylor, 2008, p. 119)

Malgré tout, il y a bel et bien affirmation d'une hiérarchisation de facto à travers la demande d'intégration formulée à l'endroit des minorités. Par ailleurs, la notion de dialogue en tant que processus (intense, de longue haleine et sans fin), nous aidant à nous rapprocher d'un consensus (si jamais on y arrive) s'effectue à travers l'écoute de l'Autre[25]. Ainsi, le dialogue nous permet d'avancer vers une certaine compréhension de l'Autre. C'est précisément cette dimension essentielle qui semble manquer ou qui n'est pas avancée de façon convaincante dans la CBT.

L'écoute et donc la compréhension de l'Autre est ainsi remise en question et constitue une réduction des possibilités en ce qui a trait aux divers trajets que pourrait prendre la société. Cette réduction s'effectue lorsque certains paramètres sont déjà établis d'avance. Ainsi, lorsque nous déterminons officiellement le modèle à suivre ou les traits « culturels » à favoriser, cela laisse évidemment plusieurs autres options en dehors du champ d'action des individus et des groupes.

Cette réduction des possibilités peut être remise en question par le fait qu'il y a bel et bien eu une consultation publique (les audiences de la CBT). Toutefois, ces consultations ont été orientées, car elles se sont déroulées au sein d'une organisation qui n'a pas favorisé une représentation symétrique des intervenants. En effet, la plupart du temps, les « immigrants » se sont présentés pour justifier leur présence sur le territoire.

[25] Le lecteur averti aura compris que je suis ici la pensée de Hans-Georg Gadamer.

Ainsi, même dans le cadre de la CBT se voulant respectueuse de la diversité, les interlocuteurs d'origine immigrante se sont retrouvés en position d'infériorité et de suspicion.

Pour toutes ces raisons, nous pensons que le dialogue interculturel a été miné à travers ces dispositions. Le travail pour établir un dialogue interculturel sur des bases solides doit continuer. De quelle façon? Humblement, nous pensons qu'un premier pas consiste à critiquer les institutions et les concepts mis de l'avant afin de les travailler dans un objectif commun qui favorise un dialogue constructif. Un deuxième pas serait de mettre en évidence la nature mouvante de l'identité culturelle pour ainsi désamorcer cette crainte du disparaître. De cette manière, nous pouvons faire le pari que le contact avec les Autres peut déboucher sur des possibilités fascinantes.

Bibliographie

Audet, É., Carrier, M., & Guilbault, D. (25 mai 2009). Non aux signes religieux dans les services publics, *Le Devoir*, A7.

Baril, D. (2 décembre 2009). Laïcité: le projet du PQ est nettement insuffisant, *Le Devoir*, A10.

Baillargeon, S. (23 novembre 2009). Guy Rocher invite le Québec à achever sa laïcisation, *Le Devoir*, A4.

Baillargeon, S. (23 novembre 2009). Un Québec indépendant et laïque, et en toute solidarité, *Le Devoir*, A3.

Beaudoin, L. (17 novembre 2009). De l'urgence d'une charte de la laïcité, *Le Devoir*, A6.

Benhabib, D. (30 décembre 2009). Laïcité et égalité. La stratégie sournoise du gouvernement Charest, *Le Devoir*, A7.

Bock-Côté, M. (15 mai 2009). L'école laboratoire, *Le Devoir*, A9.

Bouchard, G., & Taylor, C. (c2008). *Enregistrements vidéo de la Commission Bouchard-Taylor* [DVD]. Ottawa: CPAC.

Bouchard, G., & Taylor, C. (2008). *Fonder L'avenir: Le temps de la conciliation*. Québec: Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles.

Canada NewsWire. (22 mai 2008). Open secularism, interculturalism, the fight against discrimination and guidelines for accommodation form the core of the Bouchard-Taylor Commission's recommendations.

Canada NewsWire (2 mars 2011). The Bouchard-Taylor Commission recommends guidelines for harmonization practices.

Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles. (2008). Répéré à http://www.accommodements.qc.ca

Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles. (2007). *Document de consultation*. Québec: Gouvernement du Québec.

Dieckhoff, A. (2001). Le nationalisme dans le monde global. *Bulletin d'Histoire Politique,* 10(1), 30-40.

Giasson, T., Brin, C., & Sauvageau, M.-M. (2010). Le Bon, la Brute et le Raciste. Analyse de la couverture médiatique de l'opinion publique pendant la «crise» des accommodements raisonnables au Québec. *Revue canadienne de science politique*, 43, 379-406.

Gouvernement du Canada. (1991). *Shared Values: The Canadian Identity.* Répéré à www.uni.ca/initiatives/spicer.html

Heinrich, J., & Dufour, V. (2008). *Circus Quebecus: Sous le chapiteau de la commission Bouchard-Taylor*. Montréal: Boréal.

Kennedy, P. (2010). *Ideas : Malaises of Modernity*. Répéré à http://www.cbc.ca/podcasting/includes/malaise.xml

Kymlicka, W. (2010). The Essentialist Critique of Multiculturalisme: Theory, Policies, Ethos. Présenté à *Le multiculturalisme a-t-il un avenir?.* Paris, février.

Labelle, M. (2004). The "Language of Race," Identity Options, and "Belonging" in the Quebec Context. In F. Devine & M. C. Waters. *Social Inequalities in Comparative Perspective*. Malden, MA: Blackwell.

Labelle, M., Saint-Pierre, C., & Toussaint, P. (25 mai 2009). L'incohérence de l'État québécois envers la laïcité, *Le Devoir*, A7.

Maclure, J. (2000). *Récits identitaires: le Québec à l'épreuve du pluralisme*. Montréal: Québec-Amérique.

Marcoux-Chabot, M. (2009). *Plume blanche : récit d'une rencontre interculturelle.* Répéré à http://moisemarcouxchabot.com/films/plume-blanche/

Potvin, M., Tremblay, M., Audet, G., & Martin, É. (2008). *Les médias écrits et les accommodements raisonnables. L'invention d'un débat: analyse du traitement médiatique et des discours d'opinion dans les grands médias (écrits) du Québec sur les situations reliées aux accommodements raisonnables, du 1er mars 2006 au 30 avril 2007*. Rapport soumis à la commission Bouchard-Taylor.

Potvin, M. (2008). *Crise des accommodements raisonnables. Une fiction médiatique?*. Montréal: Athéna éditions.

Rioux, C. (22 mai 2009). L'échec du multiculturalisme, *Le Devoir*, A3.

Rioux, M., & Bourgeoys, R. (2008). *Enquête sur un échantillon de cas d'accommodement (1998-2007)*. Rapport soumis à la commission Bouchard- Taylor.

Wieviorka, M. (2010). *Le multiculturalisme: un concept à reconstruire*. Présenté à *Le multiculturalisme a-t-il un avenir?.* Paris, février.

Zabihiyan, B. (22 mai 2009). Laïcisation: il faut terminer le travail, *Le Devoir*, A3.

Le dialogue actualisé par le dialogisme. Phénomènes textuels de l'écoute de l'interlocuteur

Léda Mansour
CNRS MoDyCo / Université Paris Ouest

– Elle veut s'asseoir à côté de *ton ami*, s'il vous plaît !

"Ton ami" ? Pourquoi n'a-t-elle pas dit "Kamal" ?...

Mahfouz, 1987, p. 265

Dans cet échange composé de deux interventions, il existe un certain « rapport » exprimé par le langage des personnages-locuteurs : il débute par une extraction d'un mot « ton ami », une sorte de reprise mimétique du mot de l'interlocuteur. Aussi, le rapport se manifeste-t-il par une interrogation autour du mot repris « pourquoi n'a-t-elle pas dit ». Enfin, le personnage propose une alternative et remplace « ton ami » par son propre nom « Kamal ». Ce remplacement peut représenter une réclamation du nom propre ; d'un mot autre.

Dans ce présent travail, la notion de « dialogue », étudié dans un contexte littéraire, sera basée sur le rapport langagier pouvant émerger entre deux locuteurs, et plus spécifiquement sur la sphère de l'interlocuteur, lequel serait en position d'écoute active des mots de l'autre.

Perspective dialogique du dialogue

Comment, sur la base d'une linguistique textuelle, définir le dialogue et des termes tels rapport, interlocuteur et écoute active ? Notre recherche sur le dialogue est étroitement liée à la notion bakhtinienne de « Dialogisme ». Dans son ouvrage, *La Poétique de Dostoïevski,* Bakhtine (1929) désigne par « rapports dialogiques » le lien supposé entre le locuteur (narrateur ou personnage) et le discours de l'autre. Dans son propre discours, le locuteur embrasse les mots d'autrui, anticipe sur ses réponses et peut exprimer un rapport avec son propre discours ; il est question de rapports de dialogue qui sous-tendent le discours. En effet, le critique russe définit le « mot à deux voix », qui porte en lui une orientation interprétative en ce qu'il est orienté vers autrui :

> *Les mots d'autrui, introduits dans notre discours, s'accompagnent immanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit deviennent bivocaux […]. Le simple fait de reproduire l'affirmation d'autrui sous forme de question, amène l'affrontement entre deux interprétations dans un même mot : nous ne nous contentons pas d'interroger, nous problématisons l'affirmation d'autrui.* (Bakhtine, 1929, p. 269)

Une des formes du dialogisme consiste à « reproduire » les mots d'autrui, en leur donnant une coloration plus subjective liée à la manière selon laquelle se fait l'écoute de l'autre. Sont en jeu des

phénomènes de rectification, de correction, de réserve, d'interrogation et de reprise ironique mettant en cause le discours de l'autre. Bakhtine considère cette « utilisation du mot d'autrui » comme « extrêmement répandue » dans la langue courante :

> *Surtout dans le dialogue où un* interlocuteur *répète souvent littéralement l'affirmation de l'autre, en lui conférant une valeur nouvelle, l'accentuant à sa façon : exprimant le doute, l'indignation, l'ironie, la raillerie, le persiflage, etc.* (1929, p. 268, nous soulignons)

L'accent est ici mis sur « l'interlocuteur ». Dans l'expression d'un « rapport » avec l'autre, et avec son discours, locuteur et interlocuteur peuvent se confondre et se perdre dans le va-et-vient du dialogue. En situation de dialogue, le fait de reproduire les mots d'autrui éclaire sur le processus d'écoute. Il va de soi que la notion d'« interlocuteur » est une convention romanesque ; le narrateur étant le chef d'orchestre de toute parole et de tout effet de discours lié à d'autres instances énonciatives.

Dans le cadre de *La Trilogie du Caire* de Naguib Mahfouz[1], nous parlons d'un « rapport dialogique » que nous définissons comme suit : un (inter-)locuteur se prête à une activité métalinguistique, s'arrêtant sur le dire de l'autre, et sur son propre dire. Ce processus revêt les formes d'une reprise, d'une suspension du dire, d'un retour réflexif ou explicatif sur un dire, d'où les catégories de reprises et de postures métalinguistiques.

Ces faits et rapports dialogiques peuvent être examinés d'un autre point de vue que la nôtre. Les études conversationnelles et interactionnelles étudient les faits dialogiques comme relevant du mode de structuration du discours et de son articulation (Roulet *et al.,* 1985). Roulet parle de « connecteurs de discours » et de « commentaires métadiscursifs » qui sont des « introducteurs du discours ». La structure dite polyphonique rejoint la dimension hiérarchique du discours dans l'approche de l'École de Genève. Une perspective interactionnelle est possible, dans laquelle l'analyse des marqueurs de progression dialogale témoigne de ce que les interactionnistes nomment « négociation ». Le dialogue est une construction

---

[1] La Trilogie de Naguib Mahfouz est constituée de *: Impasse des deux palais* (1956), *Palais du désir* (1957), *Jardin du passé* (1957), traduites par Philippe Vigreux (1985, 1987, 1989). L'œuvre mahfouzienne raconte l'histoire d'une famille bourgeoise des vieux quartiers du Caire. À travers l'histoire de trois générations, le lecteur découvre les événements socio-politiques d'une période qui s'étend depuis la première Guerre Mondiale, l'occupation britannique de l'Égypte jusqu'au seuil de la révolution des Officiers Libres menée par Jamal Abd el Nasser dans les années 50. Le père Ahmed Abd el-Gawwad est un personnage contradictoire : tyran chez lui et bien aimable à l'extérieur avec ses connaissances, ses amis et ses amantes. Il est présenté pour un humoristique par excellence, ce qui est aussi le cas de son fils aîné Yasine. La famille Abd el-Gawwad inclut le révolutionnaire Fahmi, l'enfant Kamal qui devient le philosophe et écrivain égaré par des questionnements métaphysiques et les deux filles : Khadiga ou « la langue de vipère » d'après son frère Yasine, et la belle et douce Aïsha. La mère Amina est souvent présentée comme un personnage effacé et dévoué. Le contexte politique du pays s'incruste dans la vie de la famille par la mort de Fahmi lors d'une manifestation, les choix contradictoires des petits-enfants Ahmed et son frère Abd el-Monem : le premier est communiste et le deuxième appartient au mouvement des Frères musulmans. L'ascension sociale du petit-fils Ridwan lequel fréquente l'élite démontre une certaine corruption chez les instances du pouvoir. La Trilogie se termine par la mort d'Amina et la description d'un paysage politique incertain à travers l'emprisonnement d'Ahmed et de son frère pour leur appartenance politique.

progressive qui se négocie entre interlocuteurs, et les objets négociables sont multiples : la face du locuteur, notion héritée des travaux de Goffman, l'identité du locuteur, la relation interpersonnelle, le sujet du dialogue, le tour de parole, ainsi que d'autres aspects (Kerbrat-Orecchioni, 2005).

Notre approche n'empruntant pas le chemin des études conversationnelles, l'étude des rapports dialogiques a pour point de départ une notion translinguistique : le dialogisme constitutif et fondamental, tel que Bakhtine le met en évidence.

Description du corpus : zone de la réponse de l'interlocuteur

La zone de ces rapports dialogiques est principalement une situation de dialogue, celle de l'échange, constitué de deux interventions : une intervention initiative et une intervention réactive (Kerbrat-Orecchioni, 1990). Ici, la distinction entre « réponse » et « réplique » est à prendre en considération. La « réplique » est comprise comme une intervention immédiate qui intervient après une intervention initiative, mais sans apporter d'information explicite. Or une « réponse » constitue, au niveau pragmatique et sémantique, une réponse à une intervention initiative (réponse à une question, salut rendu). La réponse n'est pas obligatoirement immédiate ; elle peut intervenir plus loin que la question posée (Goffman, 1981). Notre analyse se situe au niveau de l'échange de deux interventions, qui peut s'étendre jusqu'à plusieurs échanges. Aussi, elle prend en compte des réponses éloignées et non immédiates, voire des réponses dites intérieures représentant une pensée du personnage. Il s'agit de passages de discours intérieur ou de la forme du discours indirect libre. Le narrateur met en relief des structures spécifiques où l'accent n'est plus mis sur la notion d'un « échange verbal », mais sur le lien pragmatique et dialogique entre deux formes discursives, par exemple, entre discours direct et discours intérieur :

> *– On dirait que tu es fait pour être professeur !*
>
> *Est-ce un compliment ou un reproche ? En tout cas, grand bien fasse à ta tête cette sollicitude venue de à haut !* (Mahfouz, 1987, p. 273-274)

Le passage produisant l'effet d'un discours intérieur intervient pour interroger ce qui a été dit au discours direct. Le lien entre eux exprime un rapport de « réplique interrogative ». Ce qui devrait représenter une « intervention réactive » n'est pas « verbalisé » comme dans un échange dialogal, mais le discours intérieur remplace une éventuelle réponse ou réplique.

Ainsi, la structure d'échange, définie par l'addition de deux interventions au discours direct, n'est pas toujours mise en œuvre dans *La Trilogie* ; l'accent n'est pas mis sur l'aspect structurel de ces échanges, mais sur le rapport au discours de l'autre. Non seulement les formes de discours intérieur et du discours indirect libre interviennent entre deux discours direct, mais le récit narratif peut également exprimer un rapport dialogique. Les objectifs narratifs se concentrent par conséquent sur la notion d'altérité plus que sur la structure interactive du dialogisme.

A ce niveau du raisonnement, nous nous interrogeons sur le sens même de l'interlocuteur *répondant* et/ou *écoutant* : l'analyse dépasserait l'aspect structurel d'un échange verbal pour mieux se centrer sur la notion de l'interlocuteur répondant et/ou écoutant, laissant entendre le dialogue comme le lieu d'écoute et d'interrogation de la parole d'autrui. C'est bien une perspective dialogique du dialogue qui autorise la prise en compte de l'interlocuteur, de ses réponses et du rapport langagier exprimé, c'est la notion de dialogisme qui justifie le choix et la constitution du corpus, et non l'inverse.

Rapports dialogiques : Phénomènes de l'écoute de l'interlocuteur

La catégorisation des rapports dialogiques s'appuie sur une dimension pragmatique du discours. Les catégories des reprises et des postures métalinguistiques sont classées selon « la valeur illocutoire » exprimée par le discours. Le choix de privilégier la visée pragmatique des actes de parole revient à rechercher leurs effets de sens dans la représentation du dialogue ; les rapports dialogiques sont aussi décrits formellement selon leur position dans la phrase, leurs modalités, mais regroupés selon « l'acte illocutoire » – en particulier l'interrogation, si fréquente dans *La Trilogie* – afin de mieux déceler leur finalité.

Les reprises

Les formes de reprise de la parole d'autrui peuvent se présenter dans un énoncé monologal, mais aussi dans des répliques dialogales. Barbéris (2005) a étudié, dans un corpus oral, le phénomène de reprise *en écho* quand un locuteur reprend immédiatement des propos de son interlocuteur, le locuteur pouvant aussi reprendre son propre dire. Cet aspect d'« écho » souligné n'est pas loin de la « fonction écho » chez Stati (1990), qui travaille les fonctions pragmatiques de la structure d'échange où la reprise-écho endosse un rôle argumentatif, puisque réinterprété. Ce sont les mêmes structures diaphoniques qui sont travaillées par Roulet : dans une structure dialogique, les voix des interlocuteurs se répondent mais restent distinctes, dans la mesure où elles s'expriment dans des interventions constitutives d'échange (Roulet *et al.*, 1985, p. 70). Roulet précise que l'énonciateur reprend la parole, en la réinterprétant dans son propre discours.

Les caractéristiques formelles des reprises en écho ont été étudiées également par Granier (2003), qui s'intéresse à la position syntaxique du segment repris, à sa nature (mot, syntagme ou proposition), et aux modifications entraînées par l'interlocuteur.

Dans la présente analyse, il s'agit de la reprise d'un terme et d'un segment textuel. Censément mimétique, elle peut subir une modification légère – en resituant le segment repris dans le contexte de l'interlocuteur, en ajoutant d'autres termes, ou en remplaçant le terme par un autre – ou plus nette, quand le segment repris se trouve reformulé et réinterprété par l'interlocuteur. La reprise peut concerner le propre dire du locuteur, entraînant un ensemble de transformations à plusieurs niveaux : un niveau énonciatif, un niveau de la modalité énonciative, le ton du dire, les parties de discours et un niveau lexical.

Le dialogisme réside dans le caractère réflexif de la reprise. Même s'il est repris complètement, le segment n'en demeure pas moins un élément extrait du contexte dans lequel il a fait son apparition. Cette

valeur d'extraction n'est pas que lexicale, elle est aussi interprétative car le sens est donné autrement dans la reprise : il y a là du sens ajouté, modifié et reformulé. Le rapport dialogique est désigné par le rapport de l'un avec le dire de l'autre ; il rend compte du processus d'écoute de l'autre, ou le cas échéant de soi-même. En vertu de l'autonomie du sens des segments repris, nous préférons ne pas prendre en compte l'aspect « écho » de ces reprises, car le terme de « écho » suppose une reprise mimétique en tant que résonance de ce qui a été dit, alors que l'analyse montrera que, même repris textuellement, un mot demeure le propre du personnage-interlocuteur lequel l'utilise selon son interprétation-réception.

L'analyse des reprises portera sur la nature du segment repris, sur les transformations entraînées et sur des caractéristiques formelles. Néanmoins, la visée pragmatique est au principe de leur classement.

Interroger le dire

L'acte d'interroger peut consister à poser une question, mais aussi à exprimer une exclamation mettant en relief un étonnement du locuteur. L'interrogation peut s'accompagner d'une explicitation, autrement dit d'un commentaire interprétatif de l'acte interrogatif.

Les cas suivants présentent une extraction mimétique modifiée par la modalité interrogative :

– *Il se fait tard et Yasine et sa femme ne sont pas encore rentrés !*

Ahmed Abd el-Gawwad la regarda les yeux exorbités et demanda stupéfait :

– *... et sa femme ? Mais où sont-ils donc ?* (Mahfouz, 1985, p. 421)

Cet échange rend compte du processus d'écoute de l'autre, en montrant l'extraction faite par « l'oreille » de l'interlocuteur : il sélectionne et reprend le segment qui l'interpelle. L'interlocuteur retient uniquement la partie « et sa femme », en demeurant indifférent à « Yasine ». La reprise souligne l'aspect non habituel et surprenant du dire, à savoir que Yasine et sa femme restent dehors jusqu'à une heure tardive. L'impact de la reprise est aussi marqué par la position en début de phrase.

– *Évacuer quelques gouttes d'urine me paraît en ce moment plus important que d'*évacuer les Anglais de l'Egypte tout entière...

– Évacuer les Anglais de l'Egypte tout entière *? Qu'ils foutent d'abord le camp d'al-Nahhasin !*

(Mahfouz, 1985, p. 604)

Le segment repris interroge ici le dire de l'autre en produisant un effet ironique, ce qui se comprend par la suite de la réplique. L'effet ironique provient du contraste et de l'écart entre deux lieux désignés : l'Egypte tout entière et le camp d'al-Nahhasin.

Un cas fréquent est d'introduire une reprise dans un discours indirect libre qui rend compte d'un discours censé ne pas être entendu par le locuteur :

– *Je verrai après cette prière si je suis réellement* en faveur *auprès de vous !*

> En faveur *? Si ce mot avait été prononcé ailleurs que dans ce climat repu de sensibilité, électrisé par le doute et la confusion, il serait resté lettre morte, mais maintenant !* (Mahfouz, 1985, p.298-299)

À la suite d'un discours direct, le narrateur reformule des questions faisant entendre la voix du personnage. Il s'agit de montrer un jeu de dit et de non-dit quand l'interlocuteur s'arrête sur un terme, et ouvre une réflexion (non déclarée) sur les implications du terme. La valeur de la reprise réside dans le déclenchement d'une réflexion sur le locuteur du discours direct. Ainsi, Abd el-Gawwad se poserait des questions sur les mœurs d'Oum Maryam à la suite de l'expression « en faveur ».

Ce même jeu se retrouve dans les reprises :

> *– Je n'ai pas spécialement envie de devenir professeur. Au contraire, peut-être n'ai-je accepté cette éventualité que parce que c'est le seul moyen qui s'offre d'accéder à la formation de la pensée !*
>
> *«La pensée ?...» Ahmed Abd el-Gawwad en vint alors à se répéter en lui-même le couplet de la chanson d'al-Hammuli : «La pensée vagabonde, larmes de mes yeux, venez à mon secours...», qu'il avait tant aimée et qui jadis était revenue tant de fois sur ses lèvres. Etait-ce cette pensée-là que son fils poursuivait de ses vœux ?* (Mahfouz, 1987, p. 91)

La reprise est faite sous la forme d'une parole intérieure (« se répéter en lui-même ») représentée par un discours direct (« la pensée ?… »). L'interrogation souligne l'impact du terme sur l'interlocuteur, qui manifeste une incompréhension à l'écoute du terme. La reprise autorise l'introduction d'une chanson qui fonctionne comme traduction du terme « la pensée », et une deuxième interrogation intervient (« était-ce cette pensée-là ») qui repose la question sur le sens du terme. Les reprises soulignent l'écart sémantique donné au terme par les deux locuteurs (le fils et le père), écart qui est le thème de la séquence dialogale dans laquelle la reprise apparaît. Le fils Kamal attribue à la pensée le sens d'une réflexion intellectuelle, tandis que le père la traduit par un couplet d'une chanson, ce qui ne manque pas de produire un effet humoristique.

Une autre forme d'interrogation prend l'aspect d'une phrase exclamative, témoignant d'une réflexion sur le sens du dit :

> *– Je chercherais plutôt ma voie dans la diplomatie ! L'argent, l'argent ! Vous en voulez encore davantage ? Nous sommes déjà* plus riches qu'on ne peut l'être *!*
>
> *Quelle chose étrange que d'être* plus riche qu'on ne peut l'être *! Dans le temps, tu rêvais de devenir commerçant comme ton père et d'avoir un coffre-fort comme le sien. Aujourd'hui la richesse ne fait plus partie de tes rêves.* (Mahfouz, 1987, p. 278)

Le discours intérieur associé au personnage de Kamal reprend un segment sous une forme exclamative qui exprime son attitude interrogative et méditative. La reprise n'intervient pas en début d'énoncé, elle est intégrée dans une nouvelle phrase (« quelle chose étrange que d'être »), permettant au locuteur de donner son point de vue sur le segment repris. De plus, la focalisation sur la phrase « plus riche qu'on ne peut l'être » entraîne une réflexion sur la notion de « richesse ».

Cette réflexion sur le segment repris ne vient pas là expliciter le sens du segment, ce qui est en revanche le cas d'autres reprises comme :

– *Ma bonne dame, craignez Dieu et permettez-nous de parler de* choses sérieuses *!*

– Sérieuses *? Vous voulez dire* l'animation de la soirée *pour laquelle vous étiez venu faire affaire ?*

– *Je veux dire l'animation de la vie tout* entière *!*

– Entière *ou la moitié ?* (Mahfouz, 1985, p. 134)

L'interlocuteur interroge le qualificatif « sérieuses », pour mieux enchaîner sur un acte de reformulation désignée par le segment métalinguistique « vous voulez dire ». Ensuite, il y a extraction d'un nouveau segment (« animation de la soirée ») qui donne lieu à une nouvelle reformulation par le remplacement de « la soirée » par « la vie ». Ce qui sera l'occasion d'une nouvelle extraction du qualificatif « entière », afin d'enchaîner sur une nouvelle réplique-question. Le fait de détacher un terme du dire d'autrui autorise, certes, la progression du dialogue, mais surtout, la possibilité d'autres sens. La reprise met l'accent sur un mouvement de pointage continuel du dire, et de reformulation, exprimant une quête du sens des mots.

En un autre lieu, ce mouvement se fait sans que le narrateur ne modifie le segment repris :

– *Madame,* il y a là trois étrangères *qui veulent vous voir, dit-elle avec un ton suggestif. Amina laissa tomber son travail et se redressa avec une célérité reflétant l'impression qu'avait laissée en elle la nouvelle […]*

– Étrangères *? murmura-t-elle pour obtenir plus ample confirmation […] Elle retrouva ses esprits et appela Khadiga d'un ton ne souffrant pas les tergiversations, et la jeune fille arriva séance tenante. À peine leurs regards se furent-ils croisés qu'elle sourit malgré elle :*

– Il y a trois étrangères *dans la réception, dit-elle, ne pouvant contenir sa joie, va enfiler tes plus beaux habits et prépare-toi ! Le visage de Khadiga s'empourpra […]*

– *Mais pourquoi tout cet affolement ? Une visite ? Qui ça ?*

– Trois dames*, répondit Khadiga à voix basse***,** é... tran... gères*, ajouta-t-elle en appuyant l'articulation du mot. Aïsha, stupéfaite, eut un mouvement de tête en arrière et écarquilla ses beaux yeux de joie :*

– *Non ! s'écria-t-elle. Dois-je en déduire que... Ça par exemple !* (Mahfouz, 1985, p. 194-196)

Le terme « étrangères », repris quatre fois, n'est pas remplacé par un autre. La répétition est accompagnée d'un commentaire narratif qui laisse entendre un contenu allusif, sans l'expliciter. Le simple fait de dire le mot suffit à faire comprendre le sens ; néanmoins, le lecteur n'est pas délaissé, il réalise, dans la suite du dialogue, que le terme « étrangères » désigne les marieuses. La reprise fonctionne comme un dispositif pour retransmettre un signifiant et non un signifié direct, tandis que dans l'exemple précédent, les locuteurs faisaient des remplacements en proposant leur propre synonyme des termes sélectionnés. Ce qui représente dans un cas le jeu d'un sens traduit ouvertement ne l'est pas dans l'autre cas, où le sens est timidement suggéré, et le mot prononcé « à voix basse ». Les réactions du personnage dépendent de son rôle narratif ; si l'almée Zubaïda a plus de facilité à traduire les mots par leurs vrais sens, Amina, la mère soumise, rougit à la prononciation d'un terme connotant l'idée de mariage.

La reprise peut se faire avec une modalité exclamative, signifiant une interrogation, mais elle entraîne le remplacement du segment repris afin d'expliciter le sens des termes :

> – *Tout ce que vous dites est la vérité, père ! répondit Kamal avec émotion, mais... je ne suis* pas tenté *par l'étude du droit...*
>
> – Pas tenté *! ... s'exclama Ahmed Abd el-Gawwad en se frappant les paumes. Comme si la tentation avait quelque chose à voir avec l'instruction et l'école ! Dans ces conditions, dis-moi ce qui* te tente *dans l'Ecole normale ! Je voudrais bien savoir* quels charmes t'ont séduit en elle *!*
>
> (Mahfouz, 1987, p. 87)

L'interlocuteur reprend une expression, puis il transforme l'adjectif en nom (« tentation ») et en verbe (« te tente »), avant de le remplacer par un terme de son champ lexical (« charmes ») et enfin par un synonyme (« séduit »). Il s'agit d'un arrêt sur un terme, démontrant l'incompréhension apparente et l'ironie vis-à-vis du dire.

Cette même activité peut se mettre en place via le remplacement par une figure de style :

> – *Et Ahmed ? Elle a dit qu'il était… j'ai oublié le nom, mon petit !*
>
> – *Communiste ?* Les communistes *sont suspects comme les Frères aux yeux du gouvernement…*
>
> – *Les communistes ? Les partisans de notre Seigneur Ali ?* (Mahfouz, 1989, p. 462)

L'interlocuteur associe à la reprise une périphrase, supposée équivalente. Cependant, la périphrase « Les partisans de notre Seigneur Ali » est loin d'être synonyme de « communistes ». De fait, le personnage effectue un jeu sur les signifiants, car en arabe « communiste » *Chuyûi'î* et « chiite » *Chi'î* sont deux termes de même racine. Cette reprise démontre le déficit informationnel du personnage de la mère, non sans produire un effet humoristique pour un lecteur arabophone.

Interroger le dire de l'autre constitue une des réactions langagières concédées au personnage ; la recherche du sens et des implications des termes utilisés par l'autre est une des attitudes des locuteurs dans le récit. Elle diffère d'un simple souci de précision, car le locuteur essaye de préciser le sens tout en enchaînant sur des questions, remettant en cause le segment repris.

Précision du dire

L'interlocuteur tente parfois de préciser le segment repris en le reformulant, pour lui donner un sens et une interprétation qui lui appartiennent. Une activité métalinguistique suit alors la reprise d'une expression :

> – *Peut-être que tu vas chercher des choses au-delà* des apparences qui, elles, sont irréprochables *!*
>
> – *C'est justement de* ces apparences irréprochables *et de rien d'autre que je me plains ! répondit Yasine avec un rire amer. En fait, c'est de la beauté elle-même que je me plains ! C'est elle..., elle, dont j'ai par-*

dessus la tête, à en être malade ! C'est comme un mot nouveau dont le sens t'éblouit la première fois. Tu n'arrêtes pas de le répéter et de le mettre à toutes les sauces jusqu'à ce qu'il te fasse le même effet que « chien » ou « ver de terre » ou « leçon » ou je ne sais quelle banalité, qu'il perde sa nouveauté, sa saveur ! (Mahfouz, 1985, p. 453)

La reprise avec modification syntaxique est reformulée au moyen du synonyme « beauté », remplaçant « apparences irréprochables », et cette reformulation est elle-même remplacée par d'autres termes modalisés, mis entre guillemets : « chien », « ver de terre » et « leçon ». Le personnage reprend, en expliquant ce qu'il entend par le terme isolé, et lui donne une multitude d'équivalents, renvoyant à son interprétation et à son propre point de vue. L'interlocuteur se prête à une activité de précision et d'interprétation, exprimant un refus des termes d'« apparences » et de « beauté ». Le changement sémantique peut ainsi désigner l'instabilité des termes et de leur sens, liée à l'instabilité du personnage de Yasine, qui s'ennuie du mariage et de sa femme.

La précision peut caractériser des rapports verbaux où chaque locuteur défend son point de vue :

– La mode *n'est plus à l'embonpoint! dit-elle.*

Puis, se reprenant tandis qu'elle sentait le visage de Khadiga tourné vers elle:

– *... ou disons tout au moins que* la minceur *est aussi bien* une mode *pour beaucoup de femmes...*

– *La minceur est la mode de celles qui sont incapables de grossir ! répliqua Khadiga, ironique.*

Lorsque le mot « minceur » vint frapper son oreille, Kamal tressaillit. Aussitôt, l'image du corps élancé, de la taille fine, resurgit des profondeurs de son être pour lui envahir l'esprit.

(Mahfouz, 1987, p. 62-63)

Les locuteurs se passent comme en relais les termes de « mode » et de « minceur » pour défendre leur point de vue. Aïsha effectue une auto-reprise du terme « la mode », qui généralise son point de vue par l'article indéfini « une mode pour beaucoup de femmes » afin d'éviter l'ironie de sa sœur Khadiga. Celle-ci reprend les deux termes en les spécifiant – « la minceur est la mode » vise ainsi sa sœur Aïsha –, ce qui lui permet de commenter le syntagme « celles qui sont incapables de grossir ». Le mot « minceur » se trouve enfin mis entre guillemets par « l'oreille » de Kamal. Ce qui rendrait compte de l'impact du terme, entendu différemment, en renvoyant à « l'image du corps élancé, de la taille fine » de la bien-aimée.

Il existe un cas où la reprise, dilatée par une re-précision, construit un discours allusif dans le contexte du récit :

– *C'est* une excellente occasion *pour vous saluer et me placer à votre service ! […]*

– *Je dirais même plus,* une excellente occasion *de vous voir ! […]*

– *Assurément, c'est* une excellente occasion *de vous voir ! À ces mots, elle déclara sur un ton de reproche contenu :*

– *Je doute que vous considériez le fait de me voir comme* une excellente occasion *!*

(Mahfouz, 1985, p. 458-459)

L'acte de bienvenue « c'est une excellente occasion » est repris plusieurs fois, avec un souci de précision exprimé par l'expression métalinguistique « je dirai même plus », par l'adverbe de certitude et du présentatif « assurément, c'est ». Les bienvenues sont répétées dans un mouvement de surenchère comme pour confirmer la parole. Néanmoins, le contexte narratif laisse entendre un acte de bienvenue exagéré. Il s'agit d'un jeu de séduction entre Abd el-Gawwad et Oum Maryam qui rend visite à son voisin afin de construire un lien intime avec lui. Les reprises sont le moyen, pour Abd el-Gawwad, d'adoucir l'ambiance de la rencontre, en insistant sur son côté positif d'« excellente occasion ».

D'autres cas présentent une reprise-précision, où le segment repris se trouve lui-même remis en cause :

– Khadiga est une excellente jeune fille et *elle ne manquera pas de trouver un bon mari quand Dieu le voudra […]*

Si Khadiga est une excellente fille*, se dit-il en lui-même, alors pourquoi ne la choisissez-vous pas ?*

(Mahfouz, 1985, p. 306-307)

– *Mais ta femme est* une dame... parfaite *! bredouilla-t-il dans une profonde stupeur.*

– Une dame parfaite *! Tu l'as dit ! s'exclama Yasine avec ironie. N'est-elle pas aussi la fille d'un homme vertueux, la belle-fille d'une famille respectable ?* (Mahfouz, 1985, p. 452)

Le premier exemple présente un discours intérieur associé au personnage d'Abd el-Gawwad. Le discours reprend le dire, par une phrase hypothétique en « si », pour le mettre en défaut et soulever la contradiction dans la parole de la vieille Shawkat. Celle-ci veut demander en mariage la cadette Aïsha, et non l'aînée Khadiga, ce qui amène le père à mettre en cause le compliment fait à sa fille aînée.

La précision dans le deuxième exemple met en doute le dire de l'autre (« une dame parfaite »), le narrateur note ensuite un effet ironique (« avec ironie ») puis le locuteur enchaîne en posant d'autres questions et en apportant des précisions afin d'accentuer l'ironie et d'intensifier le doute : une dame parfaite est aussi la fille d'un homme vertueux, et la belle-fille d'une famille respectable.

Adhésion au dire

L'acte d'adhérer à la parole de l'autre ne se fait pas seulement par une simple acceptation du dire de l'autre. Il peut présenter une adhésion modifiée et réinterprétée, afin d'imposer sa propre interprétation.

L'interlocuteur reprend par exemple un acte de langage rituel pour exprimer son adhésion :

– *Et maintenant* je demande à Dieu le Bienfaiteur *de nous rendre Notre Excellence Abbas flanqué de l'une des armées du calife, dont nul ne saurait où elle commence et où elle finit !*

– Nous le Lui demandons tous*, il n'est rien qui ne soit trop lui demander !* (Mahfouz, 1985, p. 61)

L'acte de conjuration « demander et prier Dieu » est repris avec un « nous » inclusif et avec le pronom de totalité « tous », ce qui exprime l'adhésion et l'implication de l'interlocuteur. Le complément d'objet indirect « à Dieu le Bienfaiteur » est anaphorisé par « Lui », l'objet de prière « de nous rendre Notre excellence » est aussi repris par « le ». Ce cas est assez fréquent dans les échanges rituels où un locuteur fait une prière et où l'interlocuteur réplique immédiatement en reprenant la prière, pour souligner son accord et son adhésion.

Une autre valeur de la reprise est d'émettre une confirmation du dire :

– *Est ce qu'il n'y a pas une* meilleure solution *?*

– *Je pense que c'est « la »* meilleure solution *! répondit Ahmed Abd el-Gawwad clairement et fermement.* (Mahfouz, 1985, p. 153)

La mise entre guillemets caractérise la reprise du segment, le narrateur montrant le caractère exclusif par la focalisation sur l'article défini « la ». Le sens de la mise entre guillemets est expliqué par le narrateur dans son commentaire (« clairement et fermement »). La reprise indique ici la position du père, qui souligne son autorité par la possibilité d'une reprise assertive et modalisée. On peut y voir une fausse adhésion dans la mesure où, si reprise il y a, ce n'est que pour mieux mettre en avant la position ferme du père.

Dans un autre cas, l'adhésion est le résultat d'un souhait, intervenant dans un discours intérieur :

« – Ah ! si seulement Hussein était là pour voir ça !

Oui..., si seulement Hussein était là !... » (Mahfouz, 1987, p. 508)

Cette reprise n'apporte pas d'information, elle ne fait qu'exprimer un souhait, en ajoutant un « oui » confirmatif qui peut laisser deviner le lien entre les personnages : Kamal et Hussein sont des amis proches, l'expression d'un souhait exprime la difficulté de l'éloignement vécu par Kamal, d'autant que le segment ne reprend pas la partie « pour voir ça ». Ce qui intéresse Kamal est la seule présence de Hussein, et non le fait de voir ce qui se passe.

Un autre passage présente une adhésion où l'interlocuteur procède à des remplacements, en réinterprétant la parole de l'autre :

– Ne t'ai-je pas déjà dit, Goulgoul, que nous n'avons aucune raison d'aller courir à droite et à gauche pour faire nos achats, alors que nous avons sous la main cette boutique de choix ! La servante acquiesça :

– Tu as raison, comme d'habitude, ma sultane. Pourquoi aller aussi loin quand nous avons un homme de cœur comme M. Ahmed Abd el-Gawwad ! (Mahfouz, 1985, p. 123)

La reprise est ici modifiée de façon considérable. Au niveau syntaxique, elle change complètement, car l'interlocuteur ne conserve que les deux verbes « aller » et « avoir », et la servante retraduit la parole avec

d'autres termes : « aller courir à droite et à gauche » devient « aller aussi loin ». « Alors que nous avons sous la main cette boutique de choix » devient « nous avons un homme de cœur comme M. Ahmed ». L'adhésion à la parole est libre et réinterprétée selon le registre de l'interlocutrice. L'échange dialogal est ainsi orienté vers plus d'intimité entre l'almée et Abd el-Gawwad, par l'intermédiaire de la servante Goulgoul.

Un dernier cas d'adhésion exprime aussi une certaine opposition et imposition de sa propre interprétation :

> *« – Console-toi, sans te soucier du qu'en-dira-t-on, en te disant que le mariage est une* union légitime*..., une union respectable! […]*
>
> *– Bien sûr, père, que c'est une* union légitime *; mais elle paraît parfois on ne peut plus éloignée de la loi […] Yasine continua :*
>
> *– C'est de la* concupiscence *et rien d'autre !*
>
> *– Ce peut être aussi un désir sincère de l'épouser !*
>
> *– Non, c'est de la* concupiscence *et pas autre chose !* (Mahfouz, 1985, p. 151-152)

L'acte de confirmation « c'est une union légitime » est accompagné d'une concession (« bien sûr, mais »). L'interlocuteur enchaîne sur une opposition et redéfinition de l'expression reprise : « union légitime » devient synonyme de « concupiscence ». La dernière reprise re-confirme l'interprétation du personnage, qui pose son propre terme, de façon ferme, avec un « Non », niant toute autre signification.

Négation du dire

L'interlocuteur reprend le dire en le mettant à la modalité négative :

> *« Mais quelle défaite sera la tienne le jour où le haut Comité se présentera devant le chef suprême, que les orateurs rivaliseront d'éloquence et que, toi, tu* resteras blotti dans ton silence *!*
>
> Non, je ne resterai pas blotti dans mon silence *! Je parlerai. Je lâcherai la bride à mon cœur, qu'il soit ou non bon coursier ! »* (*Impasse des deux palais*, p. 656)

Cet exemple présente un discours intérieur (séparé typographiquement par le traducteur) où la voix du personnage se fait entendre par la phrase auto-adressée « tu resteras blotti dans ton silence ». Le segment repris en discours intérieur, mis entre guillemets, fait usage du premier pronom du singulier. La reprise met en mode négatif la phrase autorisant une continuité du discours intérieur en prolongeant la réponse négative par des affirmations (« je parlerai, je lâcherai »). Le discours intérieur se caractérise dans le récit par l'aspect dialogal, où le personnage semble se poser des questions et y répondre.

La négation peut s'accompagner d'une valeur d'accusation :

> *« –* Moi *? J'en appelle à Dieu qui connaît mes* bonnes intentions *! Khadiga branla la tête, l'air affligé :*
>
> – Toi *? Pas un seul jour tu n'as eu de* bonnes intentions *! »* (Mahfouz, 1987, p. 68)

Le pronom personnel est transformé dans le jeu locuteur/interlocuteur (*moi-toi*), le segment repris étant mis sous forme négative, avec l'expression d'une certitude (« pas un seul jour ») qui produit un effet accusateur puisqu'elle élimine toute possibilité de bonne intention.

Cette reprise en mode négatif se trouve aussi dans une suite de deux répliques directes :

> *« – M'a-t-on jeté dans cet endroit pour la seule et unique raison que* je révère Dieu *? Ahmed lui chuchota à l'oreille, le sourire aux lèvres :*
>
> *– Et quelle faute ai-je commise, moi qui ne* le révère pas *? »* (Mahfouz, 1989, p. 431-432)

L'interlocuteur ne reprend que le verbe « révérer », il se l'approprie avec son « je » d'énonciateur tout en le mettant à la forme négative. « Dieu » est anaphorisé par « le ». La négation met en relief une opposition entre les deux frères Abd el-Monem et Ahmed, ce qui renvoie, dans le récit, à leur opposition idéologique.

Un dernier cas ne présente pas de négation formelle, mais une reprise permettant une question qui a pour visée pragmatique de protester contre le dire du locuteur :

> *« – … Le rattrape et lui flanque* un coup de pied dans le ventre *de toutes ses forces! […]*
>
> *– Tu disais que le receveur l'a frappé d'*un coup de pied au ventre *? Mais par où a coulé le sang ? »*
>
> (Mahfouz, 1985, p. 80)

Marquée par le discours indirect « tu disais que », la reprise vient protester contre le dire de l'autre, à travers la modalité interrogative. Ce qui permet à l'interlocuteur d'enchaîner sur une autre question, traduisant l'opposition au dire de l'autre (« Mais par où a coulé le sang ? »). L'aspect protestateur n'est pas exprimé par la reprise elle-même, mais il est mis en relief dans le discours narratif qui suit l'échange : « L'étincelle de triomphe qui brillait dans ses yeux depuis qu'il avait captivé sa mère s'éteignit, pour céder la place aux flèches de l'embarras et de la rage ». Ainsi, le narrateur explicite la déception de l'enfant Kamal, suite à la question de son frère Fahmi, déjouant son mensonge, ce qui va se dire par le biais du personnage du frère aîné Yasine : « ce ne sont pas les interprétations qui manquent à tes histoires de menteur » (1985, p. 81).

Rejet du dire

Le rejet ne nie pas seulement le dire de l'autre, il le pointe et le reprend afin de démontrer sa banalité et son insignifiance.

Une reprise mimétique souligne l'impact du dire et la raison de son rejet :

> *«* – Jamais l'œil d'un homme ne s'est posé sur aucune de mes deux filles *depuis qu'elles ont quitté l'école, toutes petites, répondit-elle en proie à une grande émotion. Il entrechoqua ses paumes et cria :*
>
> *– Eh ! doucement... doucement ! Tu te figures que j'en doute, femme ? […]* « Jamais l'oeil d'un homme ne s'est posé sur l'une de mes deux filles *» Parfait ! Tu voulais peut-être qu'un homme pose son regard sur elles ! Pauvre folle... Pie jacasse ! »* (Mahfouz, 1985, p. 212)

Nous parlons ici d'une reprise mimétique même si un petit changement survient, car la traduction française présente le passage de « aucune » à « l'une ». Le texte arabe n'opère aucun changement : le segment textuellement repris constitue un discours direct, le personnage met à distance la phrase prononcée, la reproduction exacte de la phrase pouvant montrer l'impact et l'ampleur de ce qui est dit. Abd el-Gawwad ne peut admettre la phrase, puisqu'il s'agit pour lui d'une impossibilité : le fait qu'un homme pose son regard sur ses filles. Il qualifie sa femme de « pauvre folle » ; la folie serait de supposer qu'un regard soit posé sur ses deux filles.

La reprise peut intégrer le terme réemployé dans une forme de rejet :

> *« – Les choses ne sont pas ce que vous croyez qu'elles sont ! Votre désir est plus que bienvenu,* mais*...*
>
> *– Au diable les* mais *! Ne me dis pas que tu as décidé de ne pas marier la petite avant la grande »*
>
> (Mahfouz, 1985, p. 306)

L'interlocuteur extrait « mais », en l'introduisant dans une formule de rejet. Il développe ensuite l'explication et le sens du premier « mais », par un discours indirect « ne me dis pas que tu as décidé de marier la petite avant la grande », le narrateur laissant le personnage expliciter les effets de sens cachés du rejet.

Le rejet peut relever de l'inachèvement du dire, via son remplacement par d'autres formes :

> *« – C'est là qu'il a eu ce mot qui restera dans les annales : '*On nous a fait venir ici pour que nous nous suicidions*. Mais, ce suicide, nous l'avons refusé, voilà tout !'*
>
> *– Cette sentence nous fait une belle jambe ! Chez Saad, le patriotisme se borne à un certain type d'éloquence qui séduit le peuple. '*On nous a fait venir ici pour que nous nous suicidions *et bla bla bla' »* (Mahfouz, 1987, p. 230)

Le segment repris est une citation du discours d'un chef politique que l'interlocuteur reprend ironiquement, en le laissant inachevé et en remplaçant un segment par un « bla bla » qui suggère le bavardage et l'inutilité du dire.

Un dernier cas présente un rejet puis une remise en doute du rejet même :

> *« – … Et il n'est pas improbable que nous regardions demain les martyrs du nationalisme comme nous regardons aujourd'hui les victimes de ces* batailles idiotes *qui éclatent entre tribus et familles !*
>
> Idiot *toi-même! Fahmi n'est pas mort dans une* bataille idiote *! Quoique… où est la certitude ?... »*
>
> (Mahfouz, 1989, p. 44)

Dans un discours intérieur, l'interlocuteur rejette le dire de l'autre. Néanmoins, le locuteur n'avait pas désigné « Fahmi », mais c'est l'interlocuteur qui, selon son interprétation, lui prête un dire précis. Ensuite, par la conjonction de concession « quoique » et par un regard réflexif sur son propre rejet, il met en doute la

protestation qu'il avait faite. Ce qui a pour effet de marquer son incertitude reformulée par la question : « où est la certitude ? ».

Les reprises expriment plusieurs actes de langage mettant en lumière le rapport des locuteurs avec le dire d'autrui : interrogation, adhésion, protestation, négation et rejet sont des formes de réaction de l'interlocuteur, non sans une certaine résistance à la parole de l'autre. La résistance réside dans la recherche de son propre mot, de sa propre interprétation, donc de son propre point de vue. Une recherche qui ne s'effectue point sans *une écoute* de ces mêmes mots auxquels l'on résiste.

Les postures métalinguistiques

Les postures métalinguistiques désignent les retours sur un dire, en l'interrogeant, en lui conférant un autre sens ou en le remplaçant par un autre terme. Il n'est plus question de reprise, quand le retour s'exprime par une suspension du dire à travers des commentaires métalinguistiques, mais d'une activité à laquelle se prête l'interlocuteur, qu'il soit le narrateur ou un de ses personnages. Il s'agit donc d'une *posture*, au sens d'une attitude responsive, qui prend la forme de l'interrogation, de la démonstration, de la rectification et de la correction du dire de l'autre, ou le cas échéant de son propre dire. Le terme de « posture » souligne le caractère réactif de la parole, l'essentiel étant de pointer les façons de réagir des locuteurs, désignant également l'expression d'une écoute.

Posture interrogative

Le locuteur interroge la parole de l'autre en posant une question sur le sens de la parole :

> *« – Je te croyais guéri des peines du passé. Dieu sait si elles ne méritaient pas le centième de la colère…*
>
> *[…] Le courroux monta en lui, un courroux dont il aurait libéré l'éruption, n'était le but pour lequel il était venu.* Voulait-elle réellement dire ce qu'elle disait *? »* (Mahfouz, 1985, p. 161)

Le narrateur représente le personnage de Yasine réagissant à la réplique directe de sa mère. La question sur le vouloir-dire de l'autre intègre le début d'un discours indirect libre exprimant l'incompréhension de Yasine, en s'arrêtant sur la parole. Cette interrogation se trouve suivie par un discours direct accordé à Yasine, lequel effectue une reprise, précisant à sa mère la réalité des faits :

> *« – Tu dis que les peines passées ne méritaient pas ma colère ? Je pense au contraire qu'elles ne méritent que ça et même davantage »* (Mahfouz, 1985, p. 161)

Un autre cas pose aussi la question du sens, tout en essayant de l'expliciter :

> *«* – Que veux-tu dire *? demanda-t-elle mal à l'aise. La voir feindre de ne pas comprendre le rendit furieux :*
>
> *– Le sens de mes paroles est clair, maugréa-t-il. Il* signifie *que tu renonces à ce qui, si ce qu'on m'en a dit est vrai, serait pour moi le coup fatal ! […]*

– Que veux-tu dire *? bredouilla-t-elle inconsciemment. Mais, croyant qu'elle persistait à feindre de ne pas comprendre, il se fâcha :*

– Je veux dire *que tu annules ce nouveau projet de mariage… »* (Mahfouz, 1985, p. 163-164)

L'interlocuteur, adoptant une attitude métalinguistique d'incompréhension, pose la question de la signification des mots et du discours. A quoi répond une deuxième attitude : l'explication. Ainsi, incompréhension et explication sont montrées par la forme du discours indirect « Il signifie que » et « je veux dire que ». Les locuteurs mettent l'accent sur l'activité métalinguistique, qu'elle soit de l'ordre de quête de sens ou de la réponse. Cette façon de passer par la fonction métalinguistique peut revenir au rapport mère-fils qui lie les locuteurs. Le lien entre Yasine et sa mère est fragile, puisqu'il y a eu séparation pendant de longues années. D'où la difficulté de parler de façon directe, et une communication qui passe par des questions sur le sens des termes et des phrases.

La question sur le sens caché du dire peut se faire dans une parole intérieure représentée par un discours direct :

« – Monsieur Ahmed, vous êtes, pour ce qui est des qualités de cœur, un exemple cité dans tout le quartier…

*Ahmed Abd el-Gawwad marmotta d'une voix timide, tout en se demandant en son for intérieur : '*Qu'est-ce qui se cache derrière tout ça *?' »* (Mahfouz, 1985, p. 296)

La posture d'interrogation concerne désormais le non-dit. Le rapport dialogique réside dans le fait de suggérer l'existence d'un autre sens, le dire étant dédoublé. C'est le pointage de ce dire par le narrateur qui autorise à parler de posture métalinguistique, et non l'existence d'un sens caché. Dans le fait même de s'arrêter sur le dire – qu'il soit un énoncé allusif, ou déclencheur d'un implicite – réside un rapport dialogique de l'un avec le dire d'autrui.

Un autre passage s'arrête sur l'implicite du dire, mais en suggérant un sens caché :

« – Mais où est l'étonnant puisque tu viens du quartier dévot ?

Cette phrase cacherait-elle quelque moquerie ? Aïda peut-elle le suivre dans ses sarcasmes ?... »

(Mahfouz, 1987, p. 269)

Dans un discours intérieur, une question est posée sur le sens du dire, en soulignant un éventuel effet de moquerie.

Le discours peut aussi s'arrêter sur la nature de l'acte illocutoire :

« – On dirait que tu es fait pour être professeur !

Est-ce un compliment ou un reproche *? En tout cas, grand bien fasse à ta tête cette sollicitude venue de haut ! »* (Mahfouz, 1987, p. 273-274)

L'interlocuteur propose les effets de sens possibles, inclus dans le dire de l'autre. Cette activité rend manifeste une attitude dialogique et réflexive entre les personnages, qui semblent commenter, interroger et interpréter la parole d'autrui.

Le retour sur un mot peut aussi faire l'objet d'une extraction du discours direct, repris dans une posture interrogative :

> *« – Elle veut s'asseoir à côté de ton ami, s'il vous plaît !*
>
> *"Ton ami" ? Pourquoi n'a-t-elle pas dit "Kamal" ?... »* (Mahfouz, 1987, p. 265)

L'interlocuteur reprend là un terme détaché, visant à comprendre la raison de sa désignation par « ton ami » au moment où il s'attend au nom propre « Kamal ». Il montre ainsi son rapport au dire de l'autre, et ce qu'il attend comme dire. Il ne s'agit pas d'une simple reprise, mais d'une activité métalinguistique de l'interlocuteur, exprimée par la mise entre guillemets.

Posture démonstrative

La posture démonstrative fait usage d'un commentaire métadiscursif, en tant que dire en train de se faire. Ce qui peut laisser supposer d'autres dires et d'autres sens : d'où l'expression d'un dialogisme. Cette démonstration peut porter sur un aspect quantitatif du dire :

> *– Soyez la bienvenue ! s'exclama-t-il. Vraiment, on aurait dû dérouler un tapis de sable ! Ahmed Abd el-Gawwad se leva, sonda l'almée d'un regard étonné et méditatif et paracheva les salutations de son employé:*
>
> – Je dirais même plus*, de henné et de roses, mais que pouvons-nous faire quand la Providence nous arrive sans se faire annoncer* (Mahfouz, 1985, p. 122)

Le segment souligné présente une monstration par le locuteur de son propre dire, qui a une valeur de surenchère impliquée par l'adverbe quantificateur « plus ». La monstration d'un dire « ajouté » construit une comparaison quantitative par rapport à ce qui a été dit dans la réplique précédente : « un tapis de sable ». Le locuteur ne se contente pas d'ajouter « de henné et de roses », mais il en fait monstration.

À l'inverse, la monstration peut porter sur le mot de plus qui ne sera pas dit :

> – *Vous êtes mon frère ! Plus cher encore qu'un frère !* et je n'ajouterai pas un mot de plus...
>
> *Il y avait du nouveau dans l'affaire qui n'échappa pas à sa conscience en alerte!*
>
> (Mahfouz, 1985, p. 297)

Le mot de plus est un double, car ce faux retrait du dire, au contraire, dit plus de mots. Le dialogisme réside alors dans la suggestion du mot à ajouter, de l'à-dire caché.

Un autre cas est la démonstration d'un vouloir-dire :

> *– Ce n'est pas seulement un soupçon ! Je* veux bien dire ce que je dis *! Vous êtes un homme non dépourvu d'intelligence…* (Mahfouz, 1985, p. 459)

Le dire est en train de se montrer pour confirmer son propre dire. Cette posture démonstrative produit un effet contraire ; le personnage ne dit pas directement ce qu'il « veut dire », mais utilise des segments métadiscursifs qui lui permettent de faire allusion, sans jamais dire. Oum Maryam compte sur « l'intelligence » d'Abd el-Gawwad (« Vous êtes un homme non dépourvu d'intelligence »), voilà pourquoi elle ne parle pas de façon directe. La valeur de monstration n'est pas gage d'une parole directe et explicite ; elle joue sur l'implicite.

À l'inverse, la démonstration peut pointer le dire de l'autre, et surtout déjouer l'allusion :

> *« – … Jamais je n'aurais pu supporter, comme il plaît à « certains », de passer ma journée entière à dormir ou à me donner du bon temps pendant que d'autres assumeraient les charges de mon ménage. Aïsha comprit dans l'instant le sens de l'expression « à certains ». Elle rit, sans attendre que sa sœur ait achevé son propos, avant de répliquer sur un ton plaisant, comme poussée par l'appréhension :*
>
> *– Fais ce qu'il te plaît et laisse les autres – ou « certains »,* si tu préfères *– comme ils sont. »*
>
> (Mahfouz, 1987, p. 60)

L'expression « si tu préfères » peut se traduire par « si tu préfères dire ainsi ». L'interlocuteur Aïsha reprend un terme de sa sœur Khadiga, en soulignant son caractère indirect, et fait montre de sa compréhension de l'allusion. Cette compréhension du terme « certains » est aussi soulignée par le narrateur, par la mise entre guillemets.

La valeur de justification peut caractériser la posture démonstrative :

> *Se consolant parfois en se disant : « Je ne suis qu'un combattant sans armes, et si j'ai raté au passage les brillants actes de bravoure,* il me suffit de me dire *que jamais je n'ai hésité un seul instant à me jeter dans le feu de la bataille ! »* (Mahfouz, 1985, p. 653)

Le locuteur effectue un acte d'auto-justification, montré par la forme de discours indirect « il me suffit de me dire que ». Celle-ci établit le lien entre deux propositions, la deuxième étant une réponse à la première. Le dire du personnage est divisé entre deux réalités : d'un côté, « si j'ai raté », et d'un autre côté « jamais je n'ai hésité ». Ainsi, un effet de contraste est pointé à travers une démonstration de la parole qui peut se traduire par : « je suis en train de me dire à moi-même », ou, « je suis en train de me justifier ».

Une autre forme de démonstration consiste à montrer la source du dire :

> *– La reine Victoria, mon petit gars, ça n'est pas comme ça qu'on l'appelle ? Combien de fois j'ai entendu mon père parler d'elle ! C'est elle qui a donné ordre d'exiler Orabi, mais elle a été grandement émerveillée par son courage* à ce qu'on dit... (Mahfouz, 1985, p. 439)

Le renvoi au dire de l'autre étant pris pour appui et source, cette monstration prend valeur de témoignage. Le narrateur peut, lui aussi, utiliser ce procédé :

Il lui demanda au contraire, comme il l'avait déjà fait dans des circonstances analogues, de ne plus parler de Saad pacha, et dit : « Saad pacha..., no ! » Et c'est ainsi qu'échoua, selon l'expression de Yasine*, « le premier négociateur égyptien ». (Mahfouz, 1985, p. 586)*

Le narrateur renvoie au dire du personnage de Yasine, sans prendre en charge l'expression désignée. Les locuteurs disposent en somme d'une attitude démonstrative, insistant sur ce qu'ils disent ou suggérant un autre dire caché.

Rectification

La rectification est aussi un moment de retour sur la parole, qui peut être lié à la reprise. Néanmoins, la différence avec les reprises est que l'accent est plus mis sur l'activité de rectification et de correction que sur les termes repris :

– *Dieu soit loué***,** on est sauvés *! dit Yasine en soupirant. Ce à quoi Khadiga rétorqua après avoir recouvré sa vivacité coutumière à la faveur du climat nouveau :*

– Tu veux dire *: tu es sauvé, monsieur le conseilleur !* (Mahfouz, 1985, p. 242)

L'interlocuteur rectifie le dire de l'autre en effectuant une transformation énonciative : « on » devient « tu ». La reprise accommodée énonciativement est précédée du commentaire métalinguistique « tu veux dire » signalant une rectification. Son rôle est de faire la part des choses (des mots), le remplacement de « on » anonyme par le « tu », effectué par Khadiga, mettant en relief la responsabilité de Yasine dans l'affaire de la sortie de la mère hors de la maison. Yasine propose à la mère de sortir pour visiter la mosquée d'al-hussein, mais Amina a un accident de voiture, ce qui constitue une complication au niveau de l'histoire.

La rectification peut se faire dans la propre parole du locuteur :

– *Et quand maman l'a su... (elle rit)...* je veux dire *la nouvelle maman* (Mahfouz, 1985, p. 392)

Le locuteur rectifie ici sa parole sans y être contraint par un interlocuteur, tandis que dans le cas suivant, la rectification est déclenchée sous l'influence des interlocuteurs :

– On n'apprend pas au petit de l'oie à nager *! Mais... le proverbe sonna faux à ses oreilles et le regard stupéfait que lui lancèrent sa mère et Khadiga vinrent lui confirmer sa maladresse. Il se rendit compte de sa bourde et rectifia en disant :*

– *On n'apprend pas au frère de l'oie à nager,* voilà ce que je voulais dire *!* (Mahfouz, 1985, p. 419)

À l'aide d'un proverbe, Fahmi exprime ce qu'il pense de son père : ce dernier mène une vie nocturne contraire aux conventions sociales, ce qui est loin d'être su de la mère et de la sœur Khadiga, d'où leur regard stupéfait, et la rectification du locuteur. L'acte de rectifier est aussi souligné par le discours narratif dans « et rectifia en disant ».

La rectification peut s'accompagner d'une explication :

– La fausse pudeur... *commença Ahmed, moqueur...*

– *Comment, fausse ? l'interrompit Aïsha. Ahmed* rectifia *:*

– La pudeur n'est plus de mode*. Tu dois dire ta pensée, sinon la vie va te passer sous le nez !*

(Mahfouz, 1989, p. 39)

À la suite d'une reprise-rejet du dire, une rectification intervient afin d'expliciter le sens de « fausse pudeur ». L'interlocuteur ne procède pas à un commentaire métalinguistique comme « voilà ce que je veux dire », mais c'est le narrateur qui indique l'activité de rectification dans le segment introducteur du discours direct.

Le locuteur corrige parfois le dire de l'autre, tout en imposant sa propre signification :

– Dites plutôt *que vous évitez de garder les yeux ouverts tant qu'il y a moyen de dormir !* (Mahfouz, 1987, p. 62)

Ainsi, les reprises sont possibles dans les cas présentés, mais l'accent est plus mis sur l'activité de rectification.

Par conséquent, la catégorie des postures métalinguistiques rend compte des attitudes réflexives des protagonistes, non sans une certaine quête du sens implicite et explicite.

Le dialogue actualisé par le dialogisme

Comme l'analyse a pu le montrer, le dialogue entre locuteurs est intimement lié à leurs rapports dialogiques. Dans cette perspective métalinguistique (dialogique), le dialogue est saisi au moyen de phénomènes textuels situés dans la zone de la réponse de l'interlocuteur, rendant manifeste un processus d'écoute attentive, une écoute caractérisée par l'acte interrogatif. Au-delà d'une simple réaction et réponse, ces reprises et postures métalinguistiques traduisent dans le dialogue – qu'il soit au discours direct ou non – une recherche permanente, chez les personnages de Mahfouz, des mots de l'autre, sinon une altérité traduite elle-même par des mots. Le dialogue n'est plus étudié dans la seule totalité d'un échange à deux interventions, ni le long d'une séquence dialogale linéaire (Adam, 1992), mais dans l'espace d'un « réflexe », d'une réponse et d'une réplique. Il va sans dire que ces réponses dépendent de ce qui est dit avant, mais l'idée d'un rapport dialogique focalise sur l'attitude responsive, et de fait sur l'activation du processus d'écoute.

Nous pouvons alors définir le dialogue comme le lieu d'une écoute non dénuée d'un accent interrogatif, voire résistant dans des cas de rejet et de protestation. Nous pouvons aussi définir ce phénomène d'écoute comme une recherche du sens d'un mot, d'un mot modifié, d'un mot *à modifier*. Nous ne sommes pas ici dans l'idée d'une réciprocité ; le dialogue se fait, certes, à moins de deux sujets parlants, mais l'existence de deux sujets parlants n'est pas gage de dialogue. Une étude de la seule réponse / réaction d'un interlocuteur, interrogeant la parole d'autrui, aide à mieux déceler le lieu d'affleurement d'un dialogue, et peut-être de son commencement. Ce dialogue surgit au moyen de mouvements d'arrêt et de suspension des mots de l'autre, comme une réflexion sur ce qui est *entendu* ou, dans un corpus romanesque, donné comme entendu. Il serait

possible de considérer que la présente étude prétend s'affranchir d'un pseudo-dialogue, fondé sur une réciprocité structurelle, pour *laisser parler l'oreille* ; *celle-ci étant prête à emprunter les mots de l'autre pour les investir dans un dialogue façonné par la séparation de l'un et de l'autre ; se séparer des mots d'autrui pour mieux les comprendre, s'en protéger et les faire exister autrement.*

Références

Adam, J. M. (1992). *Les textes : types et prototypes*. Paris: Armand Colin.

Bakhtine, M., (1929). *La Poétique de Dostoïevski* (Isabelle Kolitcheff trad.). Paris: Seuil (Ouvrage original publié en 1970 sous le titre *Problemy poetiki Dostoïevkovo*).

Barbéris, J. M. (2005). Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho ». In J. Bres, J.-P Haillet, S. Mellet, H. Nolke, et L. Rosier (dirs.)*, Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques* (p. 152-172). Bruxelles: De Boeck et Larcier.

Goffman, E. (1981). *Façons de parler.* Paris: Minuit.

Granier, J. M. (2003). Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux. In J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré (dirs.), *Parler des mots : le fait autonymique en discours* (p. 217-231). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2005). *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1990). *Les interactions verbales,* tome 1, Paris, Armand Colin.

Mahfouz, N. (1985, 1987 et 1989) *Impasse des deux palais, Palais du désir, Jardin du passé* (Ph. Vigreux, trad.). Paris: Lattès. (Ouvrages originaux publiés en 1956-57 sous les titres, *Bayn al-qassrayn, Qassr al-chawq, Al-sokkariyya.* Le Caire, Maktabat Misr).

Roulet et *al*. (1985). *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne/Francfort-sur-Main: Peter Lang.

Stati, S. (1990). *Le transphrastique.* Paris: PUF.

Compléments bibliographiques :

Bakhtine, M. [Volochinov]. (1929). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique.* Paris: Minuit.

Bakhtine, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Mansour, L. (2010). *Représentations du discours dans La Trilogie de Naguib Mahfouz.* (Thèse de Doctorat non publiée). Université de Paris Ouest Nanterre, France.

Peytard, J. (1995). *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours.* Paris: Bertrand-Lacoste.

Dialogue Activities as Indication of Being On-Task/Off-Task

Alena L. Vasilyeva
Dep. of Communication Theory, School of Intercultural Communication
Minsk State Linguistic University

Abstract

The paper analyzes what dialogue activities are treated as on-task and off-task with the purpose of getting insight into how participants of dispute mediation construct the process of deliberation in the course of mediation sessions. An existing collection of 18 transcripts from audio recordings of mediation sessions at a mediation center in the western United States serves as a source of interactional data. The findings show that on-task dialogue activities can be grouped into three categories. The first category includes dialogue activities that are orienting to the process of dispute resolution in the immediate setting. The second category consists of dialogue activities that situate things outside of the session and orient to the progress of the case in future. The third group includes dialogue activities that focus on maintaining the mediation process. There are two types of dialogue activities that mediators treat as off-task and make moves to terminate; the ones that are treated as not appropriate for a mediation session in general and the ones that are not necessarily inappropriate in their nature but are initiated by the participants at the wrong time. The empirical findings of this project provide grounds for theorizing about designs for communication.

Keywords communication design, deliberation, dialogue activity, institutional talk, mediation

Introduction

The paper analyzes what dialogue activities are treated as on-task and off-task with the purpose of getting insight into how participants of dispute mediation construct the process of deliberation in the course of mediation sessions.

Argumentation scholars sometimes equate mediation with a certain type of argumentative activity (Eemeren & Houtlosser, 2005) or a kind of dialogue type (Walton, 1998). Walton (1998), for example, considers mediation to be an example of negotiation type of dialogue that presupposes conflict of interest. Eemeren and Houtlosser (2005), in their turn, distinguish mediation as a conventionalized type of argumentative activity that is distinct from negotiation and adjudication.

One of the problems with these approaches is that they are normative and consider mediation in terms of some ideal type of interaction, whether an argumentative activity type or dialogue type. However, activity types are never given; they are produced. This production is a joint achievement of all the participants. Speaking about joint activities, Clark (1996) states, “One reason joint activities are complicated

is that two or more people must come mutually to believe that they are participating in the same joint activity" (p. 36). The development of the activity involves constant negotiation of the interactants of what they are doing in a given moment and of what they are trying to accomplish. The participants of the activity have different sets of responsibilities (Clark, 1996). These responsibilities and the actions participants perform "depend on the role they inherited from the activity they are engaged in" (Clark, 1996, p. 34). In the course of the mediation session, the mediator has a leading role and tries to design talk in a certain way, to institutionalize it in the sense that they are disciplining the performance through language use. The institutional goal of the mediation session puts constraints on what can be done in this interaction. The mediator contributes to institutionalizing the talk in the moment of the session by advancing certain dialogue activities and preventing others. However, what is on-task or off-task is negotiated and constructed in the course of interaction by all the participants.

What is of interest here is how on-task/off-task modes of the mediation activity are negotiated at the level of dialogue activities, how the mediator's contributions construct a preferred form of interactivity, and how participants manage the tensions between the institutional preferences for on-task interaction and the way participants might otherwise engage each other.

Source of Data

The transcripts for this study are from sessions held in a public divorce mediation program connected with a court where the judge approves the decision (Donohue, 1991; Pearson & Thoennes, 1984). The recordings of the sessions were made at different branches of the Los Angeles County Family Mediation and Conciliation Court by Dr. Jessica Pearson. The transcripts used in the present study were made by Deborah Weider-Hatfield for Dr. William Donahue's project on communication practices in divorce mediation (Donahue, 1991). These transcripts were made available to me by Dr. Scott Jacobs. The transcription of the audiotapes followed the scheme developed for conversation analysis and outlined in Schenkein (1978). The transcripts include interruptions, overlaps, and pauses.

The participants in the mediation sessions are couples going through a divorce or divorced couples (re)negotiating their divorce decrees. Each session involves one mediator. On the whole, eight different mediators conducted 18 sessions with 17 couples. The mediation sessions are mandatory for participants, and if the parties cannot reach a settlement they can opt to go to court to resolve their dispute. The participants can also choose to have more than one session. All cases under study except one lasted one session. The mediation sessions took place two hours prior to the court hearings. The length of sessions varied but in the majority of cases it was about two hours. The sessions were held in the mediator's office or a conference room in the court building. The disputants were usually seated side by side at some distance from each other.

At the beginning of the session, the mediator usually briefly explains to the disputants what the conciliation court is, what the mediator's job is, why the disputants are attending the session, what they have

to achieve in the course of the session (e.g., to create a plan for their child or children), what other options they have to deal with their situation, and how the meeting will unfold. Then the participants proceed to the discussion of the issue at hand. Occasionally, the mediator asks to talk to each disputant separately. The mediator leads the discussion in the way that helps each party voice their position and manages troubles in reaching an agreement. Mediators are expected to be objective and not to take sides, except acting in the interest of the child who is not present.

Analysis of Dialogue Types

To distinguish on-task/off-task dialogue activities, I examined the whole corpus of transcripts of mediation sessions. Dialogue activities are goal-oriented verbal exchanges that carry constraints on contributions and participation and that get realized as sequences of smaller actions (Clark, 1996; Levinson, 1992; Walton, 2000). Thus, the identification of dialogue activities is based on the participants' moves, their sequencing, word choice, and the way the participants' roles are framed. Participants' moves, in particular mediators' interventions, were examined in regard to their orientation toward a certain dialogue activity as either being on-task or off-task. The reason for taking the mediator's moves as a source for determining on-task and off-task modes is that mediators act on behalf of the conciliation court and orchestrate the activity. Dialogue activities that contribute to constructing an institutionally preferred form of interactivity are treated as on-task, and those that do not contribute to the overall goal of the mediation session are defined as being off-task.

The identification of off-task dialogue activities is based on mediators' interventions. The procedure for the selection of examples was the following. First, I started with clear examples, where the mediator explicitly signals or frames that what disputants are doing is off-task (e.g., when the mediator states that the disputants engage in an off-task activity). To describe the nature of dialogue activity I examined the participants' moves preceding the intervention. Then I developed the criteria that explain why the actions are off-task and this generated categories of the ways that disputants are off-task (i.e., inappropriate dialogue activities and untimely dialogue activities). Then I moved to less obvious examples where mediators signal off-task dialogue activities in a less direct way (e.g., by initiating a shift to a different dialogue activity).

The following sections describe on-task and off-task dialogue activities. The paper concludes with the discussion on how these practices contribute to understanding mediation activity and communication design.

Types of Dialogue Activities

On-task Dialogue Activities

Some dialogue activities that arise in the course of mediation session are treated as institutionally preferred, others are not. On-task dialogue activities are institutionally preferred dialogue activities as they contribute to the goal of the mediation session. These dialogue activities can be grouped into three categories.

The first category includes dialogue activities that are orienting to the process of dispute resolution in the immediate setting (e.g., information seeking, clarification, and negotiation). The second category consists of dialogue activities that situate things outside of the session and orient to the progress of the case in the future (e.g., recommendation giving and recommendation seeking). The third group includes dialogue activities that focus on maintaining the mediation process (e.g., instructing, inviting, apologizing, and praising). Inviting, apologizing, praising, and instructing can be also separate actions but they are defined as dialogue activities as they involve a verbal exchange. Next, I will discuss these categories and provide examples for each of them.

On-task dialogue activities orienting toward the dispute resolution. This category comprises a number of dialogue activities that contribute to resolving disputants' problem in the course of the current mediation session (e.g., information seeking, negotiation, clarification, therapeutic discussion). They are an actual attempt to work out the agreement. For example, in the following excerpt the mediator makes a shift from explaining the goal of the mediation session to information seeking. The mediator gathers information about the disputants' current condition.

Excerpt 59:1

1 M: …here, so we should start out with my function, why you're here, um, although you know why you're here but in other words our role is to see if we can work out an agreement between the two of you on, three items particularly legal custody, visits to the children and the amount of time to visit the other parent. Any combination of those in reality ((PAUSE)) uh, first thing I don't know whether you have any existing rules already, or is this uh brand new
2 H: Since [January]
3 M: [You do have 'em.] Is this a repeti- I mean a uh ((PAUSE)) change from that then somebody's requesting or
4 W: It's [temporary]
5 M: [What state of af]fairs are you in right now
6 W: Temporary conditions
7 M: Okay. Uh- somebody wants to change the one that's now in effect ((PAUSE)) that you have already on the books
8 W: Mhm

At the beginning of turn 1 M sets up the scene of the session by explaining briefly to the disputants what is going to happen in the course of the session. By doing this, M gets the disputants focused on the goal of the meeting. At the end of the turn, M initiates a shift to an information seeking dialogue activity, which is constructed as a sequence of questions followed by conditionally relevant responses. M asks questions to get or to confirm information about the disputants' current state of affairs and intention to change the arrangements (turns 1, 3, 5, and 7). The disputants, in their turn, provide or confirm this information (H in turn 2 and W in turns 4, 6, and 8).

The dialogue activity of information seeking that arose in this episode is institutionally appropriate as it contributes to the goal of the meeting. It is an on-task activity as it is necessary for the mediator to familiarize with the disputants' situation. This on-task dialogue activity is mutually produced and negotiated by all the participants, and their contributions depend on their role in this interaction. The mediator's moves

alter the development of the interaction and contribute to the shift to information seeking. This shift, however, is jointly achieved as the disputants produce relevant responses. The mediator initiates the dialogue activity of information seeking, while the disputants as clients follow the mediator's lead.

On-task dialogue activities situating things outside of the session. This category consists of dialogue activities that do not directly contribute to working out an agreement in the course of the session but are on-task in terms of situating things outside of the session that are relevant for the progress of the case in future (e.g., recommendation giving and recommendation seeking). Excerpt 9:25 is an example of the dialogue activity of recommendation giving. Prior to this excerpt the participants engaged in the dialogue activity of information seeking.

Excerpt 9:25

25 M: What does this psychologist say to you about things that you can do to help, uh, Oscar to gradually feel more comfortable with his Daddy.=
26 W: =Never, never to degrade Jack in front of him and to try to build him up and, to try to um maybe help them work through their relationship.
27 M: Yeah one of the things I think you might try to do is, you know, if you talk about the times when he will feel different.
28 W: Right.
29 M: That's not saying that's going to be tomorrow or next week or even next month, but you talk about it as though it's going to be a fact.
30 W: Right.
31 M: Oh. That let's him know that you're not gonna press him, so that he's- he's not doesn't become overanxious about it. It also lets him know that you think it's okay.
32 W: Right.
33 M: It also let's him know that you expect that eventually, that that's when he will be, maturing you know, meaning he'll be a big boy when he, go with his Daddy
34 W: Positive rein[forcement]
35 M: [Yes Yeah] right uh positive reinforcement, and uh, there's a lot of different ways that you can do that you know and there's times when, let's see, you may see a boy and his Daddy alone and they're doing something and you'll say, Hey isn't that nice that boy's having a nice time with his Daddy and someday you're gonna be doing that uh
36 W: Yeah=
37 M: =with your Daddy. There's a lot of ways to- to reinforce that in a positive way so that he will get the idea, first of all I think it's important he isn't pushed because he'll only become more phobic, [about it]

Turns 25 and 26 are part of the dialogue activity of information seeking. M asks W what the psychologist told W to do to help her son to be more at ease with his father (turn 25), which is followed by W's response (turn 26). In turn 27, M initiates a shift to the dialogue activity of recommendation giving. M tells W what to say to her son and at what moments, which W acknowledges (turns 27-37).

This dialogue activity does not contribute directly to dispute resolution in the course of the current session. It is on task, however, as it provides the disputants with a course of actions outside of the session that

will facilitate putting into practice the agreement reached in the course of the meeting. Similar to the dialogue activity of information seeking in excerpt 59:1, recommendation giving in this episode is mutually accomplished. All the participants are orienting to the same dialogue activity, acting according to the participation roles it imposes on them. The mediator makes recommendations, and the (ex)-wife displays her engagement in this dialogue activity by acknowledging the mediator's moves (e.g., tokens "Right" in turns 28, 30, and 32, and "Yeah" in turn 36) and expressing her understanding of what the mediator tells her to do (e.g., "Positive reinforcement" in turn 34).

On-task dialogue activities maintaining the mediation process. This category includes extra dialogue activities that are not directly related to the task at hand but focus on maintenance of the mediation process (e.g., instructing, inviting, apology-making, criticizing, and praising). For example, in excerpt R200:30 the participants engage in the dialogue activity of apology-making. The phone rang in the middle of the discussion, and the mediator answered the phone. The mediator apologized for the interruption.

Excerpt R200:29

29 H: [She did bring she did] bring the police with her, down around, because she told the police that my son had cigarette burns all over his body. I brought my son downstairs, undressed him, police officer looked at him, she said now see what he's doing, I- I brought him up, ( ), policeman told her
30 M: Excuse me=
31 H: =Mhm
((M talks on the phone; H and W discuss between themselves))
32 M: Sorry again for the interruption
33 H: Mhm =
34 W: =Okay
35 H: So anyway the, police officer, checked my son, didn't find any abuse ((PAUSE)) ( ) was with him, went back downstairs, and told her, you keep harassing this man and keep calling the police on him I am going to arrest you.

In this episode, in turns 30 and 32 M offers apologies for answering the phone and interrupting the interaction. The disputants accept the apologies in turns 31, 33, and 34. In turn 35, H returns to the preceding discussion.

Apology-making does not directly contribute to dispute resolution but it contributes to creating a non-confrontational mood of the session. The disruption of the interaction order (Goffman, 1983) has happened, which requires a repair, that is, an apology. By apologizing, the mediator mitigates the threat to the disputants' face and enables the interaction to carry on. As in the previous example, all the participants jointly produce this dialogue activity. The mediator initiates it by expressing an apology, and the disputants display their orientation toward it by providing conditionally relevant responses, that is, accepting the apologies.

Mediators frame a meeting as collaboration of all the parties (i.e., M, H, and W) to make a beneficial arrangement for the child (e.g., "we should start out with my function, why you're here" and "our role is to see

if we can work out an agreement between the two of you on"). Disputants, however, do not necessarily see themselves as *we* and do not necessarily collaborate in creating an activity they are supposed to engage in, that is, working out an agreement, as it was mentioned above. They can drift away from the main task, and the interactional frame of the couple's activity can be in conflict with the frame the mediator projects. The next section will discuss what dialogue activities mediators treat as off-task.

Off-Task Dialogue Activities

There are two types of dialogue activities that mediators make moves to terminate; the ones that are treated as not appropriate for a mediation session in general and the ones that are not necessarily inappropriate in their nature but are initiated by the participants at the wrong time.

Inappropriate off-task dialogue activities. This category includes off-task dialogue activities of having-an-argument. O'Keefe (1977) distinguishes between making-an-argument and having-an-argument. In the first case, an argument is a speech act "which directly or indirectly support or undermine some other act by expansion along … a set of logically related propositions known as felicity conditions" (Jacobs & Jackson, 1981, p. 126). In the second case, an argument is an activity that presupposes "some exchange of disagreement that extends an initial open clash" and does not necessarily involve reason-giving (Jacobs & Jackson, 1981, p. 127). Having-an-argument is institutionally dispreferred as it does not contribute to resolving a dispute and creating arrangements and is likely to lead to escalating the conflict. The content of having-an-argument would revolve around the issues of negative features of one's personality and actions. Although the topic is a common characteristic for these dialogue activities, what distinguishes this dialogue activity is mutual performance of the participants, the stance they take towards each other through the use of language and different moves they make. When the disputants engage in having-an-argument, the disputants would take on the roles of people in conflict and become oppositional. In the prototypical case of having-an-argument the disputants would hit each other verbally[1] and focus primarily on the character of the other party. They would use offensive language, make insults, accusations, challenges, threats, and the like. There will be exchanges of disagreement but the following moves would not provide support for the claims and would not be necessarily connected to the preceding moves in any rational way. The moves can also be recycled in an aggravated form. This type of performance is off-task as name-calling affects the quality of interaction. The way the interaction unfolds does not allow the participants to share opinions. These moves also present a threat to the image of the disputants. Thus, the disputants focus on the restoring their image rather than working out an arrangement.

In more subtle cases, the opposition described above would not be so obvious. The disputants would try to prove who is right or wrong by bringing evidence that depicts the other party unfavorably. It is not a pure case of having an argument without making an argument. Instead, the making of arguments is done in

[1] That is what Walton (1995) calls a quarrel, and Jacobs and Jackson (1981) describe as having an argument without making arguments.

such a way that undermines the image of the opponent (i.e., it carries what Aakhus (2003) calls *negative collateral implications*) and treats the mediator as a judge. The disputants would make assertions, often addressed to the mediator, about the other disputant's character or actions. The disagreement would develop over the sequence of moves as the participants would provide support for their claim, objected to or countered by another participant. These subtle cases are problematic for interaction as well, as the disputants use the mediator to attack the other disputant and prove that they are bad, which is likely to develop into a primitive argument.

Excerpts 33:130 and 37:184 illustrate how this dialogue activity unfolds. Prior to the episode in excerpt 33:130, the disputants were having a quarrel about custody issues. The (ex)-wife was accusing her (ex)-husband of his intentions to take the child away from her and expressing her determination not to let that happen. In the episode below, it is the (ex)-husband who takes an accusatory position. He claims that his (ex)-wife is not acting as a good mother as she does not take care of their child all the time, which the (ex)-wife denies. The mediator makes moves to terminate the development of the dialogue activity.

Excerpt 33:130

```
130M:   OK now the other thing is
131H:   If she's [uh you know not] a fit mother or something=
132M:            [a temporary order]
133H:   =y[ou know] if she's not in some way=
134W:      [I'm not ]
135H:   =[capable of          ]
136M:  =[Is she un- is she un] fit?
137H:   =coming home,
138M:   Is she u[nfit?
139H:            [No she's a fit mother when she is at home
140W:   Oh my [God
141H:         [But you know I don't know my my [uh in laws take] care of =
142M:                                          [Okay there's   ]
143H:   =[him] all the time now=
144M:    [OK]
145W:   =[No they do not          ]=
146H:   =[from what I understand]=
147M:   =[OK let's                ]=
148H:   =[She doesn't come home at night]=
149M:   =We're not this is not a, [trial   ]
150W:                             [I have] been ho[me every ]=
151M:                                             [Lucille    ]=
152W:   =[single=
153M:   =[Lucille
154W:   =night [Brent
155H:          [You would be investigated.
156M:   Hey Lucille excuse me, [we're not,          ] this is not a trial
157H:                          [What do you want]
158W:   You disgust me=
159M:   =Okay
160W:   You are a disgusting person Brent
```

161M: [Lucille]
162W: [You will] lie ah ((WHISPERED)) God=
[You're gonna get yours in the end ( ) you watch] it.
163M: [Excuse me, Lucille excuse me please.] Okay w- we're not trying the case, I don't wanna hear any more arguments. All I wanna do now is see if there's anyway you two can agree to some sort of temporary plan because if you don't, then the court can help you with that.

In turns 130 and 132, M makes moves to refocus the interaction on the task at hand by providing a minimal response to the preceding move and introducing a new topic, which is a temporary order. However, H interrupts and makes a claim that W is not capable of taking care of their son. In turns 131, 133, 135, and 137, he makes an attempt to justify his intentions to have the child with him by depicting his wife as not being a fit mother all the time, which is opposed by W in turn 134. Instead of pursuing the shift initiated in turns 130 and 132, M gets engaged in the current dialogue activity. While H shapes his accusation of W's behavior in a mitigated manner by using the conditional mood, M asks H directly if he considers W to be an unfit mother in general (turns 136 and 138). M's move opens a possibility for the current activity to continue. H makes a statement that W is fit when she is at home (turn 139). Further on, he makes a point that his in-laws take care of the child all the time (turns 141 and 143) and W is not at home at night (turn 148). He warns W that she will be investigated (turn 155). Thus, H does not call his W unfit directly but references he makes and facts he brings into the interaction depict her in a negative way. W expresses her disagreement in turns 140, 145, 150, 152, and 154. H asks W what she wants (turn 157). W attacks H's personality by using offensive language such as "a disgusting person" (turns 158 and 160) and by depicting him as a liar (turn 162). M makes a number of moves to stop the development of the dialogue activity and to make a shift in the discussion. M uses the marker "Okay" (turns 142, 144, 147, and 159) to indicate the termination of the dialogue activity and/or topic, addresses W by name (turns 151, 153, 156, and 161) to get her attention, and directly points out that H and W engage in an inappropriate activity (turns 149, 156, and 163). However, this dialogue activity continues, and M finishes the session.

In this episode, there is a clash of pursuing projects that are going on, the one that M is trying to enforce, and the one that H is initiating. H essentially makes a case that W is an unfit mother. W resists this. M gets involved in this dialogue activity, and his/ her move in turn 136 puts the disputants into antagonistic talk with each other. As the dialogue activity of proving who is right or wrong continues, H and W exchange accusations of each other. M intervenes as this dialogue activity is likely to escalate the conflict, which indeed happens later in this episode (turns 155-162). H is making a claim, W denies. Though it can be proven, M does not tolerate this exploration. According to M, the parties' moves construct a dialogue activity that is more appropriate for the trial (e.g., "this is not a trial" in turns 149 and 156 and "we're not trying the case" in turn 163). Attacking each other and defending themselves are the moves that the participants make in the court. In order to convince the judge and win the case, they have to present themselves in a positive way and discredit the opponent by different means. However, undermining the image of the opponent is improper for the mediation session (e.g., "I don't wanna hear any more arguments" (turn 163)). The mediator does not make

any decisions so there is no point in convincing the mediator of their rightness. What we have here is two different designs for talk that reveal differing kinds of rationality. A classic feature of mediation sessions is a focus on the future. A trial, on the contrary, is about adjudicating about the past, getting the truth, distributing the blame, and assigning punishment. At the beginning of the episode, H was giving facts about the situation. However, in the progression, the talk is becoming about a character. It is not a simplistic argument the disputants engage in. In this episode, it is having an argument in the process of making an argument. As the interaction progresses, however, this dialogue activity develops into primitive argument and quarrelling. The disputants are not making arguments any more but are merely exchanging disagreements. While, earlier in the episode the focus was on W's character, here, W makes moves to hit H verbally and depict him unfavorably. The conflict escalates through a challenge (e.g., in turn 157, H challenges W with his question), through insults and recycling prior moves in aggravated form (e.g., a generalized assessment of H's personality "You are a disgusting person Brent" in turn 160 is stronger than a specific one "You disgust me" in turn 160), and through an accusation ("You will lie" in turn 162) and a threat ("You're gonna get yours in the end ( ) you watch it" in turn 162).

M intervenes directly to reframe the talk. M reminds the parties what they are supposed to do during the session, namely, they have to work out a temporary plan together (e.g., "All I wanna do now is see if there's anyway you two can agree to some sort of temporary plan" (turn 163)). The words M uses create a contrast between what H and W were doing (i.e., having a quarrel, which implies disagreement and separation) and what they should do (i.e., they have to agree to a plan, which implies some kind of union). In this way, M once again emphasizes the necessity of collaboration between H and W.

This episode is an example of two lines of dialogue activities that are in conflict. The disputants engage in having an argument and orient toward proving their own positions. The activity of defining who is right or wrong is not appropriate, as this cannot be established. The mediator treats this as not possible and as being not a part of the mediation. Instead, for M making arguments must be geared toward advancing a plan for managing the children. The mediator's moves are geared to shift this dialogue activity to the planning discussion and put the disputants into different social relations. Jacobs and Aakhus (2002) point out that mediators often show no interest in resolving the points of clash and discourage the elaboration of the disputants' positions through making arguments. Mediators do not cut off all the arguments, however. In planning or negotiating, the disputants can still make arguments but on a different issue, that is, they can make arguments that have to do with the future focus, not the past one.

In the previous example the mediator was the one who indicated an inappropriate activity. The disputants themselves can recognize that they are off-task. For example, in excerpt 37:204 it is one of the parties, namely the (ex)-wife, who refers to the activity of having an argument and points out that she would not like to engage in this dialogue activity. The disputants exchange a number of accusations. The (ex)-wife raises doubts about her (ex)-husband's good intentions to have their daughter Alison to live with him and not giving a Christmas gift to Alison. In his turn, the (ex)-husband accuses his (ex)-wife of neglecting their child

and being a cause of relationship issues between her and Alison. Finally, the (ex)-wife makes a move to stop the current dialogue activity.

Excerpt 37:184

184W: Is that the only reason why you want her? I mean come on now or is it because you don't want to pay child support?
185H: I know this erroneous statement was going to come up let me point thus out to ya. When Alison did come over to me and signed all the papers over to me now I have of choice of whether I want to pay child support. This is a great thing about history you can't change what's happened in the past. When Alison come and live with me I didn't stop her allowance. I could have I give half of it to her for weekly allowance I put the other half in the bank for her future education or whatever she wanted to use it for when she got older. Her mother never comes and visited her one time in the year and a half
186W: Wait
187H: No somebody tell me I don't want to pay child support I did it of my own vol[ition nobody forced me to]
188W: [I didn't wait wait wait. I] didn't come and visit Alison in the year and a half?
189H: That's right
190W: Wait just a minute okay? How many times did I go over to the house and take Alison to the ( )? Did I or did I not go to your house and send Alison a birthday present you didn't give her nothing for Christmas this year.=
191H: After the suicide attempt you're referring to?
192W: Yes=
193H: No I'm speaking up to the point of the suicide attempt=
194W: She wasn't speaking to me
195H: Oh
196W: I made the first attempt to go over there
197H: Why wasn't she speaking to you?
198W: Because we got into an argument in the front yard she called me a bitch
199H: Holds a grudge a long time doesn't she a year and a half?
200W: Me hold a grudge?
201H: No Alison
202W: Not me
203H: If that's the problem how come she held a grudge for a year and a half?
204W: Why isn't Kelly speaking to me now did I ever do anything to hurt her?
205H: Because she sees what's happening
206W: The only thing I want to say I don't want to argue with you okay? Whatever's best for Alison
207H: My oldest daughter's first words were
((15 turns omitted as these continue the exchange in the manner of the preceding turns))
223M: [[Lynelle you're saying that uh what is in the best interest of Alison?

In the following excerpt, W makes a supposition that H wants their daughter Alison to live with him because he is not willing to pay child support (turn 184). H denies this accusation and brings in the facts that can be evidence that W is wrong. In his turn, he accuses W of not visiting Alison once while she was living with him (turn 185). W challenges H's accusation (turn 188 and 190) and accuses H of not giving any Christmas gift to Alison (turn 190). In turns 191-193, H and W clarify to what time period each of them is

referring. In turns 194-203, the focus of the interaction is on why Alison was not speaking to W. In turn 204, W questions H why their elder daughter Kelly is not speaking to her. H's point is this happens because Kelly sees what is going on between the mother and Alison (turn 205). In turn 206, W backs off saying that she does not want to argue with H and is willing to do anything that is best for Alison. Thus, she points out what activity they have engaged in, that is, having an argument, and makes an attempt to stop it. As the dialogue activity continues, M intervenes (turn 223).

Similar to excerpt 33:130, in the excerpt above, H and W make a number of moves that aim at proving who is right and who is wrong but at the same time depict each other in an unfavorable light. W's supposition that H tries to avoid paying child support (turn 184) and her accusation that he did not give any gift to Alison threaten H's face as these moves portray H as a bad father. In his turn, H creates an image of W as an unfit mother. First, he accused W of neglecting her duties as a mother (e.g., "Her mother never comes and visited her one time in the year and a half" (turn 185). Next, he did not accept W's explanation why Alison and she had had communication problems (e.g., "Holds a grudge a long time doesn't she a year and a half?" (turn 199) and "If that's the problem how come she held a grudge for a year and a half?" (turn 203)). By expressing his lack of understanding of how one quarrel could result in a year and half of not speaking to each other and repeating the same question twice, H makes it clear that there should be a more serious reason for a relationship problem between W and Alison, and W is likely to be responsible for this. Speaking about the lack of communication between W and their other daughter, he alluded again that it might be W's fault that they have a problem ("Because she sees what's happening" (turn 205)). Kelly did not stop talking to H, so W must have been doing something wrong if she refused to speak with her. The moves that H and W make are typical for the dialogue activity of having an argument. W makes an attempt to terminate this unproductive dialogue activity by making a statement that she does not want to participate in it and by shifting the focus of the interaction from relationship problems back to the interests of the daughter. Her move, however, did not result in bringing the end to having an argument, and later on M had to intervene to stop it. Thus, participants themselves signal recognition of the inappropriateness of the dialogue activity and initiate its termination even though their attempt may fail as they do not have authority to do that. In contrast to excerpt 33:130, where M was trying to terminate a dialogue activity at the early stage of its development, in the episode above M does not mind the disputants building their argument as the having-an-argument features are not as pronounced in the previous example and the facts they bring might be helpful for future plans. This example illustrates that forms of dialogue activity are emergent and what is going on is not always obvious. Indeed, it may have gone in a different direction but it turned into having an argument. As this dialogue activity progresses, M intervenes to make shift by referring to what was mentioned earlier in the interaction (i.e., W's mentioning of acting in the interest of the child). At the same time, it is not simply the primitive argument that is problematic here but the fact that the disputants are treating their turns as though they are cross-examining a case in front of a judge. The disputants interchangeably assume the role of an interrogator and question each other about the past events in the way that depict the other party unfavorably while showing themselves in a positive light. Their moves do not treat the mediator as a mediator. Their contributions

construct the debate and treat the mediator as the judge. The mediator cuts this dialogue activity off to initiate a different kind of dialogue activity.

Untimely off-task activities. During a session, there are cases when the participants initiate an activity that is appropriate for mediation but the mediator intervenes to terminate it as it happens at the wrong stage of interaction, which can be illustrated by excerpt 12:11. The episode takes place at the beginning of the session. The mediator goes over the agreement that has been reached previously. The (ex)-wife initiates a shift to the discussion of the proposal. The mediator intervenes not to let this shift happen.

Excerpt 12:11

11M: Well, ((PAUSE)) we've reached agreement on ((PAUSE)) the Wednesdays
12W: Okay
13M: Alternate weekends, and Easter, and ah=
14W: =((SIGHS)) On Easters I want to talk to him [( ) [Um
15M: [Wait wait a [moment, okay=
16W: =I'm sorry
17M: Ahm, and ah, mister Craig has ah made, had taken the ((PAUSE)) the judge has made the order for us to go to go to ( ).=
18W: =( )
19M: Now, did mister Cloud explain to you how how to go about set up the appeal of the of the first ( )?
((11 turns omitted))
31M: Now, the two issues are these. From the standpoint of Jen, ((PAUSE)) she would like to ((PAUSE)) have them Easter Sunday. Easter [Sunday]
32H: [morning]
33M: =morning instead of the afternoon, and from Rich's point of view, he says that ah, in the event he has to be out of town, and the event he can't be here to have the children on a particular Wednesday, or a particular week is it just Wednesdays Rich? Or a weekend

At the beginning of the session, the focus of the interaction was on the details of the reached agreement such as visitation on one of the weekdays, at weekends, and Easter (turns 11-13). W does not let M finish his turn. In turn 14, W mentions that she would like to discuss Easter with H. Although topically her turn was connected to M's turn as both of them have reference to Easter, W's sigh at the beginning of her turn and expressing directly her wish to talk about the holiday signal that W has issues with this arrangement and was making a shift to launch a discussion over it. M asks W to stop what she was doing (turn 15) and starts his turn in turn 17 with the conjunction *and* signaling the connection of this turn to his turn prior to W's interruption in turn 14.

In this episode, the mediator was updating the disputants on the current state of affairs, which is part of the maintenance work for the discussion. The wife was initiating a shift to discussing a proposal. M's moves in turns 15 and 17 show that this shift is considered inappropriate as the current activity is still under development. W's apology in turn 16 is evidence that she recognizes herself the inappropriateness of the shift. However, in turn 31 M comes back to the matter that W raised in turn 14 and opens the discussion over

the visitation issues on Easter shifting to the dialogue activity of negotiation. Thus, the activity that W tried to initiate was off-task as it was ill-timed rather than inappropriate for a mediation session.

Excerpt 12:864 is another example of untimely off-task activity. In contrast with excerpt 12:11, the mediator's intervention is not a direct statement that the disputant has gone off track. In the preceding talk, the interactants were negotiating about the visitation time, switching weekends in particular. In the following episode, the mediator checks with the disputants if they have reached an agreement on that issue. The husband initiates a different dialogue activity, that is, asking for clarification. The mediator does not engage in this activity and continues his line of talk.

Excerpt 12:684

684M: Well did you agree to, to swit[ch weekends]
685W: [to switch] weekends
686H: I'm gonna ask a question, I mean this, I'm [not trying to give you a hard]
687W: [can we just switch weekends] so I don't lose a weekend
688H: Nobody's losing a weekend. I am trying to understand this proposal for compensation time I still don't understand=
689M: =(Let's see) well, I think we're- we're- we're [(running) ( ), ( )] ( ) Did you=
690W: [We're getting, there, ( )]
691M: =agree to, to switch, a weekend [( )
692W: [Since you're going to have the seventh eighth ninth and tenth, okay, may I have them the second and third
693H: That was the agreement Jen [come on]
694W: [Okay that's what] I said, that's what [I]

In turn 684, M inquires if the disputants agreed to switch the weekends. In turns 685 and 687, W makes a request to just switch weekends so the new arrangement would not result in losing some time with her children. In turn 686, H points out that he would like to ask a question, and in turn 688, he states that he needs the clarification of the proposal for compensation time. It is not clear what M's move was at the beginning of turn 689 ("we're running ( )" might be a warning that they are running out of time) but then M repeats the initial question about switching weekends (turns 689 and 691). In turns 692-694, W and H engage in this line of the discussion. W asks if she can have the children on a certain days (turn 692). H's response was that was exactly the arrangement (turn 693). W points out that that was what she was saying (turn 694).

At the beginning of the episode, the participants engage in the dialogue activity of negotiation. The mediator checks if the disputants have reached the agreement. The wife shows her engagement in the current dialogue activity by providing a relevant response. The husband, however, initiates a new dialogue activity, that is, asking for clarification. However, the mediator does not get involved into this dialogue activity. He treats it as off-task in an indirect manner by not providing clarification to the husband's question. The mediator refocuses the disputants' attention on the preceding dialogue activity by repeating his initial question. Asking for clarification is usually an appropriate dialogue activity for mediation sessions as it is

important for the disputants to understand the nuances of the proposal, for example, to make a proper decision. Thus, in this particular situation, the mediator's non-engagement in this dialogue activity can be a sign that the mediator treats it as an untimely off-task dialogue activity.

To sum up, there are two types of dialogue activities that are treated as irrelevant. The first type (i.e., having an argument) is improper for the mediation session per se. Although it is the mediator who usually intervenes to stop the activity, participants also treat having an argument as the violation. The second type is dialogue activities that are appropriate for this institutional talk but ill-timed. In this case, it is the mediator who points out the inappropriateness and brings the interactants back on track.

Next, I will discuss how these findings advance our understanding of mediation activity and communication design.

Mediation and Designs for Communication

According to Aakhus (2007), "Designs for communication present affordances that provide possibilities for interaction and constraints that remove possibilities for interaction" (p. 114). The present study contributes to understanding what are these affordances and constraints for creating the process of deliberation in the format of dispute mediation. The research taking a design stance usually focuses on the work of practitioners in designing interactivity and does not pay a due attention to the other parties' role in this process. The findings of this study provide answers to this question.

Disputants enter the mediation as they cannot resolve their dispute on their own. They outsource responsibilities to the mediator. The mediator shapes an activity to achieve certain ends. By designing the ways disputants make their contributions, the mediator gives an epistemic quality of interaction. The mediator contributes to constructing a specific form of interactivity by advancing certain dialogue activities (i.e., the ones that keep the participants focused on task, for example, information gathering) and discouraging others (i.e., off-task activities such as having-an-argument or institutionally appropriate dialogue activities that are ill-timed). Thus, the dialogue activities serve as affordances and constraints for interaction.

Disputants' engaging in off-task activities can be, on the one hand, evidence of difference in interactional goals (e.g., to verbally destroy the opponent) and a struggle over what role is being played out, and thus, what kind of actions are acceptable. This relates to how contributions participants make frame the other's role. It is through dialogue activities that participants take up those different relations among the participants become evident. That is, when disputants, for example, act as people who are in conflict, they are likely to engage in having an argument and defining who is right and wrong. When they treat their turns as debate, they treat the mediator as a judge.

On the other hand, these off-task dialogue activities can be evidence of what form of interactivity disputants are constructing, whether it is the result of their assumptions about dispute mediation or a

response to emergent problems in the course of interaction. As Aakhus (2007) points out, designs for communication differ depending on "what an institution, practice, procedure, or technology presupposes about communication" (p. 114). Participants' engaging in proving who is right or wrong illustrates what kind of interactivity they are constructing and reflects their view of the nature of the mediation court per se. Participants come with certain expectations about what is going to happen during the mediation session and a certain sense of argument and the way of interacting. Although the mediator checks with the disputants how much they know about the conciliation court and whether they understand the rules and procedures, and sets up the scene of the discussion at the beginning of the session by providing the parties with the information on what is the goal of the meeting and what the participants are expected to do, at times they act as if they are in a real court. Their attacks at each other and defensive moves are the actions that are typical for this institutional context. The fact that the mediator has to stop the dialogue activity by pointing out that the disputants are not on trial indicates that they are crafting the communication that is appropriate for a different type of institution, that is, the court, rather than the conciliation court. So the disputants may be engaging in crafting an interactivity that is different from the one that the mediator is designing, which can result in interactional tensions and clash over different designs for communication.

At the same time, what is on-task or off-task is negotiated and constructed in the course of interaction. The problem that mediators face as designers and actors of interaction is that they have to construct this interactivity as the interaction unfolds in real time. Although there are certain guidelines of what is institutionally appropriate during a mediation session, it is not always obvious what is happening in the interaction until it happens. Mediators can let the disputants build an argument as it may be relevant to the creating a plan but they intervene when the dialogue acquires the quality that has to be stopped.

How on-task/off-task modes are negotiated can also be illustrated by instances of untimely off-task dialogue activities. Although one of the disputants makes shift to an institutionally appropriate dialogue activity, the mediator terminates it as it happens in the middle of another dialogue activity. The participants negotiate a temporal off-task character of the dialogue activity and resume it later on in the course of the session.

The analysis of dialogue activities advances our knowledge of how participants create a specific type of interactivity. Studying dialogue activities across the transcripts makes it possible to find out common features of what constitutes on-task and off-task modes of dispute mediation, and how the mediator uses local resources to design an institutionally preferred interactivity in less than ideal conditions. The important point is that, although the mediator has a more active role in shaping deliberation, creating the process of deliberation is a mutual endeavor and accomplishment of all the participants.

References

Aakhus, M. (2003). Neither naïve nor normative reconstruction: Dispute mediators, impasse, and the design of argumentation. *Argumentation: An International Journal on Reasoning, 17,* 265-290.

Aakhus, M. (2007). Communication as design. *Communication Monographs*, *74*(1), 112-117.

Clark, H. H. (1996). Joint activities. In *Using language* (pp. 29-58). Cambridge: Cambridge University Press.

Donohue, W. (1991). *Communication, marital dispute, and divorce mediation.* Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Eemeren, F. H. van, & Houtlosser, P. (2005). Theoretical construction and argumentation reality: An analytic model of critical discussion and conventionalized types of argumentation activity. In D. Hitchcock (Ed.), *The uses of argument*: *Proceedings of a conference at McMaster* University (pp. 75-84). Hamilton: McMaster University.

Goffman, E. (1983). The interaction order. *American Sociological Review, 48,* 1-17.

Jacobs, S., & Aakhus, M. (2002). What mediators do with words: Implementing three models of rational discussion in dispute mediation. *Conflict Resolution Quarterly, 20,* 177-204.

Jacobs, S., & Jackson, S. (1981). Argument as a natural category: The routine grounds for arguing in conversation. *The Western Journal of Speech Communication, 45,* 118-132.

Levinson, S. C. (1992). Activity types and language. In P. Drew & J. Heritage (Eds.), *Talk at work* (pp. 66-100). Cambridge: Cambridge University Press.

O'Keefe, D. (1977). Two concepts of argument. *Journal of the American Forensic Association, 13*, 121-128.

Pearson, J., & Thoennes, N. (1984). A preliminary portrait of client reactions to three court mediation programs. In J. A. Lemon (Ed.), *Reaching effective agreements* (pp. 21-40). San Francisco: Jossey-Bass.

Schenkein, J. (1978). *Studies in the organization of conversational interaction*. New York: Academic Press.

Walton, D. (1995). *A pragmatic theory of fallacy.* Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Walton, D. (1998). *The new dialectic: Conversational context of argument*. Toronto: University of Toronto Press.

Walton, D. (2000). The place of dialogue theory in logic, computer science and communication studies. *Synthese, 123,* 327-346.

Dialogic Perspectives on Traditional and Digital Publishing: A Linguistic and Inter-textual Analysis of Semantic Reversals in the Advertising Discourse

Izabela Lazar
University of British Columbia

Abstract

This paper proposes to examine an advertisement regarding the future of publishing and to illustrate how, by using a reversed reading mode and the perspective shifts thus created, the text can be followed in two (dialogic) directions generating two respective meanings: negative and positive. Following a constructionist theoretical foundation (Crotty, 1998; Bredo, 2006) and some of the methodological directions offered by Critical Discourse Analysis (CDA) (Fairclough, 2003; van Dijk, 1997; Fairclough & Wodak, 1997) and dialogue (Weigand, 2008; Cooren, 2008), the analysis expands on more extensive linguistic and inter-textual discussions. The dialogue principle proposed is "cooperation," while the two main dialogic categories in focus are those of "co-participant" and "dialogue common ground" (Van Dijk, 1998). The two CDA tenets explored are outlined by Fairclough and Wodak (1997): 1. the "link between text and society is mediated" and 2. "discourse is a form of social action." These tenets will be addressed by referring to traditional publishing versus digital publishing in an attempt to identify common ground and a cooperating intentionality between the subjects and objects of this communication. Some of the main foci of the analysis constitute the reversibility of the clip and the linguistic and semantic potentials that result from this feature. Apart from its unexpected twists and syntactic effects, this reversible text continues to allow for complex approaches to presenting dialogue.

Keywords traditional and digital publishing, co-operation, co-participant, common ground, syntactic effects, inter-textual analysis

Introduction

At the request of educational publisher Dorling Kindersley to create an ad illustrating the future of publishing, Khaki Group produced a clip entitled *The Future of Publishing*[1], by Jason LaMotte, inspired by Ricardo Lopez's ad, "Recrear" (previously released for the Argentinian Political Party.)[2] *The Future of Publishing* consists of an imaginary dialogue in an advertisement about the current condition of and attitudes towards publishing. Using a reversed reading mode, the text renders two respective meanings: first,

[1] http://www.youtube.com/watch?v=Weq_sHxghcg&feature=player_embedded# or http://www.youtube.com/watch?v=Weq_sHxghcg
[2] In 2006, Lopez's ad won the Silver Lion Award at Cannes.

unfavourable and then, affirmative. LaMotte's tone is somewhat cynical, somewhat worrisome, yet with a twist.

This paper proposes to examine the clip and to illustrate how perspective shifts in the reversed version determine further shifts in power relations and create new, reconciling meanings. The dialogue principle on which the discussion is based is "cooperation," while the two main dialogic categories in focus are those of "co-participant" and "dialogue common ground" (Van Dijk, 1998). This paper is an account of the theoretical foundations necessary for the discussion (Bredo, 2006; Crotty, 1998), the directions taken by the critical discourse analysis (CDA), as indentified by Fairclough (2003) and Van Dijk (1997), and the more extensive linguistic and inter-textual interpretations of the ad. Some of the main foci of the analysis constitute the reversibility of the clip with its dialogic perspective and the linguistic and semantic potentials that result from this feature. The sets of clauses and sentences contained in the text describe primarily two main syntactic relations: parataxis and hypotaxis. In addition to the syntactic analysis, the discussion refers briefly to intonational cues as semantic devices, as well as to pronominal functions that delineate the advertising genre. A synoptic table outlining the structure of the text has been attached to the main body of the paper.

Theoretical Framework

This paper's theoretical ground opens with a constructionist "philosophical stance," the subject and object of communication contributing equally to the generation of meaning (Crotty, 1998):

> *There is no objective truth waiting for us to discover it. Truth, or meaning, comes into existence in and out of our engagement with the realities in our world. There is not meaning without a mind. Meaning is not discovered, but constructed. In this understanding of knowledge, it is clear that different people may construct meaning in different ways, even in relation to the same phenomenon. Isn't this precisely what we find when we move from one era to another or from one culture to another?* (pp. 8-9)

In the advertisement presented here, both the transfer of meaning between the communicating subjects and the interrelations between traditional publishing and digital publishing/the Internet are continuous, fluid. The following discussion begins by employing Critical Discourse Analysis as methodology and attempts to determine how semantic relations and the other linguistic strategies used - intonation and pronoun use - contribute directly to the construction and re-construction of meaning in context. Concurrently, as the reversed reading mode denotes, and as here CDA does not render itself fully satisfying, the necessity for dialogue becomes evident (Weigand, 2008): "The Mixed Game Model as a holistic model takes the road of an adventure in the complex and tries to redesign the essential variables and the moves which determine how human beings proceed, consciously or unconsciously [... bringing] together the various complex systems as they interact in the mixed game."

From an axiological standpoint, the text for discussion was created as an immediate necessity to communicate with the young readership. With the expansion of digital publishing and e-readers, publishers experience a critical moment. This problematic situation is generated by a decreased demand for printed

material/books and lies at the heart of the request (by Dorling Kindersley) for an advertisement (delivered by Khaki Group) that would resonate with youth. One way to approach this film and analyze it is by identifying two areas of concern:

a. the text's attempt to identify linguistically and ideologically with a youth category that seems to have estranged themselves from a valuable source of information – the printed text, and

b. the hopeful approach to address the more educated and conscientious segment of young adults who understand, relate to, and appreciate the published material while simultaneously relying on electronic media.

These areas of interest will be re-visited extensively in section 4, under the syntactic clusters and their relations. In Bredo (2006) and in correlation with the constructionist view adopted here, a structuralist point may also be considered, "non-events are as important as events: What someone might have done but didn't can be as important as what they actually did. […] the meaning of an event depends on its contrast with events that might have but didn't happen, rather than on what did happen taken by itself".[3] Thus, the relevance of the reversed (favourable) reading could be prompted by the initial (unfavourable) one. The reversed reading becomes more relevant after we realize that "youth's *refusal* to read" can be just as possible as their "*desire* to read."

Critical Discourse Analysis

The critical discourse analysis approach employed in this paper relies on Fairclough (2003) and Van Dijk (1997). To explore the contrasting effects, to highlight several features of the neo-liberal discourse present in the ad, and to validate the necessity for a dialogic solution, the discussion isolates three linguistic aspects: **a.** the "semantic relations between clauses and sentences," **b.** the pronominal use, and **c.** elements of intonation. Specifically, I address the following research questions: What semantic effects are achieved through paratactic and hypotactic reversals in the advertising text? How does intonation correlate with syntax to strengthen these semantic effects? How do pronouns "behave" to allow for or lessen the neo-liberal perspective? As tension ensues between the two attitudes displayed by the young audience defining itself throughout the ad, I hope to suggest that the first half of this text urges indirectly to search for ways of engaging the young readers in a dialogue: perhaps the younger generations' preference for the electronic text and its 'forms' of access (i.e., e-readers and apps) can be the antidote to their low appetite for reading. This can only be realized through "cooperation", allowing the co-participants to have their say and to establish the common ground (Van Dijk, 1998).

In addition, a brief inter-textual account is used to investigate how the advertisement conflates expressions specific to youth discourse with vocabulary typical to the commodifying genre. From Fairclough (2003), I consider the terms *equivalence* and *difference* and their two corresponding logics, the "logic of equivalence" and the "logic of difference". They are identified in the text as concepts related to social agency.

[3] In Bredo, 2006: p. 18.

Also, applicable to these analyses are the "explanatory logic" versus the "logic of appearances." On the one hand, the principal aim of the promotional discourse is to "persuade people that" the products and services advertised "are the only available/predictable" ones (logic of appearances); therefore, open dialogue about a product or service (explanatory logic) would not be desirable (Fairclough, 2003). On the other hand, the reversed reading emphasizes that the possibilities are still not exhausted, that matters can be approached from various angles, and that one of these vantage points could be the exact opposite one. In addition, Cooren (2008) sees dialogue as an interaction of more than simply discourse, an interaction of principles, ideologies, and worldviews. Conforming to Van Dijk (1997), we are

> *not merely uttering words or grammatical sentences of English. [we do] so in [a particular] context. […] Language users actively engage in text and talk not only as speakers, writers, listeners or readers, but also as members of social categories, groups, professions, organizations, communities, societies or cultures, [and thus have] social and cultural roles and identities. […] conversely, by accomplishing discourse in social situations, language users at the same time actively construct and display such roles and identities.*
> (pp. 1-4)

The "socio-cultural situation" in which a discourse functions constitutes "its context." The correlation between the ideological and linguistic levels of this text relies on Van Dijk as well (1997): a linguistic discussion alone would be incomplete since "the study of discourse as action may focus on the interactive details of talk (or text) itself, but also take a broader perspective, and show the social, political or cultural functions of discourse within institutions, groups, or society and culture at large" (1997). The aspects relevant to a critical discourse analysis (action, context, power, and ideology) find direct application in the selected advertisement. The subcategories addressed in the analysis are *the perspective* (with its essential role in the construction of meaning) and *the context* (comprising the participants, the setting with any unexpected limitations, and any instances of objectivity/subjectivity). The concept of "power" will be accessed to approach the group relations present in the text and the instances of control and shifts in power relations conveyed through lexical, grammatical, intonational, and paralinguistic features used at the reversal point. The focus on ideology is rendered chiefly through discussions about groups and group members, their values, self-expression, social position, control of discourse by various groups, and conflict reflected in "ideological encoding."

From CDA to Dialogue

Thus, the interrelations between the two reading modes and two types of audiences are realized by appealing to micro-level analyses, such as the linguistic and the inter-textual evaluations, with a discussion at macro (i.e., ideological) level. This section will rely on two of the CDA's tenets outlined by Fairclough and Wodak (1997): one, that the "link between text and society is mediated" and, two, that the "discourse is a form of social action." These tenets will be addressed by referring to traditional publishing (and printed

books) versus digital publishing (and the expansion of e-readers) in an attempt to identify common ground and a cooperating intentionality between the subjects and objects of this communication.[4]

I will consider the macro level first, in particular its debate on the ongoing conversation about the prevalence of digital publishing over the traditional one, followed by the linguistic and inter-textual findings in sections 3 and 4. By seeking common ground and initiating a more itemized distinction between the features and roles of these two modes of publication, this paper aligns with the view that both forms of dissemination are important and necessary, and that they will remain in use for different categories of readership and reading/publishing purposes. Some of the prominent traits held by printed materials (here, books) as remarked both by scholarly assessment and online blogs could be that they

- appeal to "sustainable thinking" (Salem, 2010) more than the digital material
- have a more formative nature (i.e., by not always submitting to *readers*' attention span), rather than a mainly informative one
- can be collectibles and therefore luxury items
- have endured the broadcasting media (South, 2008)
- offer more physical versatility when accessing the text on paper than on the screen
- contain literature that may not be found (or reproduced with the same quality) in digital format.

Therefore, some features so far remain more exclusively the domain of traditionally printed material. The digital mode, on the other hand,

- entails a sense of momentousness, fact-checking, and fast access to information and details
- eludes the feel of a 'relationship' with the material as a whole
- is more fragmentary (reader-accessible) in organization, inviting to a step-by-step approach to the text
- appeals to and anticipates the "audience's natural attention span" and, therefore, has a "different manner of holding attention" (South, 2008)
- very frequently encourages readers to depart from the main text briefly to check further information (e.g., hyperlinks)
- embeds easy access to other media (e.g., video)
- presents highly diverse content through much enhanced variety in media and format.

On this note, the ad proposed for discussion invites to cooperation between the subjects and objects of communication, by defining and re-defining youth's two attitudes: con- and pro-reading; thus, the main pivotal line "unless you reverse how you see me" remains open. The shift in power relations from "you" to "me" subtly suggests that the youth would appreciate reading and accessing essential knowledge through more than one type of media. Therefore, in order to reach and satisfy this audience, the publishing industry

[4] In this paper, I identify as *subjects* of communication the young readers with their two attitudinal instances presented in the ad, and as *objects* of communication the two modes of publication (traditional and digital).

would have to negotiate its way back to the younger generations (and every avid reader there is) by allowing the transmission of knowledge in digital format whenever its features are useful to the readership and, likewise, by offering access to information in traditional forms as necessary. In turn, the audiences will determine each instance of attaining knowledge and opt for the most adequate one per case. The reconciling decision-making processes which take place will have a pronounced dialogic character and may ameliorate the communication between the young readership and the publishing industry on the one hand, and between the two modes of presenting knowledge (traditional and digital) on the other. To illustrate further how some of these correlations are suggested in the advertisement, I will also approach the text from a micro analysis perspective.

Linguistic and Inter-textual Approaches

To review the main intent of the paper, I address the research questions stated above[5] using two main methods: *the linguistic analysis* and *the inter-textual analysis* in the reversible advertisement. By way of these two methods, I explain how the perspective is shifted in the reversed text and will ascertain what shifts have taken place in the existent power relations as well as what new, more harmonious meanings are thus rendered. *The inter-textual analysis* comprises a description and examples of three types of discourse found in the ad: the youth discourse, the commodifying genre, and the marketing genre.

The Linguistic Analysis

The linguistic analysis explores three directions: a. syntactic reversals through paratactic and hypotactic relations, b. the use of pronouns, and c. intonational features.

a. Syntactic reversals. This feature is detailed by positioning the advertisement in a synoptic table[6] which contains the following rubrics: the two versions of the text mirroring each other (first and last columns), an area dedicated to paratactic/hypotactic relations, and two semantic fields in between for easy access. See section **4** of this paper for further discussion of the findings.

b. Pronoun use. Moreover, I discuss how the shifts in the reversed text create opposite meanings and how these new meanings influence the power relations between in-groups and out-groups. I will also comment briefly on the role of pronouns in conveying power relationships in the advertising practice. To establish the main coordinates, "I/we/us/our" are forms identified with youth and potential book buyers while "you/your" are forms representing the publishers. In addition to being considered indispensable cohesion devices (Cf. pronouns' deictic function), in the current discussion I approach pronouns as resources of "representation of social position[s]" (Van Dijk, 1997). Therefore, the contrast between "I/we/me" and "you" defines each participant's position: "I/we/me" mark the in-group while "you/your" refer to the out-group. Depending on the text - initial or reversed -, the in-group may represent the youth category that does

[5] See pp. 3-4.
[6] See Table 1 attached.

not prefer reading published material, as conveyed in the initial text, or the young adults appreciative of printed books, as noted as in the reversed text. By the same token, the out-group may refer to the publishers interested in promoting their product to customers, to attract as many customers as possible, as in the initial text, or publishers concerned with delivering valuable books to a knowledgeable audience, as in the reversed text.

Thus, in the initial text, the "logic of difference" (Fairclough, 2003) can be identified, by which the two pronouns ("I/we/me" vs. "you") are used contrastively (e.g., "and you should never think I've got to be concerned with environment and sustainability"). The tension between the two groups is revealed as the youth dissociate themselves from the out-group. This reflects the publishers' neo-liberal perspective over their readership and their constant attempt to promote their products; in response, the younger generation's rejecting such practice is rooted in the realization that intellectual goods are also subject to commodification. Nevertheless, the reversed text finds ways to reconcile the initial view. The "logic of equivalence" (Fairclough, 2003) identified here presents the in-group (youth) and the out-group (adults) in a continuous process of inclusion, through amicable word choice (e.g., "what I *really hope* you get is I've got to be concerned with environment and sustainability") or through nouns that refer to the in-group in sentences where the out-group is in focus ("*you*'ll think [of] products for your customers" – *customers = "us*").

c. Intonational variations. A brief account of some of the intonational variations found in the recited version of the two texts is intended to reveal instances of meaning modulation. In this section, I discuss the clusters at A, G, J, N, and Q.

(A) The opening lines of the first text and the closing cluster of the second version are in direct contrast from an intonation point of view as well. The semantic opposition is supported by the falling intonation on "boring" combined with the "blended reading" of the first two lines (for example, there is no pause between the two main clauses in the initial text, but there is rising intonation and a clear pause between the two noun clauses at 1a and 2a/3a)[7].

(G) The independent, rather isolated sentence at 18 is pronounced with falling intonation to reach a definitive effect. The reading sounds harsh and irrevocable. In contrast, its counterpart is used as a subordinate clause, de-emphasizing the negativity. Also, at 19 the adverb "never" receives primary stress reducing the clause "I don't care" to neutral. In addition to the primary shift, this sentence achieves positive meaning by correlating the negative adverb with the negative auxiliary verb "don't."

(J) This passage contains another primary stress shift from the noun "Ghandi" pronounced louder and contemptuously (26) to the verb "did" (26a). The stress and implicitly the youth's interest are reversed from an affected, negative tone to an enthusiastic, positive one.

(N) An elaborative instance can be found at 37/38/39/40[8]. The initial reading separates each item closing it with falling intonation; the semantic effect here is one of final act determined by disappointment

[7] See Table 1 attached.
[8] Idem.

and uttered as a punitive measure. On the other hand, the reading in the reversed text contains a clear rising tone (slightly "singing") after each segment of the cluster, implying optimism, resolve, and confidence.

(Q) A concluding thought regarding intonation cannot omit the main reversal segment "unless you reverse how you *see* me." The adverbial clause would typically be in a subordinate position and, therefore, receive secondary meaning compared to its superordinate. However, three intonational factors contribute significantly to the shift in its function. One, the evident rising intonation at the end of the line announces the potential reversal in power relations as the youth appear willing to offer a glimpse into their value system. Two, the primary stress positioned on the verb "see" emphasizes a change of opinion and ideological perception; and three, the paralinguistic device perceived at the final pronoun "me" – smiling. The smile favours a rising intonation and the semantic effect of surprise, preparing the reversed reading and thus suggesting the youth's willingness to establish common ground and positive communication.

The Inter-textual Analysis

In addition to the more extensive linguistic analysis presented, a brief inter-textual incursion has become necessary in order to emphasize the discourses at play. In general, such an approach is partial and is determined by the main foci of each analysis. This current genre discussion is rather minimal here; it may become more elaborate in a future study where the scope of the paper may include a more detailed inter-textual approach. However, I consider here several aspects necessary in order to highlight the complexity of this text and its potential for analysis.

Drawing on Fairclough (2003), the neo-liberal discourse is realized through a "hybridization" of other discourses. The **youth's stance** is distinct and opposed to the commodification process. Contributing to the defining of youth's position are: **1.** syntactical devices (e.g., reiterated subject: "*my friends and I/we* don't like the way books feel in our hands"); **2.** elaboration (e.g., "on Facebook, on our mobiles"), **3.** intonation (e.g., intonation at J.); and **4.** the use of pronouns (e.g., "me and my friends").

Also, identifiable in the two texts is a **marketing/commodifying discourse** ("packaging is more important than content"; "you'll find customers for your products") intertwined with the **advertising genre** elements ("you'll think your job's done if we like your brand," "don't think it's all dying"). Often the boundaries between genres are "blurred" (Fairclough, 2003) and by reversing the first text, "re-contextualization" (within the same text) also takes place. For example, a youth-specific expression such as the one at 27 -28[9] ("I think it's unbelievable that you are actually listening to us") becomes an advertising slogan at 30a – 28a[10] ("you'll find what's important for you is that you're actually listening to us").

[9] See Table 1 attached.
[10] Idem.

Further Discussion

In keeping with Quirk, Greenbaum, Leech, and Svartvik (1985), paratactic features are "units [which] are coordinated at the same level of constituent structure", in "equal arrangement." Paratactic relations establish a close connection between the sentence structure and its semantic value. Hypotactic features on the other hand, refer to relations of subordination, where clauses are organized hierarchically (a superordinate and a subordinate) in an "underneath arrangement." The superordinate clause keeps its information in the foreground, while the subordinate clause maintains it in the background. Quirk, Greenbaum, Leech, and Svartvik (1985) also specify that "syntactic inequality leads to semantic inequality."

The attached table contains a presentation of semantic reversals as evidenced by the clausal shifts and their paratactic and hypotactic relations. A special case is the "pivotal clauses" that allow for structural reversals and meaning re-adjustments. The text contains no punctuation in order to permit more flexible shifting and "pivoting" while the mirrored text represents an attempt to reconciliation. The following section is to be accessed in conjunction with the graphic representation of the relationships detailed in **Table 1** (attached).

Semantic reversals with commentaries[11]

The following section is to be accessed in conjunction with the graphic representation of the relationships detailed in **Table 1** (attached).

A. (→ This is the end of publishing/and/books are dead and boring)

(→ this is not the end of publishing and books are not dead and boring)

1. This is the end of publishing

2/3. and/books are dead and boring

4a. no longer can it be said that

2a/3a. books are dead and boring

1a. and/ This is the end of publishing

The two main clauses at A are in paratactic relationship of addition and express negative statements about the publishing of books. The only connector available is "and," re-enforcing the unfavourable tone in the opening statements. The pivotal sentence 4a subordinates the negative statements. By using a hypotactic relationship, the noun clauses 2a/3a and 1a become less prominent, while 4a, the pivotal line, acts as the main clause. These two clusters of clauses are in direct opposition, with the first one, using an impersonal statement read by "I/we" (reader = agent) and the second having an (unexpressed) agent, "be said …[by]". As

[11] Refer to **Table 1** prior to each evaluation.

a neutral position is more conducive to dialogue, the passive voice in the main clause de-emphasizes the agent suggesting an impersonal stance.

B. (→ we don't like to read)

(→ we like to read)

4. no longer can it be said that

5. we like to read

6a/5a. my friends and I/we like to read

The pivotal sentence 4 (main clause) denotes a negative statement expressed through a hypotactic relation; although positive, the noun clause is rendered negative by its main clause. Again, the first pair of sentences contains a "powerless" agent, not expressed in the passive construction. At 6a/5a we acknowledge the positive statement and the in-group ("we") as the main actors of the reading process. This is the agency which confers the construction a favourable, conciliatory note.

C. (→ we don't like the way books feel in our hands)

(→ we like the way books feel in our hands)

6/7. my friends and I/ we don't like the way books feel in our hands

8a. it's not true that

7a. we don't like the way books feel in our hands

The first part of this cluster consists of a simple sentence with a negation. The second group, however, is composed of a main clause containing a negative verb followed by a noun clause (hypotaxis), also with a negative verb. The conflated meaning is positive and contrasts with the meaning of its counterpart at 6/7. The pronouns used identify two sub-categories of the same in-group: the youth disregarding reading published material and the more conscientious youth concerned with reading and access to printed text. Of the two in-groups, the second one uses a delicate, yielding tone.

D. (→ I follow trends)

(→ I don't follow trends)

8. it's not true that

9. I don't follow trends

10a. I know what I want when I see it and

9a. I don't follow trends

Again, the meanings at D are in contrast: 8 and 9 have a hypotactic relation, conveying a positive meaning; its negative main clause denies the negative verb at 9. However, this cluster's connotation is unfavourable. The paratactic relation between 10a and 9a simply reinforces the negative meaning at 9a; the connotation here is positive. Although 9 and 9a are identical, their structural relationships contribute to the shift in meaning and agency: from the indifferent reader to the book enthusiast. While the first category of youth defines itself elaborating on a series of negative trends features, the second in-group uses this relationship as a persuasive means to convince the publishers of their reliability, credibility, and legitimization through the presentation of a value system (Fairclough, 2003).

E. (→ I am superficial)

(→ I am not superficial)

10. I know what I want when I see it and

11/12/13. packaging/is more important than/content

14a. I have to tell you

13a/12a/11a. content/is more important than/packaging

The cliché expressions at 10 – 13 are organized in separate main clauses. Line 10 expresses a firm, unshakeable conviction, which is then elaborated further at 11/12/13 rendering a commodifying meaning. On the other hand, 14 appears rather casual and conversational resembling the tone of a personal confession. This is a contrastive case of promotional material where the logic of appearance and the explanatory logic (Fairclough, 2003) are at play. The highly convincing statements of fact at 10 -13 are counterbalanced by the statements at 13a – 11a. The latter are preceded by their main clause 14a, which confers the subordinate clause a slightly subjective quality. Nonetheless, its confession-like form pertains to a dialogic mode, where such statements are inviting, open and denoting a genuine wish to share thoughts, conclusions, or views.

F. (→ short attention span; v. little reading; no learning)

(→ long attention span; yes – much reading; yes – enjoy learning)

14. I have to tell you

15. my attention span is too small for big ideas

16. and it's just not true that

17. I read a lot and I like learning

17a. I read a lot and I like learning

16a. and it's just not true that

15a.my attention span is too small for big ideas

In similar fashion, the first series of clauses are both paratactic (first and third) and hypotactic (one noun clause – direct object - attached to each main clause), displaying a balance between the main clauses. The meaning conveyed by the paratactic relation is completed in each of the noun clauses. There is clear equivalence between the two clusters both in meaning and in form. The second series contains a paratactic relation between the first and second clauses while the third one is attached by hypotaxis (noun clause – direct object).

G. (→ I don't care)

(→ I care)

18. I don't care

19a. and you should never think

18a. I don't care

The negative meaning of the first sentence is simply stated as such, while the positive one is expressed through two negative constructions in a hypotactic relationship. The superordinate clause at 19a contains a strong modal suggesting absolute obligation ("should never think") and is re-enforced by the subordinate 18a (noun clause – direct object) also in negative form. The effect of this association is positive and is meant to equal out the negative sense at 18; at 19a – 18a, the impression of insecurity and self-justification is called off by the strong modal of obligation.

H. (→ not concerned with environment and sustainability)

(→ pay attention to the fact that I am concerned with environment and sustainability)

19. and you should never think

20. I've got to be concerned with environment and sustainability

21a. what I really hope you get is

20a. I've got to be concerned with environment and sustainability

A less assertive balance is then identified between these two clusters. The first series uses now the strong negative obligation ("should never think") at 19 to introduce the noun clause 20 (direct object). This is counter-balanced by the hypotactic relation between the next two clauses, where the superordinate is expressed in much softer, persuasive, terms emphasized by the adverbial "really." On the one hand, I notice an unquestionable, essential expression in the first cluster, corresponding to a "logic of appearances" rendering style, and on the other, I identify a more contingent, elaborate phrasing in line with "explanatory logic," as mentioned by Fairclough (2003).

I. (→ pay attention to my values: see below)

(→ pay attention to my values: see below)

21. what I really hope you get is

22. you've got to open your eyes to my values

23a. what's important to me is

22a. you've got to open your eyes to my values

An interesting case is presented at 21 – 22 vs. 23a – 22a. At first glance, the two hypotactic pairs do not seem to be in contrast. In fact, strictly speaking, and taken in isolation, they are not contrastive. They both use the same sentence pattern: noun clauses (in a contingent sense; Fairclough 2003) to open the sentences, followed by the verb "be," followed in turn by a second, identical noun clause (subjective complement). What creates opposition between the two clusters is the overall direction of the text. Therefore, while the pairs alone do not present any contrasting features neither at form level, the same sentence pattern used, nor at the immediate semantic level, - the contingent meaning appears to apply to both -, the two clusters are considered in opposition due to their *position in the overall text.* The pairs have a "pivotal" function: they mark a point in the discourse that allows for a subtle shift from the negative denotation of the first reading to the positive one in the second round. In other words, although seemingly identical, each of these clusters *points in fact to the opposite direction*. This phenomenon is recognizable in several "pivotal" instances within the text, and it represents an attempt to technically explicate the process defined intuitively and metaphorically by Zoe Uffindell (with Khaki Group) in her interview about the writing process of such texts. When asked how she approached the "execution of the frontward/backward message", Uffindell replied, "We asked DK to give us a list of facts and statistics about publishing in 2010, and where they see it going in the future, and then our scriptwriter, Jason LaMotte, took this information and wove the facts into the current script."

How difficult was it to achieve this effect?
It takes a creative professional writer, patience, and several days to achieve something like this - a bit like a huge jigsaw that you have to paint as well as put together! […]

How long did it take to write (and can you mention any stumbling blocks or hurdles you encountered along the way)?
Close to 4 days by the time it was finished. The structure of the forwards and backwards message presented its own unique challenges, and this was amplified by the fact that certain specific information had to be included. It was a delicate house of cards that could have fallen at any time as a result of the addition or removal of a single line of text."[12]

[12] (http://us.penguingroup.com/static/html/blogs/end-publishing)

J. (→ Lady Gaga more important to me than Ghandi)

(→ Ghandi more important to me than Lady Gaga)

23. what's important to me is
24. what Lady Gaga is wearing
25. and I don't really care all that much
26. what Ghandi did last century

27a. I think it's unbelievable
26a. what Ghandi did last century
25a. and I don't really care all that much
24a.what Lady Gaga is wearing

These two instances return to the divergent model we recognize throughout the text in most part. The first group contains the pattern: subject noun clause – verb "be" – subjective complement noun clause (23-24) in paratactic relation of addition with the main clause – direct object noun clause (25-26). The second set of clauses displays two main clauses in paratactic relation of addition: one followed by a direct object noun clause and subject noun clause (hypotaxis) and the other by an object noun clause (hypotaxis as well). Both instances present the in-group's perspectives only, with the second instance focusing on more traditional, permanent values, and the first one maintaining the "superficial" note consistent throughout the initial text.

K. (→ I can't believe you're actually paying attention to us; nobody has really taken us seriously before; we are used to being ignored)

(→ listening to us is worth it; listening to us will clearly make a difference for you; aware of self-worth; confident; had received sufficient attention)

27. I think it's unbelievable
28. that you're actually listening to us

30a. you'll find
29a. what's important for you is
28a. that you're actually listening to us

Another "pivoting" case is presented at K. Although the meanings rendered here are in direct opposition, in order to identify them, another feature must be noted. Approaching the sentence patterns alone did not suffice. Both sets open with main clauses that are positioned in hypotactic relations with the noun clauses completing the patterns. Both use expressions that are usually associated with positive meanings. However, the first series is situated after the negative rendering at 23-26, and therefore is aligned with/and influenced by that meaning. The sentence at 27-28 is approached from the speaker's/writer's point

of view ("I think"), and it suggests lack of confidence on the part of the speaker/writer. The shift of perspective in the second cluster now points towards the listener/reader ("you'll find"). Relying on Van Dijk's discussion of context and participants' roles (1997), and while in this set the formal clausal patterning appears to be similar, the twist from negative to positive meaning lies within the point of view.

L. (→ because you are not listening to us, your goals are superficial: selling your products regardless of their quality)

(→ by listening to us, you will come up with great products; you're bound to succeed)

29. what's important for you is [that]

30/31/32/33. you'll find/ customers/for your/products

34a/33a/32a/31a. you'll think [of]/products/for your/customers

A similar method can be applied to this pair. In this case, the conversion from focus-on-customers to focus-on-products is realized through lexical (verbal) choice. At 29 – 30/31/32/33 the construction "you'll find customers" (customers – direct object) reflects a primary concern with selling the products to customers, any customers, that is. By repositioning the "products" as direct object at 34a/33a/32a/31a, this item comes into focus and the meaning is reversed towards a primary concern with high quality products, which are intended to satisfy a certain category of customers. The products are, thus, designed first with the customers' expectations and needs in mind. From a theoretical stance, the grammatical reversal functions as a "logic-of-difference" contributing on a larger scale to the social classification identified in Fairclough (2003).

M. (→ it is a false impression to think that we only care about brands and labels, and not about the actual content of your product; as a result, we will speak ill of your products)

(→ if we like what you deliver, word-of-mouth is the best advertising; we're always happy to tell others about the products we enjoyed, so our communication is positive and instantaneous)

34. you'll think

35. your job's done

36. if we like your brand [but you're wrong]

36a. if we like your brand

35a.your job's done

Despite the positive expression displayed in both these sets, the positioning of 34 prior to 35 and 36 introduces another change. At 34, "you'll think" is meant to be read as "[*only] you*'ll think" so that the semantic alignment with the previous clusters (29 – 33, etc.) is maintained, and therefore the contrast with the reversed text can be realized. The intuitive "reading-between-the-lines" practice can again be approached through close observation of the grammatical shifts. On the one hand, albeit both clusters contain hypotactic

relations, each set brings into focus a completely different segment. 34-35-36 opens with a main clause followed by a direct object/noun clause and concluding with the adverbial clause of condition ("if"). This sequence allows for the main subject pronoun "you" (the publisher) to be placed at the very beginning of the structure, conveying an unwanted focus. This approach is maintained in the next clause as well, where "your job's done" is the superordinate clause, with the subject "your job" at the very beginning, while the conditional (subordinate) clause containing the subject "we" (the customers) is found at the very end of the cluster, in a less favoured position (i.e., out of focus). On the other hand, the sequence at 36a-35a is reversed, with the subordinate clause of condition placed first and the main clause last. This shift brings the subject "we" (the customers) into focus and pertains to a positive, contrastive reading.

N. (→you think we can do the advertising for you, but we won't, because ...)

(→ you won't be successful)

(→ we'll be happy to tell our friends about your great product, and you'll be successful)

(→ we will gladly do the advertising for you)

37/38/39/40. [you'll think that] we'll do it for you/on Facebook/on our mobiles/me and my friends

37a. we'll do it for you

41a/40a/39a/38a. your market is/me and my friends/on our mobiles/on Facebook

So that a consistent meaning of the initial text can be applied in this sequence as well, I found it convenient to insert the repetition of 34 prior to the independent sentence at 37/38/39/40. This artifice provides cohesion to the message and shifts the focus on "you" (the publishers) identified in the previous discussion. Thus, the relationship becomes hypotactic, with 37/38/39/40 as a subordinate direct object noun clause consisting of an elaboration (Fairclough, 2003), here intended to mark a typical feature of youth discourse in the advertising genre. (Cf. 'power' at Van Dijk, 1997). Although elaboration is used again in the next cluster, its syntactical status and function at 41a/40a/39a/38a differ significantly. In this case, the clause is independent, in paratactic relation with 37a (unlinked – Quirk, Greenbaum, Leech, and Svartvik,1985), and is part of an "equal arrangement" (Quirk, Greenbaum, Leech, and Svartvik,1985). This contributes to a reversed reading of the power relations between the two participants to the advertising process (the publisher and the customers/the youth) (Van Dijk, 1997). In the second cluster, the youth/customers control the market; they feel positive about the products (printed material) and are favourably contributing to advertising process. The subject pronoun at 37a denotes that the youth/the customers are "back in focus," and the advertising can now take place with ease. The message is that focusing on the product rather than the customer will let the publishing industry survive.

O. (→ your market is/dying)

(→your market is not dying)

41/42. your market is/dying

43a/42a. don't think that it's all/dying

This reversal effect is accomplished here by de-emphasizing the strongly negative independent statement at 41/42 through a hypotactic construction at 43a/42a. In the second sentence, the negative vocabulary is positioned in the subordinate clause and offset by the negation of the main verb, "don't think".

P. (→ your market is not going to survive)

(→ your market is going to survive)

43/44. don't think that it's all/going to survive

45a/44a. it is /going to survive

Conversely, this set of clusters contains a hypotactic relation between the two clauses at 43/44 and an independent clause for 45a/44a. Relevant to note here is also the fact that 45a/44a represents in fact the first sentence in the reversed reading, so, although it may appear as a conclusive statement in this analysis, in actuality it represents a starting point for the positive, reversed reading of the initial text.

Q. 45 it is …*[the end of the publishing industry as we know it, …unless you reverse how you see me :)…]*

The "pivoting technique" identified throughout the text is elemental for the semantic reversals that occur here. The very last line in the initial text consists of a pessimistic conclusion reached through the accumulation of negative meaning conveyed so far. Nonetheless, this idea can be turned around by means of a hypotactic relation: by expanding the sentence with an adverbial clause of negative condition, the initial negative effect is neutralized, and the reversed text can be read from a positive perspective. This pivoting adverbial clause generates a shift in clause and sentence order, as well as in pronoun use.

Conclusion

In conclusion, this investigation has found that, through linguistic and inter-textual explorations, various changes in the speaker's perspectives influence the power relations in interaction. The paper examines 17 instances of paratactic/hypotactic relations and pursues their shift in foci to identify existing power relations in the initial text and the patterns by which the syntactic reversals contribute to semantic shifts. The most significant finding in this analysis is that all pairs of clause clusters contain pivoting fragments from one clause to another, as the paratactic - hypotactic method is applied in conjunction with a discussion of the pronominal use and intonation and stress patterns.

Apart from its unexpected twist and syntactic effects, this reversible text brings forward a more complex approach to presenting dialogue. As several similar texts have been identified already, this may constitute a genre itself, one which allows readers to process two contrasting views upon the same issue. Two possible advantages of such a text can be the ability to anticipate the opposite meaning while reading the first

version, and a heightened understanding of the linguistic potential of a text. For example, once readers know what to expect from a text, they may look closer at the actual syntax and construct more than one meaning, with very minimal changes to some of the sequences produced. In essence, the oral presentation of this text is monologic, but the discourse is *dialogic internally* (between two contrasting attitudes) as well as *externally* (addressing the audience: mainly, the publishers). The 'contrasting attitudes' approach is intended to articulate youth's current decrease of interest in reading, trend which can be reversed if publishers expand their modes of dissemination (i.e., adopt e-media as well). Through the ad-like *internal dialogue*, the youth attempts to open a discussion with the audience (*external dialogue*) in order to emphasize youth's reading needs. The strategy is persuasive: from 1. drawing attention (video clip) to 2. anticipating how the audience may perceive youth, to 3. sequencing details that would help the audience to understand youth more clearly and completely, and to 4. inviting the publishers to consider that the integration of digital publishing does not mean a disconnect with its traditional forms.

Throughout the text, the neo-liberal discursive overtones are apparent. The initial reading is rendered in a consumerist, clichéd style. The narrator appears to be interested in a superficial, easily accessible, non-engaging discourse, which does not present significant intellectual challenges. The neo-liberal discourse addresses exactly this category of readership, and books can be disseminated through facile promotional activities. On the other hand, the more educated faction of the readership is presented (optimistically) as genuinely interested in the *contents* of the published material and preoccupied by books' ideological or artistic value. In this case, the dissemination of printed materials does not emphasize their marketability. On the contrary, the dissemination takes place sensibly and through communication about the informational/ideological or artistic qualities of books. Further work on this topic will expand on other linguistic devices in conjunction with the syntactic one and will revisit in more depth the inter-textual approach.

References

Bredo, E. (2006). Philosophies of educational research. In J. L. Green, G. Camilli, P. B. Elmore, with A. Skukauskaité, and E. Grace (Eds.), *Handbook of complementary methods in education research* (pp. 3-31). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Cooren, F. (2008). The selection of agency as a rhetorical device: Opening up the scene of dialogue through ventriloquism. In E. Weigand (Ed.), *Dialogue and Rhetoric* (pp. 23 -37). Amsterdam: John Benjamins.

Crotty, M. (1998). The research process. The foundations of social research: Meaning and perspective in the research process. St. Leonards, N.S.W: Allen & Unwin.

Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. New York: Routledge.

Fairclough, N. L. and Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. In T. A. van Dijk (Ed.), *Discourse Studies. A multidisciplinary introduction. Vol. 2. Discourse as social interaction* (pp. 258-284). London: Sage.

PenguinGroupUSA. (2010). *The Future of Publishing – created by DK (UK)* [video]. Retrieved March 10, 2010 from http://www.youtube.com/watch?v=Weq_sHxghcg&feature=player_embedded#

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., and Svartvik, J. (1985). *A Comprehensive grammar of the English language*. London and New York: Longman.

Salem, E. M. (2010). *Why the print media will survive the internet*. Retrieved from http:// www.helium.com/items/1876951-why-the-print-media-will-survive-the-internet.

South, A. (2008). *Why the print media will survive the internet*. Retrieved from http://www.helium.com/items/958059-why-the-print-media-will-survive-the-internet.

Van Dijk, T. A. (1998). "Critical Discourse Analysis." In D. Tannen, D. Schiffrin, and H. Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis*. Retrieved from http://www.hum.uva.nl/~teun/cda.htm.

Van Dijk, T.A. (1997). Discourse as interaction in society. In T.A. van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction: A multidisciplinary introduction* (pp.1 – 37). London: Sage.

Weigand, E. (2008). Rhetoric in the Mixed Game. In E. Weigand (Ed.), *Dialogue and Rhetoric* (pp. 3–21). Amsterdam: John Benjamins.

Table 1: Syntactic clusters and their relationships

Text	Paratactic relationship	Hypotactic relationship	Meaning of line/cluster in text	Meaning of line/ cluster in reversed text	Paratactic relationship	Hypotactic relationship	Reversed text
1. This is the end of publishing 2/3. and/books are dead and boring	addition		**A. This is the end of publishing/ and/books are dead and boring**	**A. this is not the end of publishing and books are not dead and boring**		Noun clause (DO)	4a. no longer can it be said that 2a/3a. books are dead and boring 1a. and/This is the end of publishing
4. no longer can it be said that 5. we like to read		Noun clause (DO)	**B. we don't like to read**	**B. we like to read**	Independent clause		6a/5a. my friends and I/we like to read
6/7. my friends and I/ we don't like the way books feel in our hands	Independent clause		**C. we don't like the way books feel in our hands**	**C. we like the way books feel in our hands**		Noun clause (subject)	8a. it's not true that 7a. we don't like the way books feel in our hands
8. it's not true that 9. I don't follow trends		Noun clause (subject)	**D. I follow trends**	**D. I don't follow trends**	addition		10a. I know what I want when I see it and 9a. I don't follow trends
10. I know what I want when I see it and 11/12/13. packaging/is more important than/content	addition		**E. I am superficial**	**E. I am not superficial**		Noun clause (DO)	14a. I have to tell you 13a/12a/11a. content/is more important than/packaging
14. I have to tell you 15. my attention span is too small for big ideas 16. and it's just not true that 17. I read a lot and I like learning	addition	Noun clause (DO) Noun clause (subject)	**F. short attention span; very little reading; no learning**	**F. long attention span; yes – much reading; yes – enjoy learning**	addition	Noun clause (subject)	17a. I read a lot and I like learning 16a. and it's just not true that 15a.my attention span is too small for big ideas

18. I don't care	Independent clause		**G. I don't care**	**G. I care**		Noun clause (DO)	19a. and you should never think 18a. I don't care
19. and you should never think 20. I've got to be concerned with environment and sustainability		Noun clause (DO)	**H. not concerned with environment and sustainability**	**H. pay attention to the fact that I am concerned with environment and sustainability**		Noun clause (subject complement)	21a. what I really hope you get is 20a. I've got to be concerned with environment and sustainability
21. what I really hope you get is 22. you've got to open your eyes to my values		Noun clause (subject complement)	**I. attention to my values: see below**	**I. attention to my values: see below**		Noun clause (subject complement)	23a. what's important to me is 22a. you've got to open your eyes to my values
23. what's important to me is 24. what Lady Gaga is wearing 25. and I don't really care all that much 26. what Ghandi did last century	addition	Noun clause (subject complement) Noun clause (Object)	**J. Lady Gaga more important to me than Ghandi**	**J. Ghandi more important to me than Lady Gaga**	addition	Noun clause (subject) Noun clause (Object)	27a. I think it's unbelievable 26a. what Ghandi did last century 25a. and I don't really care all that much 24a.what Lady Gaga is wearing
27. I think it's unbelievable 28.that you're actually listening to us		Noun clause (subject)	**K. I can't believe you're actually paying attention to us; nobody has really taken us seriously before; we are used to being ignored**	**K. listening to us is worth it; listening to us will clearly make a difference for you; aware of self-worth; confident; had received sufficient attention**		Noun clause (DO) Noun clause (subject complement)	30a. you'll find 29a. what's important for you is 28a. that you're actually listening to us

29. what's important for you is 30/31/32/33. you'll find/ customers/for your/products		Noun clause (subject complement)	**L. because you are not listening to us, you goals are superficial goal: selling your products regardless of their quality**	**L. by listening to us, you will come up with great products; you're bound to succeed**	Independent clause		34a/33a/32a/31a. you'll think [of]/products/ for your/ customers
34.you'll think 35. your job's done 36. if we like your brand		Noun clause (DO) Adverb clause (condition)	**M. it is a false impression to think that we only care about brands and labels, and not about the actual content of your product; as a result we will speak ill of your products**	**M. if we like what you deliver, word-of-mouth is the best advertising; we're always happy to tell others about the products we enjoyed, so our communication is positive and instantaneous**		Adverb clause - condition	36a. if we like your brand 35a.your job's done
37/38/39/40. [you'll think that] we'll do it for you/on Facebook/on our mobiles/me and my friends		Noun clause (DO)	**N. you think we can do the advertising for you, but we won't, because … you won't be successful**	**N. we'll be happy to tell our friends about your great product, and you'll be successful - we will gladly do the advertising for you**	addition		37a. we'll do it for you 41a/40a/39a/38a. your market is/me and my friends/on our mobiles/on Facebook
41/42. your market is/dying	Independent clause		**O. your market is/dying**	**O. your market is not dying**		Noun clause (DO)	43a/42a. don't think that it's all/dying
43/44. don't think that it's all/going to survive		Noun clause (DO)	**P. your market is not going to survive**	**P. your market is going to survive**	Independent clause		45a/44a. it is /going to survive
45. Q. it is …*[the end of the publishing industry as we know it, …**unless you reverse how you see me :)…]***							

Arabesques: An Arabic Tale in Hebrew Letters Addressing the Issue of Representation and Dialogue

Ibrahim A. El-Hussari
Lebanese American University

Abstract

This article looks at the discourses shaping the narrative structure of Anton Shammas's *Arabesques*, an Arabic tale written in Hebrew letters. Addressing the Hebrew-speaking readers in the first place, Shammas designs this semi-autobiographical novel to reposition himself as both narrator of his family saga and character in his own right. As a narrator-character, he is privileged to witness the horrible demise and loss of his own Arab Palestinian identity and the emergence of quite another identity imposed on him by the newly-established Jewish settlers' State. Seeking a way out of this ambivalent national allegiance, he gets involved in various situational conversations he holds with a number of Jewish Israeli intellectuals, some of whom feature as characters in the tale. The reactions of those intellectuals to his compelling attitude and tone, as he pragmatically voices himself in their language, vary widely. Surprisingly, however, all of those Jewish intellectual voices echo the same Zionist zeal when their polarizing talks create the Arab as the "other", positioned outside the discourse. By using Hebrew as the language of his narrative, Shammas tries to de-territorialize and un-Jew that language and bring it back to its semantic origins. For him, the Hebrew language which dominates the cultural space in Israel today cannot permanently keep discriminating against its non-Jewish, Arab Palestinian natives who also use Hebrew as one of the two official languages of the State. Shammas's narrative discourse seems to compel his Hebrew readers to question their own version of the self-narrated history. The present study uses a positioning analysis approach to interpret the narrative text and the principal conflicting voices that are likely to frame the concept of dialogue as representation.

Keywords narrative discourse, Arabesques, Hebrew, Arabic, dialogue, representation, identity, positioning analysis

Introduction

Since time immemorial and those days around the campfire, humans have been telling stories in many ways including the use of language. Stories are our most familiar means of communicating the meaning we attach to our human experience. In other words, the stories we tell and live by often transmit something culturally memorable about 'who we are' within the dimensions of space and time that make us part of a historical reality. Many forms of self-presentation place emphasis on the process of individuation; that is, the

individual is believed to construct their internal world almost single-handedly. However, narrative art as a means of shaping people's perspectives of their lives tends to construct, deconstruct and reconstruct stories of cultural identity, which remains despite information to the contrary so remarkably stable. Oftentimes, the experiences told are part of a larger story of a whole people whose common history, culture, collective memory, aspirations and even dreams have been under-presented, misrepresented or dimmed by time. Perceived within this scope and in a world where power relations are not favorable, such stories are also addressed to the other, more especially the conqueror whose hidden transcript is to bury or distort the other side of the story. The Israeli Arab narratives, including *Arabesques*, tend to demystify the myth of the Promised Land by exteriorizing the hidden agenda of inadmissible truths that the Israeli Jews have been hiding even from themselves. Those narratives can also be meant to dismantle Israel's historical self-narration and undermine its official single-handed version. In other words, those narrative texts introduce the Israeli Jew to the untold side of their own story; that is, the side of the defeated whose tale of suffering has been deliberately denied and erased from the official annals. In the encounter with the Israeli Arab literature in Hebrew, the Israeli Jewish reader is invited to participate in a dialogue to negotiate and probably accept what Walter Benjamin calls "the fullness of the past" (1969, p. 254), that is the complete history of the two peoples telling their own sides of the one story.

The Arab Palestinians and the Jews in Diaspora were telling their own stories in different ways at the time the Ottoman Empire was in demise and the pre-World War I political situation in Europe was still taking shape. The Palestinians, who never enjoyed an autonomous rule in their own country, saw themselves as part of a pan-Arab community, which – as hoped then -- would serve as an umbrella for their aspirations and dreams; while the Jews, who used to huddle in ghettoes they built for themselves in Europe and the Arab world, were divided over the idea of being integrated and assimilated into the societies they lived in. The narratives each of the actors and writers of these groups produced until the forceful creation of the State of Israel in Palestine in 1948 show their differences in the messages propagated: the Palestinians wrote stories to make themselves visible as they withstood the waves of military occupations of their own land; the Jews wrote stories in exile that served their religious communities, and which the Zionist Movement under Theodor Herzl[1] turned into a political project as documented in the first Jewish Congress held in Basle, Switzerland, 1897 (Benas, 1919).

The creation of the State of Israel in Palestine, a Zionist dream-project which would have been too hard to materialize without the direct military and political intervention of the West[2], resulted not only in the loss of Palestine as the only national homeland of the Palestinian people and all the manifestations implied therein but also in the loss of the Palestinian voice for years to come. The Palestinians, whether those few who stayed on and were forced to accept their new status as Israeli Arab citizens of the new State or those

---

[1] Herzl was also a story teller, and his tale *Altneuland* (Old New Land) written in German and published in Leipzig, 1902, refers by name to Palestine as the Promised Land (see also Genesis 12:7, 13:15, 17:8).
[2] Reference is made to the 1917 plan sketched by the British and French foreign ministers to partition and share the Ottoman Empire after it was defeated in World War I.

many who were forced to abandon home and property and thus became refugees in the Arab neighboring countries and elsewhere, would remain dumbfounded for almost two decades until the Nakba[3] generation of writers began to voice themselves as a cultural entity existing in space and time. This new generation was trying to reconstruct the concept of their national identity by trying to re-enter history through the gate of the geographical space in which they took root for ages. This generation of writers, as members of a dominated Arab Palestinian minority, braved the security apparatus of the State by carrying their hidden transcripts into the public sphere of the dominant and hegemonic Jewish culture in modern-day Israel. Apart from those Palestinian narratives written originally in Arabic, *Arabesques* is an Arabic, Palestinian tale written in Hebrew letters. The dialogic traffic between Arab and Jewish characters, irrespective of personal tension and temperament punctuating it, permeates the world of *Arabesques* and aims at reaffirming the visibility of the "otherized" Palestinians who need no excuse to be in their own homeland, no matter what language they use to present themselves in situations demanding a representative voice. The study of the oppositional narrative (Chambers, 1991) shrouding the dialogue held between the Israeli Arab Palestinian protagonist, Anton Shammas, and his Jewish Israeli counterpart and fellow citizen, Yehoshua Bar-On, is guided here by the positioning analysis approach that enables a possible interpretation of how oppositional narrative discourses are likely to usher in some sort of resolution.

The study of the discursive constructs framing the dialogue in question also tries to demystify the biblical myth of Israel, which claims itself a purely Jewish state at the time it is, practically speaking, a bi-national state where Arabs and Jews ought to be constitutionally viewed as equal fellow citizens when it comes to individual and community rights and obligations. That is, the Arab Palestinians who remained in their land after the Jewish conquest of their homeland in 1948 and who by now constitute a big minority[4] of the population (excluding the West Bank and the Gaza Strip), cannot be simply viewed as a guest-minority living in the State of Israel. Israeli figures, whether those featuring in the novel or intellectuals commenting on it, deny the existence of the Palestinian or pretend that he does not exist. However, when they accept that existence reluctantly, nothing can be further from the truth when history unfolds through the genealogy and biography of Anton Shammas as author and narrator of his own side of the story, which has been long denied by the Jewish Establishment or hidden from the Hebrew reader and therefore from 'the fullness of history', to recall Walter Benjamin.

Arabesques compels its Hebrew readers to rethink, and even question, the dogmatic assumptions related to the myth of the 'Promised Land' and the 'miracle' of re-establishing the state of Israel on the national soil of another nation (See Hever, 2002; Harlow, 1987; Jauss, 1985). The dialogue, often left unfinished or aimless between the two main intellectual Arab and Jewish characters of the story, betrays

---

[3] *Nakba* is an Arabic term for catastrophe or mass tragedy but it is Anglicized here for shortage of an English equivalent.

[4] Reference goes to the 2008 census of the population of Israel where six million people (including one million Arab Palestinian natives) live in the state. If the number of the Arab natives is added to that of East Jerusalem, the West Bank and the Gaza Strip, then the Jews and Arabs in historical Palestine are equal in head count.

signs of tacit mutual recognition. This assumption is hardly dimmed by the defensive and discriminatory rhetoric used by the Israeli writer and character, Bar-On, to graft the semantics of conflict onto the Hebrew language which Shammas uses in *Arabesques* not only as a means of communication but also as a dialogic tool narrowing the distance between subjective truth and objective reality.

Theoretical Framework and Analysis Methodology

The hypothesis that language is a means of communication can be practically challenged. This statement assumes a level of truism when communication fails to channel a dialogue that ought to enhance understanding and strengthen relationships between different ethnic groups whose discourses are ingrained in conflict. For an optimal effect achievable within the context of conflict, dialogue would have to go beyond individual viewpoints and goals to promote and develop a sense of a bi-cultural, bi-lingual divided community. In fact, dialogue can be seen as being more than an exchange of messages and transcripts that takes place within the context of human interaction. It evolves through a process whereby parties involved "establish a living mutual relation" (Arnett, 1986, p. 6) that emerges from a particular quality of communication. Persons engaged in dialogue accept to participate in what Arnett (1986) calls the narrow ridge communication or a common ground which those parties share without either of them conceding defeat or compromising beliefs to satisfy the other. A dialogue as such allows participants to come up with new meanings that bridge the existing gaps between them, widen the space they share and embolden their mutual understanding as they "stand in a living, reciprocal relationship to a single living center and to one another" (Kauffmann, 1970, p. 94). Even in situations where power relations are likely to undermine mutual understanding, there is a good chance that the conflicting discourses of the parties engaged are still capable of achieving dialogue.

Humanistic as it sounds on the theoretical level, this view of dialogue does not seem to escape criticism. As a threshold into the objective world, dialogue is viewed as a subjective endeavor; that is, it remains the property of the participants who only know if their dialogue has yielded an outcome. An observer may have no clear idea whether or not the participants actually established a "connection"; nothing is predictable about future outcomes or events (Griffen, 1997) or if the conflicting discourses of those participants betray or promise some sort of resolution. To this effect, dialogue turns out to serve mutual awareness of one another rather than serving a fuller understanding of the conflict-resolution mechanisms. Besides, dialogue is not a language skill to be mastered by participants, and accordingly it cannot be tested to guarantee possible outcomes. However, dialogue cannot be dismissed as a waste of time. Among other things, dialogue encourages an avoidance of polarized communication, promotes awareness of what it takes to create an atmosphere of understanding and reciprocity, and acknowledges disagreements by accepting differences.

In light of the above remarks about dialogue in real life situations, is there room for an imaginative dialogue through the art of fiction where conflicting discourses across a bi-cultural, bi-lingual society invite

further discussion? Narratology, as a theoretical domain, provides some solid foundation as regards the narrative voice which is used as a focal referent through which all the other narrative elements making the one story are articulated. Whether this narrative voice is showing or telling, it often assumes a position from which a considerable deal of perception is filtered and transmitted to the reader. Narratology is regarded by many scholars as a reading method in the development of literary theory and discourse analysis (Genette, 1980). In Anton Shammas's novel, *Arabesques*, the main fictional characters, an Arab and a Jew identified as two intellectual Israeli citizens, are engaged in a dialogue that at times sets them apart or pulls them together. By deconstructing the discourses in question, this study focuses on how dialogue as representation is articulated when it comes to the complex concept of inclusion and exclusion.

Positioning theory is rooted in linguistic practices but also related to discourse analysis. It has been recently adopted by socio-psychologists to explore intergroup conflicts (Moghaddam, Harree & Lee, 2008). In placing particular emphasis on narrative perspectives and narrative voice, positioning allows for a comprehensive understanding of how the parties implicated in discourse ascribe to themselves and to others certain rights as they reflect on important issues like identity. In other words, positioning theory states that much of what people do is shaped by what they understand as being their rights and duties in situations calling for action, and at the same time what they concede to be the rights and duties of others. In this respect, proponents of the classical positioning theory define two stages that frame and reframe dialogic social realities (Harree & van Langenhove, 1999). The first stage is prepositioning which is an essential part of the discourse. That is, participants do not simply assign themselves a position; they give reasons to justify taking a position. The second stage is positioning and role-playing; that is, participants are consciously involved in sending their interlocutors certain messages pertaining to the stances already taken. In this regard, even silence or evasion is assumed to be an integral part of this type of positioning when characters participate in a situational dialogue demanding a moral choice. *Arabesques*, as the focus of this study, can be no exception.

The Story: Brief Synopsis

Arabesques is a complex semi-biographical novel recounting the saga of a Palestinian Christian family over a period of 150 years in Palestine and other places around and beyond. Deriving its name and structure from arabesque, an elaborate and fanciful design of twisted shapes, geometrical figures, and so forth, the novel is a tedious search for identity. Interlacing myth, legend, history and memory into a mesh of a seemingly irreparable conflict of identity politics, Anton Shammas creates a two-part tale, with eleven chapters and an epilogue, in all of which he is both narrator and character. Interestingly, both parts of the novel inform one another in terms of narrative discourse. The first major part, "The Tale", in which Shammas assumes the role of al-Hakawati[5], is replete with family events, excluding no tiny detail in the life his fellow villagers used to lead in his Galilee village, Fassuta, and other places within reach. Even the most intimate and

[5] An Arabic word for a story-teller in the context of public oral tradition.

the most sacred in that village, whether it be private or public, cannot seem to have escaped that collective memory which he succeeds to reconstruct from orally-transmitted narratives handed down to him by the family elderly who have survived long years of good and bad times. The second major part, "The Teller", is a more plausible and down-to-earth account of Shammas's own experience as he takes a journey to Iowa City in the United States, via Paris, to participate in an International Writing Program. In Paris, he meets his fellow citizen, Yehoshua Bar-On, who is also invited to the same academic event. The dialogue between Shammas and Bar-On, which starts in Paris but comes to a halt in Iowa City, revolves around identity politics over which both of them take different positions but try to ease their differences in an aesthetic, imaginative way for a solution.

Positioning Analysis

In Part I of the novel, titled "The Tale", Shammas recounts his family history for honesty of record. A dialogue with any Jewish settler in Palestine is non-existent here because the successive massive waves of European Jewish immigrants to Palestine took place between the two World Wars under the British Mandate Administration then. By doing so, Shammas takes hold of the prepositioning stage, which foregrounds the encounter with his de facto fellow citizen, Bar-On, thirty three years after the creation of the state of Israel in Palestine. This prepositioning stage (see Harree & van Langenhove, 1999) is an essential part of the discourse around the issue of identity. Addressing his Hebrew readers in their own language, Shammas tells his own side of the story, that of the Palestinian dispossession. He draws attention not to the issue of victimization caused by the brutality of the British colonial rule and eventually by the Jewish settlers' state but to the legal and moral responsibility of those who have brought about that miserable, inhuman situation and are still living with its consequences.

"The Tale" recollects fantasy and magical realism signaled most obviously by the mythical rooster, *Ar-Rasad*[6], who guards the village's gold-filled cave. As the novel progresses, and due to unspeakable violence, the rooster loses its tail. Part I of the story begins to lose its fantastic touch and quality and coalesce into "hard political history" (Feldman, 1999, p. 382). Some of the narrator's childhood account details the Jewish settlers' atrocities against the unarmed civilian Palestinians, more especially the expulsion of the natives of the nearby Muslim village of Deir el-Qasi, which is eventually renamed Elkosh in Hebrew. Another example of the settlers' atrocities is the merciless deportation of the displaced Arab Palestinian families and individuals who would return home to be found by the Jewish military police force as infiltrators. Modern art of fiction shows fewer ironical events as such if any at all.

> *As soon as she [Layla Khoury] returned with her sister to the village, two soldiers from the Jewish Army came to expel this refugee who thought she could deceive the authorities and prove that she was a citizen*

[6] *Ar-Rasad* is an Arabic word for "the bewitched" in English.

> *of the new state … She found herself in a truck full of people from the surrounding villages who had not succeeded in outwitting their fate as wanderers.* (Arabesques, pp. 56-57)

To conclude this part of analysis, it should be noted that a dialogue under occupation, be it British or Zionist, is totally absent from Part I of the tale. Power relations topple that possibility altogether. However, the Palestinian part in that bloody "game," as envisioned by Shammas in "The Tale" is to revisit and reconstruct the collective living memory of his country men and put it in the form of a story that chronicles the daily life of the villagers of Fassuta, a dramatic miniature of Palestine under occupation. This prepositioning stage which the narrator takes advantage of serves the position he will take in the second part titled "The Teller."

"The Teller" is a linear realist narration set in the early 1980s portraying the protagonist's adult life as a journalist writing in Hebrew. It is easy to map this formal division onto the national division set by the United Nations[7] and accepted at large as a *fait accompli*. In this part, Shammas de-familiarizes the artificial partitioning of Palestine as he gradually destabilizes the split by allowing characters from one part of the narrative to commute to the other. The story of Surayya[8], a relative of the Shammas family, is a case in point.

Shammas, the narrator-character, enters the positioning stage as writer and journalist. This explains his reporter mission when he crosses the border splitting the nation to meet Surayya in the occupied West Bank. This stage of the story explains more emphatically his position as an Israeli Arab writer participating in the Iowa City academic activities of the International Writing Program in 1981. Positioning theory (see Moghaddam, Harree & Lee, 2008) studies the flow of the narrative-line that frames the perspective from which the protagonist communicates his views, here it is about the conflict in which the Arabs and the Israelis have been entangled for a long time.

Positioning analysis approach attempts to answer the question about identity and how the linguistically constructed interaction contributes to 'who we are'. It builds on the insight that identity is socially constructed at several levels. Under occupation, however, identity becomes either a non-negotiable national right through resistance in many forms, or an ambivalent status across the divide-line between self and other. For a more specific positioning situation, the following analysis focuses on the incomprehensible dialogue held between the protagonist and Bar-On as fellow Israeli citizens participating on equal footing in an academic event in Iowa City. What frames their dialogue and narrative lines, and therefore their positions, is uncertainty, suspicion and pre-conceptions, more especially seen in the defensive/offensive position of Bar-On. The dialogue that starts in Paris and continues in Iowa City shows the protagonist's perception of his position as an Israeli Arab calling for equal citizenship and the contradictory position of Bar-On as an Israeli Jew. The latter, always holding a notebook, has been trying to produce a story that portrays "the figure of the

---

[7] The United Nations Partition Plan for Palestine was a resolution adopted on 29 November 1947 by the General Assembly of the United Nations. Its title was United Nations General Assembly Resolution 181.

[8] Surayya is Layla Khoury by birth, but upon her forced deportation from the village of *Fassuta* to a refugee camp near Ramallah in the West Bank (under Jordan rule then), she converted into Islam, changed her name and married a Muslim resistance fighter who is sentenced to life by the Israeli military rule in the remaining Palestinian territories occupied by Israel in the 1967 war.

Arab in modern Hebrew literature" (p. 80). So far, Bar-On has been aware of the love affair between the protagonist and Shlomith, a Jewish army officer's wife back in Jerusalem. It is understood from Bar-On's discourse that the protagonist does not fit in, and accordingly Bar-On continues the search for his Arab figure.

> *- "I call that proud Palestinian-Arab-Israeli 'my Jew'" (p. 60)*
>
> *- "I am going to sculpt a well-rounded character, a nice hefty Arab, human and warm" (p. 82).*
>
> *- "What do Arabs dream about?" (p. 84).*
>
> *- "My Jew will be an educated Arab, but not an intellectual. He does not gallop on the back of a thoroughbred mare, as was the custom at the turn of the century, nor is he a prisoner of the IDF, as was the custom at the turn of the State. Nor is he A. B. Yehoshua's adolescent lover… He speaks and writes excellent Hebrew, but within the bounds of the permissible. … A real minefield … I can't remember where it was I read about the Arab as a literary solution. But it will come, ah yes, it will come" (p. 91).*
>
> *- "There has to be an Arab this time, as some sort of solution to some sort of silence, an Arab who speaks the language of Grace, as opposed to the language of confusion that swept over the world when the Tower of Babel collapsed. My Arab will build his tower of confusion on my plot, in the language of Grace. Within the boundaries of what's permissible, of course" (p. 92).*
>
> *- "May be I'll call it the restricted zone of language. That's what I don't want him to infiltrate, because if he does he might get out of my control. And he knows how an Arab behaves in a restricted zone" (p. 99).*
>
> *- "He [Anton] says he was expecting relatives from Lebanon. It's probably another way of saying P.L.O." (p. 100).*
>
> *- "It took my parents two thousand years to get to the land of Israel" (p. 145).*

Taking a seemingly strong position in the dialogue with the protagonist, the suspicious Bar-On is trying, as if in a monologue, to convince himself that he is in no hurry to search and find his "Arab sample" for a metaphorically "literary solution of some sort". Once this Arab figure is found, Bar-On will offer him salvation through the Hebrew language, which he refers to as a sanctified territory that must not be transgressed by non-Jewish figures. On another level of discourse, however, Bar-On's offensive position betrays signs that his sample of that Arab figure cannot be other than a new polished version of Anton Shammas, the narrator. It is clear that Bar-On is taking advantage of the power relations governing the inequality between the two distinct discourses underlying their dialogue. It is exclusively he who chooses his partner in a dialogue. Such a partner as filtered down by his discourse has not been recognized thus far. This translates his later position when he suddenly decides to take another hero for his not yet begun notebook-story. In another non-political situation, Bar-On maintains the same position when he comments bitterly on the love affair between the protagonist and Shlomith, the army officer's wife.

> *- "He will fall in love with a Jewish woman with red hair. Married to an army officer, may be… a love that from the start is pregnant with the seed of its own destruction, a love that will never be realized…. And when the forbidden fruit is revealed, the wounded husband will rage out, like Solomon, will make the woman choose: either the love split in two by the sword or the living child" (p. 92).*

No doubt, Bar-On's discourse, as implied through the linguistic features of his own choosing, attempts to domesticate Shammas himself as a possible "Arab sample" suiting his vision of the Arab figure

that should fit in Modern Hebrew literature. Positioning himself through such an ethnocentric dialogue, Bar-On insists on denying the existence of a partner (see Pappee, 2006; Chomsky, 2006; Finkelstein, 2003). This inference raises a big question about representation. Can Bar-On's part in this unequal dialogue with Shammas achieve some sort of representation? The circle of the Israeli intelligentsia divides over the issue of denial and recognition when it comes to the Palestinian other. Some of their reactions to *Arabesques* may inform the issue of representation.

Arabesques invited much criticism in Israel, not only by Israeli critics who laced into the novel as a non-Jewish narrative undermining the historical assumptions of their own self-narration, but also by Israeli writers who feature in the novel as characters debating with Shammas about his using the Hebrew language to write a non-Hebrew story. Soon after the publication of Arabesques, the Israeli writer and novelist A. B. Yehoshua (a Mizrahi Jew) asked Shammas (the author) to leave the State of Israel and move out to the would-be Palestinian State in the West Bank and the Gaza Strip (Amit, 1988). Other moderate liberal Israeli writers, including Amos Oz and David Grossman, made the following responses respectively when interviewed by Reoven Snir (1995).

> *I) I think of it [Arabesques] as a triumph …. Not for the Israeli society, but for the Hebrew language. If the Hebrew language is becoming attractive for a non-Jewish Israeli to write in, then we have arrived! (Snir, 1995, p.75)*
>
> *II) … invited into the language, the guest [Shammas] already begins the process of conquering (Snir, 1995, p. 78).*

If Bar-On is looking for a sample Arab to write a story, Michael Abyad, the narrator's next-of-kin Lebanese intellectual, has already done so in his untitled biography draft about Anton Shammas. Abyad, christened at birth in Haifa city as Anton Shammas, is an American citizen by law. He works as a researcher at the P.L.O. Research Center in Beirut. In the United States, he still keeps his own draft of Anton Shammas's biography (cf. Part I of *Arabesques*). At the end of the novel, Shammas and Abyad meet in Iowa City and New York respectively, and Abyad hands him the untitled story requesting that he be the child narrator in that biography. Who is the real narrator of the story? Is there room for the double as regards representation? Who speaks whose words in a dialogue, and who takes whose part in the game of words?

Between the discourses of Bar-On and Michael Abyad, the protagonist seems to have failed to assert his compromised identity as an Arab-Palestinian- Israeli citizen. He is torn between two alternatives in either of which he does not seem to fit or belong. Bar-On needs to re-model him for a future project, and Abyad wants to drag him back into the past world of memories. On the personal, emotional level, Shammas also fails to publicly express his clandestine love affair with a woman who happens to be the wife of a Jewish army officer. In the positioning stage, however, Shammas maintains a pragmatic standpoint of his own choosing. He does not lose temper when Bar-On offends him several times. Even when Bar-On decides to leave the Iowa academic event and go back home all of a sudden, Shammas tries to convince him to stay. Despite the silence which often defines the position of Bar-On when he grows angry, Shammas speaks up his mind to "keep their

living mutual relation" (see Arnett, 1986, p. 6). The following quoted lines from several dialogues with Bar-On clarify his position.

> *- "I thought about Shlomith, and about the two of us, as possible protagonists in a story by Bar-On. Two lost characters whose fate, on paper and otherwise, is in his hands, at the mercy of his whims" (p. 136).*
>
> *- "We have one little problem. I don't think of myself as what you people call 'an educated Arab'. I'm just another 'intellectual' as you call your educated Jews" (p. 137).*
>
> *- "I'll prepare an imaginary autobiography for him [Bar-On], a tale convincing enough to shield me from his critical eye … may be I would let him use some of my yarn to spin his tale" (p. 137).*
>
> *- "Bar-On! Why breathing down my neck?" (140)*
>
> *- "Once again I stand at the gate that is ajar. Now that my life has followed the course of this winding arabesque, I find myself once more at the place where I started" (p. 226).*

Taking a defensive, pacifist position, as is the case in the quoted lines above and throughout all the conversations he holds with Bar-On, the protagonist Shammas keeps his enduring character in that he tends to accept his present identity as a non-Jewish, Arab Israeli citizen who speaks, reads and writes in Hebrew as he does in Arabic. However, the discourse underlying the quoted dialogue transmits a sense of uncertainty and ambivalence about that identity. This inference assumes the clearest connotation by virtue of the concessions Shammas keeps offering to his interlocutor as he is aware of the power relations defining their complex existential problem as implied in several of their situational dialogues. Nevertheless, the story-line of Shammas's part in the dialogue implies that it is imperative to develop a critical viewpoint that makes alternatives to the present situation an imaginative possibility (see Bartolovich, 2006). By being critical of his own history and his present status, Shammas is credited with an agency that enables him to more than comply with societal forces represented by Bar-On and others. One of the goals of positioning theory is to identify the mechanisms through which linguistic and social processes become reified as observable products that may be glossed by others as identities. Scholars who have developed positioning theory (see Bamberg, 1997; Harre & van Langenhove, 1999) investigate the agentive role of participants. In this regard, speakers position themselves as constructive and interactive agents and choose the means by which they construct their identities in terms of dominant discourses and master narratives. As such, identity is not so much an expression of the self but rather a construction that takes into account both the objectives of interactional practices and the constraints of institutional structures that are in play when people communicate with each other through a meaningfully focused dialogue.

By trying to un-Jew the Hebrew language and appropriate it as a common cultural space between the Jewish Israeli majority and the Palestinian Israeli minority to serve an imaginative solution of identity, Shammas admits that he has adamantly transgressed a Jewish territory. His endeavor seems to have been provocative enough even to those Israeli doves who pretend that the Jewish Israelis, alone, are the owners of Hebrew as the national language of Israel. His attempt, however, cannot be dismissed as meaningless or

absurd. Concerning representation, the discourse shrouded in his part of the dialogue is that of the Arab Palestinian minority who stayed on after the creation of Israel and kept their bi-cultural identity despite the marginalization policy of the Jewish settlers' State. He is fighting his battle on the same ground the Jewish Israelis claim it is theirs; and using their Hebrew language to pass a clear-cut message about identity and citizenry, Shammas is viewed as a conqueror of that Hebraic territory which a non-Jew must not be allowed to penetrate. Although identity is not a subject to be compromised through dialogue for the outcome cannot be guaranteed (see Kaufmann, 1970; Griffen, 1997), Shammas takes the risk to do that, in an attempt to probably test the tolerance of the Israeli liberal doves whose reactions to his compromise for inclusiveness turn out to be ironically hawkish.

Conclusion

The implications of *Arabesques* as a narrative trajectory from innocence and victimhood of childhood memories to awareness and acceptance of an existing reality is that coming of age entails being able to critically evaluate received history. Dialogue as representation may also function as a challenge to the a-historical assumption that Arabs and Jews are entrenched in a perpetual conflict. In this sense, dialogue is concerned with the possibility of revealing clear prospects for a peaceful future co-existence, thus refusing the passive form of imposed annexation and insisting on the agency of the individuals to promote an inclusive form of identity. By fragmenting the narrative and alternating events from the two parts "The Tale" and "The Teller," Anton Shammas seems to have succeeded in presenting an absurd situation in search of a rational solution to the problem of ambivalent identity. The narrative impetus to reconnect the narrative fragments, together with the position of the narrator-character through dialogue with the Jewish Israeli other, can be read as a fictional expression of the desire for inclusion. It can also be read as a call for inclusion where the narrator-character uses imaginative deconstruction and reassembly that must needs confront and undo the exclusionary forms of identity.

References

Amit, D. (1988). An Interview with Anton Shammas. *Proza*, 73-78.

Arnett, R. C. (1986). *Communication and Community*. Carbondale Ill.: Southern Illinois University Press.

Bamberg, M. (1997). *Discourse and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bartolovich, C. (2006). History After the End of History: Critical Counterfactualism and Resolution. *New Formation*, 59, 63-80.

Benas, Bertram B. (1919). *Zionism: The Jewish National Movement*. Liverpool: D. Marples.

Chambers, Ross (1991). *Room for Maneuver: Reading Oppositional Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Chomsky, Noam (2006). *Failed States: the Abuse of Power and the Assault on Democracy*. New York: Metropolitan Books.

Darwish, M. (1996). Interview with Hilit Yeshurun (in Hebrew). *Chadarim*, 194-95.

Feldman, Y. (1999). Postcolonial Memory, Postmodern Intertextuality: Anton Shammas's *Arabesques* Revisited. *PMLA*, 114(5), 373-93.

Finkelstein, N. (2003). *The Holocaust as Industry: Reflections on the Exploitations of Jewish Suffering*, 2nd ed. London: Verso.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. Lewin, Trans.). Ithaca: Cornell University Press.

Griffin, E. A. (1997). *A First Look at Communication Theory*, 3rd ed. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Grossman, D. (1993). *Sleeping on a Wire: Conversations with Palestinians in Israel*. New York: Farrar Straus and Giroux.

Harlow, B. (1987). *Resistance Literature*. New York: Methuen.

Harrée, R. and Van Langenhove, L. (1999). *Positioning Theory: Moral Contexts of International Action.* Malden, MA: Blackwell.

Hever, H. (2002). *Producing the Modern Canon: nation-building and minority discourses*. New York: New York University Press.

Jauss, H. (1985). "The Changing Horizons of Understanding." In Mario J. Valdes and Owen Miller, eds., *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press: 146-74.

Kauffmann, W. (1970). *I and Thou*. New York: Charles Scribner's Sons.

Moghaddam, F. M., Harree, R., & Lee, N. (Eds.) (2008). *Global Conflict Resolution through Positioning Analysis.* New York: Springer.

Pappe, I. (2006). *Ethnic Cleansing of Palestine*. Oxford: One World Publications.

Shammas, A. (1989). *Arabesques* (V. Eden, Trans.). London: Perennial Library. (Originally published in 1986, in Hebrew, as *Arabeskot*).

Snir, R. (1995). Hebrew as the Language of Grace: Arab Palestinian Writers in Hebrew. *Prooftexts*, 15, 163-83.

Le dialogue dans le cadre des musiques vocales profanes françaises de la fin du XVIe siècle (1570-1600)

Nahéma Khattabi
Université de Poitiers

Le dialogue, dont la tradition remonte à l'Antiquité, est un genre privilégié par les humanistes de la Renaissance qui recourent à ce type de discours pour exposer leurs idées, et cela dans de nombreuses et diverses disciplines telles que la philosophie, la pédagogie, ou la théologie pour n'en citer que quelques-unes. Le dialogue permet aux auteurs de traiter un problème au sein d'une conversation fictionnelle en présentant de façon simultanée la thèse et l'antithèse. Le domaine de la poésie n'est pas en reste puisqu'il comprend également des dialogues qui sont néanmoins d'un tout autre type ; certains poèmes des membres de la Pléiade mettent parfois en avant la forme dialogique, comme c'est le cas du sonnet de Ronsard *Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle* (1555a), lequel se présente bien comme un échange verbal entre le poète et l'oiseau. Toutefois, dans le cas de la poésie, le dialogue n'est pas nécessairement envisagé comme l'exposé d'une théorie qui serait discutée par divers protagonistes. Eva Kushner (2004) remarque ainsi l'existence de « certains cas particuliers où le dialogue ne coïncide plus avec la mise en scène d'une conversation orientée vers la solution d'un problème ; soit que le dialogue fasse partie d'une œuvre appartenant à un autre genre, ou qu'une œuvre d'un autre genre (souvent un poème) soit entièrement dialogué (…) ». Le dialogue qui s'inscrit dans le champ musical ne relève pas davantage d'un débat d'idées et il prend place au croisement de deux disciplines, la poésie et la musique, qui entretiennent de fait des liens très étroits au XVIe et au XVIIe siècle. La musique vocale profane française de la fin de la Renaissance est en effet placée sous le signe d'une collaboration entre poètes et musiciens ; l'Académie de poésie et de musique, fondée en 1570 par le poète Jean-Antoine de Baïf et le musicien Thibault de Courville, atteste bien le vif intérêt que les humanistes portent à l'alliance de ces deux arts. Les recueils musicaux d'airs et de chansons sur les textes de Ronsard, Desportes, Jamyn ou encore Baïf fleurissent dans le paysage éditorial. Certains ouvrages musicaux vont parfois jusqu'à privilégier, en titre de volume, la dénomination littéraire à la terminologie musicale. C'est le cas par exemple des *Odes de Pierre de Ronsard* du compositeur Pierre Clereau (1575) ou encore des *Quatrains du Sieur Pybrac* mis en musique respectivement par Guillaume Boni (1582) et Jehan Planson (1583). Le sonnet, l'ode, la chanson ou encore l'épigramme sont les formes privilégiées par les musiciens qui n'hésitent toutefois pas à les revisiter et à en proposer leur propre « lecture » formelle (le concept de « lecture » musicale est emprunté à Ouvrard, 1979). C'est dans ce contexte d'émulation entre musiciens et poètes que les compositeurs mettent en polyphonie des poèmes dialogués, et c'est en partie à ce titre que le dialogue s'inscrit alors dans le champ de la musique. Par ailleurs, le dialogue purement musical existe bel et bien sous la forme de la musique à double chœur dans laquelle deux groupes de voix ou d'instruments chantent en alternance, se répondent et transposent les codes de la conversation sur le terrain de la musique. Nous envisagerons néanmoins dans

cette étude la question de la mise en musique d'un texte poétique dialogué dans le contexte de l'édition musicale française, en se référant plus particulièrement aux publications des éditeurs parisiens Adrian Le Roy et Robert Ballard.

L'enjeu de notre démarche résolument comparatiste visera à mettre en lumière les stratégies de composition auxquelles les musiciens recourent pour souligner et valoriser la forme dialogique du poème. En d'autres termes, il s'agira d'interroger les procédés techniques qui permettent la représentation des différents protagonistes dans le cadre de pièces polyphoniques, et d'observer la manière dont les musiciens font émerger les rôles de solistes. Isabelle His (s.d.) mentionne cette dimension fondamentale du dialogue en soulignant que « les recherches (des compositeurs) se concentrent en effet, surtout après 1550, autour de la question cruciale des modes de personnification des différents interlocuteurs ».

Dans cette perspective, le dialogue sera envisagé comme un objet inscrit au croisement de la poésie et de la musique qu'il nous faudra tenter de définir afin de saisir sa place dans les répertoires de la chanson et de l'air. La question des choix de composition ainsi que celle de la « lecture » de l'échange verbal par le chanteur permettront également d'observer la façon dont les musiciens s'approprient les poèmes dialogués et mettent en jeux des procédés techniques pour figurer la conversation. L'étude du dialogue par le prisme du contexte courtois des salons de la fin du XVIe siècle permettra enfin de mettre en regard les airs et les chansons en dialogue avec les pratiques sociales de la fin de la Renaissance dans lesquelles la conversation s'illustre comme un art aristocratique très codifié.

La définition d'un objet hybride entre poésie et musique

Les compositeurs de la fin de la Renaissance mettent en musique des textes dialogués qu'ils empruntent à des poètes contemporains. Il convient donc d'appréhender d'une façon succincte la place du principe dialogique dans le champ poétique, avant d'interroger la présence du dialogue qui n'est que rarement signalée dans les recueils de musique. Cela conduira à étudier les réalités musicales qui se cachent derrière les quelques cas pour lesquels la terminologie 'dialogue' est utilisée pour désigner les chansons et les airs de la fin de la Renaissance, ainsi qu'à questionner la fonction accordée à cette structure de discours dans la musique profane française.

A la croisée de deux arts

Les dialogues qui prennent place dans les recueils musicaux français s'inscrivent nécessairement à la croisée de la musique et de la poésie puisqu'il s'agit pour les compositeurs d'écrire une pièce polyphonique à partir d'un texte préexistant qui met en œuvre un principe dialogique. Les poètes de ces différents dialogues sont pour la plupart anonymes bien que certains textes soient empruntés à des auteurs renommés tels que Ronsard ou Desportes. Mais traiter de la mise en musique de dialogues poétiques nécessite avant tout d'appréhender succinctement cet objet déjà singulier dans le champ des Belles Lettres. Si Clément Marot et ses contemporains ont écrit des dialogues poétiques, Sébillet va jusqu'à consacrer un chapitre de son *Art*

poétique françois (1548/1973) à ce point théorique. L'auteur présente le dialogue comme un genre à part entière dans lequel il distingue diverses « espèces » telles que l'églogue, la moralité et la farce. Les membres de la Pléiade ont d'abord rejeté cette forme ancienne au profit d'une poésie d'essence solipsiste dans laquelle l'altérité n'est qu'une représentation fantasmée du poète. Cependant, François Rouget (1998) note qu'« (…) à partir de 1554-55, les effets dialogiques des poèmes se font plus perceptibles, au point que le dialogue en vers – comme forme poétique – se voit récupéré et réhabilité par la Pléiade, alors qu'elle l'avait relégué au rebut des espèces lyriques issues du Moyen Age. » Les sonnets et les odes en dialogue font ainsi leur apparition sous la plume des poètes comme Ronsard dans les *Meslanges* (1555) et *les Nouvelles Continuations des Amours* (1556) ou encore Baïf dans les *Amours de Francine* (1555).

L'origine du dialogue en musique

Tout comme en poésie, le dialogue en musique n'est pas une invention de la Renaissance puisque l'on trouve déjà des tropes dialogués au XIe siècle dans le domaine de la musique sacrée ainsi que des exemples de joutes verbales dans le répertoire des troubadours et des trouvères. A la Renaissance, c'est en Italie que les premiers exemples de dialogues poétiques en musique font leur apparition. Dès la fin du XVe siècle, le répertoire de la *frottole* puis du madrigal accueille ces structures textuelles dialogiques. Le compositeur Adrian Willaert, qui s'illustre dans le genre du madrigal, adapte ainsi en polyphonie les sonnets dialogués de Pétrarque.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, les compositeurs humanistes se réapproprient la structure dialogique dans une approche nouvelle et le terme 'dialogue' leur sert ainsi, dans certains cas, à désigner la musique polychorale dans laquelle au moins deux chœurs se répondent et donnent l'impression de converser. Cependant, cette technique du double chœur n'est pas nécessairement mise en corrélation avec la structure du texte poétique. Le dialogue en musique peut en effet être parfaitement autonome de la forme propre du poème comme le montre la chanson de Lassus *O doux parler dont l'appast doucereux* (1571), « dialogue à huict » sur un sonnet de Ronsard, dans lequel l'utilisation des deux chœurs qui dialoguent permet de souligner et d'amplifier l'énumération des grâces de la Dame, sans tenir compte de la situation d'énonciation propre au poème qui n'est pourtant pas dialogique. David Nutter et John Whenham (2001) remarquent ce même écart entre le texte poétique et sa mise en musique en Italie à l'extrême fin du XVIe siècle puisque les *Dialoghi musicali* édités en 1590 par Gardane ne comprennent finalement que très peu de textes dialogués (Gardane, 1590).

En France, sous l'influence de la musique italienne, et grâce au renouveau que connaît le dialogue chez les poètes contemporains, les compositeurs de chansons de la seconde moitié du XVIe siècle se penchent également sur cette question du dialogue comme le montre le succès du poème de Ronsard *Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle* mis en musique à cinq reprises entre 1559 et 1576, respectivement par Entraigues (1559), Gardane (1560), Castro (1575), Lassus (1576) et Boni (1576).

Le dialogue entre air et chanson

Dans le champ musical français, le dialogue n'apparaît pas comme une entité à part entière mais il prend corps dans les répertoires de la chanson et de l'air qui sont les deux genres majeurs de la fin du XVIe siècle. Pour qualifier les pièces du trouvère Mahieux de Gant, certes du XIIIe siècle, l'historien Claude Fauchet (1581, p. 151) utilise le terme de « chansons en dialogue », qui semble révéler que la qualité de dialogue est secondaire à ses yeux. De fait, au XVIe siècle, rares sont les recueils français de musique profane à mentionner le terme 'dialogue' en titre de volume. A l'exception d'un *Livre de chansons nouvelles à 5 parties avec deux dialogues : à 8* (1571) du compositeur franco-flamand Orlande de Lassus, la plus grande partie des dialogues mis en musique sont noyés sans signes distinctifs dans la production de chansons et d'airs. Les dialogues adoptent ainsi les caractéristiques respectives de l'un ou l'autre genre qu'il convient à présent de définir brièvement afin de mieux saisir par la suite les enjeux de composition du dialogue. La chanson, qui se caractérise par la mise en musique continue d'un poème dans laquelle toutes les voix sont d'égale importance, apparaît comme un répertoire déclinant, alors que l'air, qui émerge au milieu du siècle, ouvre la voie à une nouvelle esthétique. La publication en 1571 du *Livre d'airs de cour miz sur le luth* d'Adrian Le Roy inaugure l'utilisation du terme 'air' en titre de volume et les caractéristiques de ce nouveau répertoire reposent sur la prédominance de la voix supérieure, la mise en musique strophique du poème et l'écriture très largement homorythmique des quatre voix, autant d'éléments qui semblent privilégier la diction et l'intelligibilité du texte. Les poèmes dialogués mis en musique s'inscrivent tant dans l'esthétique de la chanson que dans celle de l'air comme nous allons le voir.

Les airs et chansons en dialogue

La présentation des sources s'impose à présent afin d'observer la place accordée au dialogue dans l'édition parisienne et dans l'œuvre des compositeurs de la période. Cette analyse conduira à envisager les enjeux de composition et d'interprétation que peuvent requérir les pièces dialoguées.

Les sources du dialogue mis en musique

Les sources musicales sur lesquelles s'appuie cette étude sont dans une très large proportion issues de l'atelier de deux imprimeurs associés, Adrian Le Roy et Robert Ballard, dont la maison d'édition est l'une des plus importantes en France dans la seconde moitié du XVIe siècle. Proches du milieu aristocratique et de la cour de France, Le Roy et Ballard font imprimer les pièces de compositeurs qui travaillent au service du roi ou de la famille royale mais également celles de musiciens de moindre renommée. Orlande de Lassus, l'un des compositeurs les plus reconnus du monde musical de la fin de la Renaissance, collabore avec ces deux éditeurs qui publient notamment son *Livre de chansons nouvelles à 5 parties avec deux dialogues : à 8* (1571). Le cas de cet ouvrage qui porte la mention 'dialogue' en titre demeure particulièrement isolé dans le paysage musical français de l'époque car les dialogues mis en musique sont très rarement signalés par les éditeurs et les compositeurs. Le recueil de Lassus fait donc figure d'exception puisque le terme de 'dialogue' y est très

largement mis en valeur par sa mention en titre, mais également par son apparition dans la table des matières qui propose une rubrique « dialogue », dans laquelle sont classées deux chansons, *Hola Caron nautonnier infernal* et *O doux parler, dont l'apast doucereux*, suivie d'une seconde partie *O vermillons, & perlettes encloses*. Ces deux pièces sont placées en fin de recueil et redonnent la dénomination 'dialogue' en titre courant. Cette triple apparition du mot 'dialogue' atteste bien une volonté de mise en avant de cet aspect particulier et peut apparaître tant comme un argument de vente que comme une manière de distinguer une singularité en lui offrant une place de choix à part du reste du volume. De fait, ces deux dialogues de Lassus font bien figure d'innovation puisqu'ils mettent à l'honneur la technique du double chœur très rarement utilisée à cette époque dans la musique profane française, bien qu'on en trouve également des exemples dans l'œuvre du compositeur Claude Le Jeune.

Le dépouillement des sources musicales françaises de la période révèle une présence significative de dialogues qui ne sont pas nécessairement indiqués. La musicologue Jeanice Brooks (2000), qui s'est penchée sur cette question, a dressé une liste de dialogues dans lesquels voix d'homme et voix de femme se répondent. Notre propre recherche a permis de compléter ce travail en élargissant également aux dialogues qui ne relèvent pas seulement de la conversation amoureuse, bien que ceux-ci soient largement dominants. Dans cette perspective, nous envisagerons le dialogue comme un objet dont le texte, mis en musique, s'organise autour d'une conversation, ou d'une discussion, dans le registre fictionnel, entre au moins deux protagonistes.

L'analyse de la table proposée en annexe révèle qu'hormis le premier exemple du recueil de Lassus, seuls trois volumes, deux de Pierre Bonnet (1586 et 1588, rééd. 1600) et l'un de Nicolas de La Grotte (1583), se distinguent de l'ensemble par la désignation de l'objet 'dialogue' en titre courant. Les trois pièces de Bonnet, intitulées *Noël en dialogue l'Ange et les bergers*, *Dialogue entre le Poëte & les Muses* et *Sonnet en dialogue sur la mort d'une damoiselle* sont particulièrement remarquables en ce qu'elles portent également des indications d'interprétation sur lesquels nous reviendrons. A l'exception des cas de Lassus, Bonnet et La Grotte, on observe que la structure dialoguée est finalement très rarement indiquée et que c'est bien l'appellation 'air' ou 'chanson' qui englobe cette catégorie pourtant bien particulière de discours, bien que les effectifs vocaux puissent parfois trahir la présence de dialogue. Si la plupart des compositeurs de la fin du XVIe siècle ont proposé des « lectures » musicales de dialogues poétiques, ces derniers restent tout de même minoritaires au sein d'un même recueil. L'étude des poèmes qui mettent en jeu les codes du dialogue révèle en revanche deux types d'échanges qu'il convient à présent de distinguer.

Pour une typologie des textes en dialogue

Les textes des dialogues mis en musique relèvent en effet de deux grandes catégories. Le premier type de dialogue que nous distinguons dans le corpus étudié s'inscrit dans l'héritage de la « chanson avec propos », terminologie que le musicologue Jean-Pierre Ouvrard (1987) emprunte à Clément Marot. Il s'agit de pièces narratives dans lesquelles les personnages en action prennent la parole au style direct. Ces chansons font leur apparition dans la première moitié du XVIe siècle sous l'impulsion de compositeurs comme Janequin ou Sermisy qui mettent entre autres en musique les textes des poètes de la cour de François Ier. Une partie des

dialogues musicaux de la seconde partie du XVIe siècle s'inscrit dans cet héritage comme c'est le cas par exemple de la chanson de Costeley (1570) *L'autrier priay de danser deux fillettes* :

L'autrier priay de danser deux fillettes
L'une me dit : « je ne sçay qui vous estes »
Je luy respondz : « madame j'ay argent »
Alors me dit la mignonne au corps gent :
« Danson puis qu'avons des sonnettes ».

Dans ce type de poème narratif, le dialogue est inséré dans le récit et les fragments dialogiques sont alors précédés ou suivis d'indices d'énonciation tels que « dit-il » ou « répondit-elle ». Des textes-cadres peuvent également introduire ces morceaux de conversation en les replaçant dans un contexte précis. Le genre de l'air n'est pas en reste puisque ces dialogues narratifs existent également dans ce répertoire comme le prouve l'exemple de la pièce *Francion vint l'autre jour* (1588) de Bonnet :

Francion vint l'autre jour,
Me trouva toute seulette
Lors il me parla d'amour,
D'une façon si discrete,
Que jamais d'affection
Je n'auray qu'à Francion.

Il me dit tout doucement
« - Rebaise moy, ma mignonne :
Refuse tu ton amant,
De ce qu'à chacun tu donne,
Qui n'ont point l'affection
Qu'a ton gentil Francion ?

- Non, non, je n'en feray rien,
Dis-je alors toute faschée
Si je vous faisois du bien,
Je sçay que vostre pensée,
Changeroit d'affection
Et perdrois mon Francion. »

Dans cet exemple, le discours est rapporté par le personnage féminin qui raconte sa rencontre passée avec son amant. Ce procédé permet d'établir une connivence entre la jeune fille et l'auditoire à qui elle s'adresse. La première strophe correspond au texte-cadre et fait office d'introduction à l'échange verbal qui va suivre. Le dialogue entre Francion et la jeune fille prend corps dans les deux strophes suivantes. Chaque réplique est précédée ou suivie de marqueurs d'énonciation tels que « il me dit tout doucement » ou « dis-je alors toute faschée » qui, d'une part, s'explique par le fait que la conversation amoureuse est rapportée, et permettent d'autre part de caractériser le ton de l'échange en offrant des précisions sur le déroulement de la discussion.

Ce type d'échange verbal, dans lequel les fragments de dialogue sont introduits par des signes d'énonciation et restitués par un personnage, dresse une barrière au niveau de la réception de la conversation amoureuse car la spontanéité des répliques est mise à mal. De plus, les propos sont nécessairement subjectivés par la présence même d'un médiateur. Ce procédé a pour effet de créer un *hiatus* et d'établir une distance entre les auditeurs et la scène d'amour. Ces chansons et ces airs dialogués s'approcheraient dans une certaine mesure du registre du conte.

En revanche, un autre type de dialogue se démarque dans le corpus étudié. Le récit en est totalement absent, et seul le registre du discours est utilisé dans les pièces qui relèvent de cette catégorie. L'un des premiers exemples de dialogue sans récit dans le répertoire musical est celui du sonnet de Ronsard *Que dis-tu, que fais-tu pensive tourterelle* mis en musique dès 1559 par Entraigues. Ce genre de dialogue émerge donc dans la seconde moitié du XVIe siècle et il côtoie dans les recueils les dialogues du premier type (cf. table des dialogues proposée en annexe). D'un point de vue esthétique, l'effet produit est bien différent des pièces « avec propos » comme le montre le cas tardif de l'air *Quitons ce fascheux point d'honneur* de Cerveau (1599) :

[Personnage masculin]
Quitons ce fascheux point d'honneur
Margot je meurs par trop attendre
Je ne veux plus en ceste erreur
Tant de pas n'y d'argent despandre,
Puis qu'en la cour
Et en amour
Sans demander on le peut prendre

[Margot]
Il n'est a vendre ny donnes
Mon honneur n'est pas marchandise
Allez sans plus m'importuner
Ma mere ma tousjours aprise
Qu'en ceste cour
Et en amour
Il faut chasser avant la prise

[Personnage masculin]
Ma belle donc prestez le moy
Et je jure de vous le rendre
Ou je le prendray par ma foy
Vous aurez beau me le deffendre
Puis qu'en la cour
Et en amour
Sans demander on le peut prendre

[Margot]
Monsieur monsieur laissez cela
Vous me deschirez ma chemise
La belle gloire que voyla
D'avoir une fille surprise
Tel dit en cour
Et en amour
Avoir le jeu qui n'a pas quinze.

La conversation entre Margot et le personnage masculin se déroule dans un temps présent. Aucun narrateur n'intervient dans ce poème et le dialogue n'est donc pas introduit par un ou plusieurs vers en récit. L'absence des marqueurs d'énonciation ne vient pas entrecouper l'échange verbal et tout converge ainsi à créer une scène *quasi* théâtrale dans laquelle les personnages s'échangeraient des tirades. Ce genre de

dialogue plonge véritablement l'auditeur dans l'intimité d'une scène d'amour. Si le dialogue rapporté par un protagoniste crée une connivence entre le public et le personnage, la conversation sans récit transforme en revanche l'auditeur en spectateur et observateur d'une scène où les personnages ignorent sa présence.

Il convient à présent de cerner la manière dont les compositeurs mettent en musique le dialogue afin d'observer les différents choix qui semblent s'offrir aux musiciens pour mettre en évidence la conversation.

La « lecture » musicale du dialogue : les choix compositionnels

L'étude de la mise en musique des dialogues révèle le recours à certains procédés musicaux qui valorisent l'échange verbal tandis que d'autres ne mettent pas en valeur la conversation. Les airs et les chansons dialogués partagent certaines caractéristiques formelles parmi lesquelles plusieurs façons se distinguent et qu'il convient à présent d'analyser.

L'échange verbal peut d'abord s'incarner dans le principe de succession de deux pièces dont la seconde est parfois nommée « responce ». Ce procédé très ancien, déjà mis à l'honneur dans la première moitié du XVIe siècle par les compositeurs de la génération de Janequin, peut cacher la présence d'un dialogue, bien que toute « responce » ne mette pas nécessairement en jeu un procédé dialogique. Cette option structurelle repose soit sur le découpage d'un poème réparti sur deux volets musicaux, soit sur la réunion de deux poèmes en relation d'intertextualité. Dans le cas d'un dialogue, ce principe, qui consiste à placer en miroir deux pièces qui se succèdent dans la chronologie du recueil musical, permet de distinguer les différents interlocuteurs par le recours à une structure très définie. L'exemple des deux chansons de Caietain (1578), *Je me veux rendr'hermite & faire penitence* suivie de la « responce » *Vous voulez estre Hermite allez vous rendre* présentent ce cas de figure. Les deux pièces en réponse, mises en musique de façon continue, se déclinent également chacune en trois parties comme le montre l'exemple suivant :

Source poétique :

Desportes, Les Amours de Diane, 1573

[Voix masculine]

Je me veux rendr'Hermite & faire penitence
De l'erreur de mes yeux pleins de temerité,
Dressant mon hermitage en un lieu derserté
Dont nul autre qu'Amour n'aura la cognoissance

Seconde partie :

D'ennuis & de douleurs je feray ma pitance
Mon brevage de pleurs & par l'obscurité
Le feu qui m'ard le cœur servira de clarté
Et me consommera pour punir mon offence

Troisieme partie :

Source poétique :

Passerat, Œuvres, 1606

[Voix féminine]

Responce :

Vous voulez estre Hermite allez vous rendre
Cachez vous dans les boys pour fuir Cupidon
Et pour monstrer qu'en vous est esteint son brandon
Habillez vous de gris c'est la couleur de cendre

Seconde partie :

Vivez de patience il le vous faut apprendre
Vostre esprit mensonger soit changé en bourdon
Le dedain du refus à requerir pardon
D'avoir plus demandé que ne deviez attendre

Un long habit de gris me couvrira
Mon tardif repentir sur mon front se lira
Et le poignant regret qui tenaille mon ame
D'un espoir languissant mon baston je feray,
Et tousjours pour prier devant mes yeux j'auray
La peinture d'Amour, & celle de ma Dame

Troisieme partie :

Mais surtout que l'Amour en ce lieu ne soit peint
Pour guarir du chaud mal c'est un dangereux saint
S'il rallume une fois vos flammes amorties
Ne pouvant supporter c'este tentation
Vous sortirez des bois & de devotion
Et jetterez bien tost vostre froc aux orties

Le compositeur réunit ainsi dans son recueil un sonnet de Desportes, lequel fait entendre les peines d'un personnage masculin éconduit qui souhaite quitter le monde pour aller pleurer son amour dans un lieu solitaire, et un sonnet de Passerat, réponse explicite à celui de Desportes, dans lequel la voix dure et indifférente de la dame repousse cet indésirable amant. Pratique courante entre les poètes du XVIe siècle, ce jeu de réponse, à l'image des joutes verbales organisées dans les puys de poésie, instaure une intertextualité entre les poèmes et tisse un faisceau de relations étroites entre les deux textes. L'architecture musicale choisie par Caietain découpe d'une part le sonnet en isolant les quatrains et les tercets rassemblés en un sixain (3e partie) et met en valeur d'autre part les deux poèmes qui se font suite. Le dialogue s'instaure bien ici dans un rapport ludique et artificiel, dans lequel la confrontation des deux personnages se fait le miroir d'un jeu entre poètes. D'un point de vue esthétique, l'organisation formelle de ces deux pièces en regard donne bien l'illusion d'une conversation entre un amant et sa Dame. Toutefois, le système de réponse cloisonne les répliques des protagonistes ce qui empêche l'échange de propos rapides, et fige finalement les personnages dans leur espace respectif. Cet effet crée une distance et un vide entre eux, que l'on peut bien entendu mettre en lien avec la teneur même des textes, et renvoie alors à une impossibilité à communiquer. La forme musicale qui établit une distance entre les personnages pourrait ainsi être parfaitement mise en corrélation avec la solitude dans laquelle se tient chacun des protagonistes. Il ne s'agit pas bien entendu de faire de la forme en réponse un archétype du chagrin et de l'indifférence amoureuse, ce qu'elle n'est pas, mais bien plutôt de remarquer que cette structure établit dans ce cas précis un simulacre de dialogue dans lequel la spontanéité de l'échange verbal n'est pas de mise.

Si la pratique de « responce » apparaît comme une possibilité pour mettre en musique un dialogue, les compositeurs peuvent également recourir à d'autres solutions, et ce sont alors les procédés d'écriture qui permettent de souligner subtilement l'échange verbal. Le sonnet en dialogue de Ronsard *Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle* mis en musique à quatre voix par Boni (1576) s'inscrit dans une chanson où la conversation est soulignée par diverses stratégies d'écriture (ex. n° 1 en annexe). La musique suit en effet le texte, le met en valeur et amplifie son sens tout en distinguant les deux protagonistes par des effets de contraste. Le travail sur les oppositions de texture, de registre ou de contrepoint permet de distinguer les propos du poète de ceux de la tourterelle. Les changements d'écriture sur de courtes sections marquent la prise de parole des différents locuteurs. Le début de la pièce propose ainsi une écriture en imitation à trois voix qui met en valeur les propos du poète tandis que la réponse de la tourterelle se fait dans un contrepoint note contre note avec entrée de la voix de basse.

L'échange suivant s'organise dans une alternance de deux *bicinia*, avec d'une part la réunion des deux voix aiguës de la polyphonie pour illustrer la prise de parole du poète, et d'autre part l'assemblage des deux voix graves qui correspondent à la réplique de la tourterelle.

La question du passage d'une réplique à l'autre est également riche de possibilités. Ainsi, la mesure 12 qui correspond à la fin de la première question posée par le poète et au début de la réponse donnée par la tourterelle propose un tuilage des deux discours sur les mots « sec » et « las ! ». La cadence est évitée par l'entrée de la voix de basse ce qui produit l'impression que la tourterelle coupe la parole au poète et s'empresse de conter ses malheurs. La jonction suivante (mesure 27) où l'homme pose une deuxième question, « Hé pourquoy, dy le moy », est également tuilée avec la fin de la réplique de l'oiseau. L'effet produit est cependant différent du précédent. La tenue des voix de basse et de ténor sous l'entrée du poète relève davantage d'une contrainte musicale où il s'agit d'englober l'entrée de la voix supérieure dans la résonance polyphonique, ce qui permet ainsi d'éviter une rupture du son.

Sur le même sonnet de Ronsard, Lassus (1576) fait quant à lui des choix différents de ceux de son confrère (ex. n° 2 en annexe). La solution des huit voix organisées en double chœur qu'il adopte permet des oppositions de masse entre deux effectifs qui soulignent de cette façon l'échange verbal. Le premier chœur figure la prise de parole du poète tandis que le second chœur est dévolu aux réponses de l'oiseau. Le passage des répliques d'un personnage à l'autre va évoluer jusqu'à des entrées de plus en plus rapprochées. La première interrogation posée par l'homme est figurée par une cadence suspensive sur le Ve degré du mode. La réponse de la tourterelle se fait entendre après le moment cadentiel sans tuilage. En revanche, le passage de la seconde question du poète à la réplique de l'oiseau permet la réunion des deux chœurs un bref instant. Le dernier tercet qui correspond à la réplique finale du poète est enfin l'occasion pour Lassus de rassembler les deux chœurs dans un tutti final, sans plus tenir compte de la répartition initiale des rôles. Le dialogue se fait alors entendre dans des échanges plus rapides et plus vifs. Les répliques des deux chœurs sont bien plus brèves qu'au départ ce qui permet un jeu musical de l'ordre de l'écho sur de petits fragments de vers (ex. n° 4 en annexe).

Les deux mises en polyphonie de *Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle*, tant de Lassus que de Boni, offrent une multiplicité de possibilités musicales qui tendent à représenter et à souligner la conversation entre l'oiseau et le poète. Dans les deux cas, les musiciens privilégient la mise en valeur du dialogue à celle du sonnet. La phrase musicale souligne en effet l'échange verbal et le changement de locuteur mais elle brise en revanche la structure du vers et de la strophe. Boni tout comme Lassus fait du dialogue l'élément premier de la composition, ce qui n'est pourtant pas toujours le cas dans les pièces de la période envisagée.

En effet, dans le répertoire de l'air, le compositeur ne prend pas toujours la peine de mettre véritablement en valeur l'aspect dialogique du texte. La pièce anonyme *Vous me jurerez bergere*, comprise dans les *Airs de plusieurs autheurs* (Le Roy & veuve Ballard, 1597), est à cet égard révélatrice :

[Le berger]

Vous me jurez bergere
Trompeuse & mensongere
Avoir un cœur du tout à moy
Mais vostre amour legere
Avoir desja perdu sa foy

[La bergère]

Berger je le confesse
Mais l'amour qui me presse
A suivre ce doux changement
En a fait la promesse
Aussi bien que le faux serment

[Le berger]

Pour vous avoir servie
Au d'espens de ma vie
Ingratte debviez vous changer
Affin d'estre assouvie,
D'un cœur constant pour un leger

[La bergère]

Vostre perseverance
Et vostre patience
A voz maux ont peu donner la paix
Et quelque recompence
Ou bien vous ne l'aurez jamais
(…)

Le compositeur propose bien dans ce cas une mise en musique d'une conversation entre deux bergers, mais on remarque cependant que rien, ni dans la forme musicale ni dans les procédés d'écriture, ne vient mettre en lumière le dialogue amoureux. La structure strophique, qui consiste à répéter la même polyphonie sous les différentes strophes du poème, sans tenir compte du changement d'interlocuteur, ne permet en effet pas de caractériser l'échange verbal. C'est pourquoi il faut à présent se pencher sur la question de l'interprétation qui peut de fait compenser ce problème de définition des rôles dans les airs en dialogue.

Interpréter le dialogue

S'attacher à l'analyse des procédés de composition ne peut suffire à cerner le dialogue dans le champ musical. Le support écrit n'est en effet pas représentatif de l'objet, et l'interprétation vocale apparaît bien comme l'acte ultime de création dans lequel le dialogue prend vie. Déjà dans son *Art poétique françoys*, Sébillet (1548/1973) qui insiste, selon Emmanuel Buron (1998), sur la dimension « substantiellement sonore de la poésie », comprend le dialogue comme un genre appelant une « réelle amplification » de la part du récitant. De même, l'interprétation vocale de chansons ou d'airs en dialogue nécessite de la part des chanteurs une mise en valeur de l'échange verbal qui peut aller jusqu'à une représentation *quasi* théâtrale.

Jeanice Brooks (2003) a noté que l'unique dialogue imprimé pour solistes du XVIe siècle apparaît dans le *Balet comique de la Royne* (1581). Si cet air pour solistes qui est ornementé reste isolé dans le paysage éditorial, la musicologue n'en avance pas moins l'idée que certains dialogues à caractère amoureux qui sont mis en polyphonie à la fin de la Renaissance pouvaient certainement s'interpréter en duo entre un homme et une femme tandis que les autres voix étaient réduites sur un instrument tel que le luth. La source écrite ne se fait donc pas nécessairement le reflet d'une réalité sonore et il est parfaitement envisageable que l'air *Vous me jurerez bergere* (Le Roy & veuve Ballard, 1597), dont rien dans la composition ne permet la caractérisation des personnages, ait donné lieu à l'interprétation suggérée par Jeanice Brooks, dans laquelle alterneraient une voix de dessus féminine et une voix de basse. Ceci pourrait expliquer en partie que le compositeur n'ait pas pris le soin de distinguer l'échange verbal par des procédés d'écriture dans le cas de certains airs.

En revanche, le cas du *Dialogue entre le Poëte et les muses* de Bonnet (1588) offre des indications précieuses quant à l'interprétation du dialogue chanté. Le compositeur et/ou l'éditeur indique en effet que « le Dessus pourra chanter tout seul, représentant le Poëte, et pour les Muses toutes les parties chanteront ». La solution responsoriale proposée consiste donc à faire alterner des strophes en monodie accompagnée pour figurer la personne du poète et des strophes en polyphonie dans lesquelles s'exprimera le chœur des muses. Contrairement aux apparences éditoriales, la composition strophique qui consiste à répéter la même musique sous chaque strophe du poème est donc variée au moment de la performance vocale grâce à un jeu de texture et la conversation se réalise ainsi dans l'alternance de sections solistes et de passages polyphoniques. Dans ce cas présent, c'est bien la partie supérieure de la polyphonie qui est suggérée comme ligne mélodique pour la parole du poète et non pas la partie de basse.

Les configurations vocales d'interprétation des dialogues semblent multiples et diverses et à lui seul, l'exemple de Bonnet atteste que dans certaines occasions au moins, les dialogues pouvaient donner lieu à des interprétations en duo dans lesquelles les chanteurs intervenaient en alternance, mais en chantant uniquement la voix supérieure, plus mélodique que la voix de basse.

L'analyse de l'interprétation vocale des chansons et des airs en dialogue révèle l'importance fondamentale qui doit être accordée au jeu et à la mise en scène de ce type de pièces. Cette approche doit ainsi être envisagée en regard des lieux où était chanté ce répertoire, ce que nous nous proposons à présent de faire.

Airs et chansons en dialogue en regard des pratiques de sociabilité

Les pièces en dialogue peuvent ainsi être lues comme une manifestation artistique qui met en jeu les codes sociaux des milieux aristocratiques. Liés à la vie des salons, ces chansons et ces airs laissent transparaître une certaine représentation des classes sociales ainsi qu'un imaginaire fantasmé.

La conversation comme un art du salon

Les chansons et les airs en dialogue s'inscrivent dans le contexte de la cour et doivent à ce titre être envisagés en regard des pratiques sociales en vigueur dans le milieu aristocratique. Le salon apparaît bien comme le lieu dans lequel les dames et les gentilshommes se rencontrent et conversent. Dans le *Livre du courtisan*, Castiglione (1585, p. 193) traite des « Méthodes d'usages pour les conversations familiéres qu'ont ensemble dans les Cours les Dames & les Cavaliers ; parce qu'ils n'y ont presque point d'occupations plus sérieuses, & qui si elles n'étoient mêlées, on n'en pourroit supporter l'ennuy ». Les termes de « méthodes d'usages » employés par Castiglione attestent une pratique extrêmement codifiée où chacun doit remplir son rôle selon les convenances et la bienséance. Jacqueline Bouchet (1981, p. 997) signale ainsi la dimension policée des milieux liés à la cour et précise que « les hommes de la cour se trouvaient incités à faire preuve de bonne grâce à l'égard de femmes pour lesquelles ils n'éprouvaient pas d'amour ». Castiglione (1585, p. 193) insiste de plus sur l'importance fondamentale du discernement et le fait qu'il existe un temps pour chaque type de conversation, les unes qui concernent les « affaires sérieuses », les autres « destinées aux jeux et aux divertissements ». Ces deux facettes de la conversation se retrouvent dans les répertoires musicaux. Certains dialogues sont en effet traités dans un style courtois, dans lequel les relations entre la Dame et son amant demeurent chastes et élevées, tandis que d'autres mettent en jeu des personnages populaires tels que le berger et la bergère dans un contexte pastoral. Le niveau de discours et les images varient donc en fonction des personnages qui conversent car le dialogue, qui se conforme aux règles de la *mimesis*, doit se faire l'imitation vraisemblable d'un échange verbal. Si certaines pièces musicales mettent en jeu les codes de courtoisie qui conviennent aux échanges entre une Dame et un « honnête » homme, une large proportion s'inscrit à l'inverse dans un registre verbal grivois. Jacqueline Bouchet relève de fait les paradoxes de ces milieux aristocratiques qui, s'ils valorisent l'amour platonique, se prêtent également au jeu de l'amour charnel. Elle met ainsi en lumière la « sensualité de ce milieu » dans lequel « les conversations et propos fort libres et provocants » existaient bel et bien (1981, p. 1002).

Les airs et les chansons en dialogue qui prennent place dans la vie quotidienne présentent bien ces deux visages dont l'un est policé et l'autre beaucoup plus libre. Leur pratique peut s'inscrire dans un moment intime, où il s'agira de chanter les amours courtoises et élevées d'un chevalier et de sa dame, mais il ne faut pas moins en exclure la dimension ludique. Faire entendre la voix du peuple dans des pièces qui mettent en jeu des figures populaires devait être source d'amusement et de plaisanterie comme le montre Jean-Pierre Ouvrard (1982). La présence de certaines didascalies, certes bien rares mais parfois signalées, qui nomment explicitement les personnages, induit une mise en scène de l'ordre du geste théâtral où il s'agit bien pour les chanteurs d'entrer en représentation. Ainsi, dans l'air *Beregere de quelle façon* de Planson (1587), la désignation explicite des personnages « berger » et « bergère » par l'utilisation de didascalies invite bien les chanteurs à interpréter les rôles et à jouer véritablement le jeu de la conversation amoureuse.

Les protagonistes du dialogue

Les personnages en jeu dans les pièces musicales en dialogue s'expriment souvent dans un registre familier. Michel Jeanneret relève ainsi que « le style bas coïncide avec la description d'un décor familier – la vie privée, les activités domestiques - cette ambiance même qui postule (…) à l'éclosion de la conversation. Il correspond à un profil social : la jeune fille simple, (…), donc une partenaire proche, accessible, avec qui la communication s'établit immédiatement. Le scenario de l'intimité, de la sociabilité, inhérent au genre bas, appelle le dialogue (…) » (Jeanneret, 1990, p. 66). Les situations d'échange entre amants s'inscrivent bien dans des instants favorables à la confidence amoureuse et relèvent souvent d'un imaginaire fantasmé qui prend pour cadre l'univers pastoral. Les personnages sont en grande part des bergers et des bergères qui portent parfois des prénoms tels que Margot ou Janot. Les textes de ces pièces musicales reproduisent des topiques et des situations très codifiées telles que des scènes de séduction dans un cadre pastoral bien caractérisé. Trois dialogues des *Airs de plusieurs autheurs* mettent en jeu ces principes (Le Roy et veuve Ballard, 1597). *Dieu te gard Catin qui tousjours* présente par exemple une conversation entre deux bergers, Catin et Janot dans laquelle la jeune fille accuse son amant d'inconstance. Le lieu bien défini et solitaire dans lequel se trouvent les deux protagonistes est propice au dialogue amoureux et tous les attributs du décor pastoral sont présents depuis le troupeau de brebis jusqu'aux pâturages et au ruisseau. Le poème s'organise autour d'une longue métaphore filée dans laquelle l'inconstance de l'amant est mise en perspective avec le changement de lieu où ce dernier amène paître ses bêtes :

[Catin, strophe 2]

Tu fais le fin mais croy Janot
Que j'ay souvent entendu dire
Qu'Alison tu voix & Margot
Qui par dela leau se retire
Si je mentz je veux que l'amour
Jamais ne me face un bon tour

[Janot, strophe 3]

De vray quand le long de cet eau
Tout le rivage je cottoye
Pour faire paistre mon troupeau
Je ne puis que je ne les voye
Si je mentz je veux que l'amour
Jamais ne me face un bon tour (…)

Du point de vue textuel et musical, la présence d'un refrain qui est souligné par l'entrée d'une cinquième voix confère bien un aspect de ritournelle, proche de l'esprit de la danse, à cet air dans lequel chaque strophe se clôt sur la redite d'une même phrase textuelle, « si je mentz je veux que l'amour Jamais ne me face un bon tour », qui sert de conclusion.

Le cadre domestique n'est également pas en reste et les imitations de scène de la vie quotidienne sont bien présentes dans le corpus étudié. Les bourgeois des villes sont ainsi représentés dans un registre proche de celui de la farce. On trouve à plusieurs reprises le personnage de l'avocat qui affronte sa femme comme le montre cet extrait de la chanson *Un advocat dist à sa femme* dont le texte est mis en musique tant par Lassus (1570) que par Castro (1575) :

Un advocat dist à sa femme
Sus m'amie que jourons nous

Si je gaigne se dit la dame
Vous me le ferez quatre coups
(…)

Ce type de pièce s'inscrit dans l'héritage esthétique de la chanson « parisienne » dans laquelle les personnages sont présentés sous un jour caricatural et comique. La femme tient tête à son mari et sa personne est présentée comme un archétype de la rouerie féminine.

Enfin, le clergé fait également l'objet de la moquerie des poètes et des musiciens qui présentent des moines et des nonnes échangeant des propos grivois et licencieux. La pièce *En m'en revenant de Sainct Nicolas* propose la rencontre d'un moine qui cherche à acheter l'amour charnel de plusieurs sœurs définies par leur âge (Le Roy et veuve Ballard, 1597) :

En m'en revenant de sainct Nicolas
Rencontray trois nonnes Quand je remue tout branle
Qui nous salua Quand je remue tout va

Rencontray trois nonnes qui nous salua
Laquelle sera-ce Quand je remue tout branle
Qui m'amie sera Quand je remue tout va

Laquelle sera-ce qui m'amie sera
Sa dit la plus jeune Quand je remue tout branle
Moy ne sera pas Quand je remue tout va

Sa dit la plus jeune moy ne sera pas
Sa dit la plus vielle Quand je remue tout branle
Ca de l'argent ça Quand je remue tout va
(…)

Ce type de pièces met en jeu une pluralité de voix ; le dialogue est enchâssé dans le récit et les échanges verbaux se font rapides et courts. Le ressort comique s'incarne dans la situation mais également dans la répétition de deux phrases grivoises, « Quand je remue tout branle/ Quand je remue tout va », qui rythment et entrecoupent la conversation paillarde.

Le dialogue courtois

Les dialogues qui mettent en jeu les codes de l'amour courtois tels que dans les deux airs sur des poèmes de Baïf *O mon amour, tu t'en vas* suivi de sa réponse *Bien que m'en aille mon bien* (Mauduit, 1586), ne sont finalement pas si nombreux face à la part très importante de pièces de caractère plus léger. De fait, la conception de l'amour courtois qui érige la Dame en une figure inaccessible dont le poète offre une image idéalisée tend davantage vers une quête de l'absolu que vers une réalité physique. Chez Ronsard par exemple, la femme prend la forme d'une Idée et Christine Pigné (1999, p. 237) explique que le poète « ne cesse de vouloir s'emparer de l'image de la femme aimée à défaut de son être véritable ». On comprend dès lors que cette conception de l'altérité féminine ne soit pas propice à l'échange verbal. Le poète ne cherche en effet pas

à converser avec celle qu'il aime platoniquement et la Dame demeure ainsi un objet avant tout poétique. Les codes de l'amour courtois sont bien davantage présents dans les chansons et les airs qui font entendre le monologue d'un personnage solitaire.

Conclusion

Ce travail sur le dialogue révèle un champ d'investigation particulièrement riche pour lequel il reste encore fort à faire. Elargir la période d'étude aux airs de cour du premier tiers du XVIIe siècle permettrait d'avoir une vision plus large de l'évolution de ce type très singulier de discours. Le dialogue sans narration, qui émerge dans la seconde moitié du XVIe siècle, d'abord sous la forme des sonnets en dialogue avant de s'inscrire dans des formes poétiques moins codifiées, prend une place de plus en plus importante dans l'édition musicale française comme l'atteste la table des dialogues présentée en annexe. Si la mise en musique de fragments de dialogue, qui s'inscrit dans l'héritage de la chanson parisienne, est encore pratiquée par les compositeurs de l'extrême fin du XVIe siècle, on constate en revanche que la succession de deux pièces dont la seconde est parfois nommée « responce » tend à disparaître.

Cette étude, que nous considérons comme une première étape dans nos recherches sur le discours dialogique, a permis de montrer que le dialogue en musique n'est pas un objet univoque puisqu'il prend des formes multiples tout au long du XVIe siècle, comme l'atteste la diversité des pièces en dialogue. Les différentes solutions proposées par les compositeurs pour figurer l'échange verbal révèlent la richesse des possibilités techniques qui s'offrent à eux. Dans la première moitié du XVIe siècle, la caractéristique dialogique est peu valorisée, bien qu'un certain nombre de chansons composées par des musiciens de la génération de Janequin mettent à l'honneur des poèmes qui comprennent des fragments de dialogue. Un certain nombre de pièces du dernier tiers du XVIe siècle s'inscrit dans cet héritage. C'est le cas des chansons avec propos et des pièces suivies d'une réponse qui utilisent des procédés anciens. Dans la lignée de la chanson parisienne, les compositeurs poursuivent également, jusque dans les années 1570-1580, la mise en musique de dialogues dans lesquels les personnages sont représentés de façon comique et caricaturale.

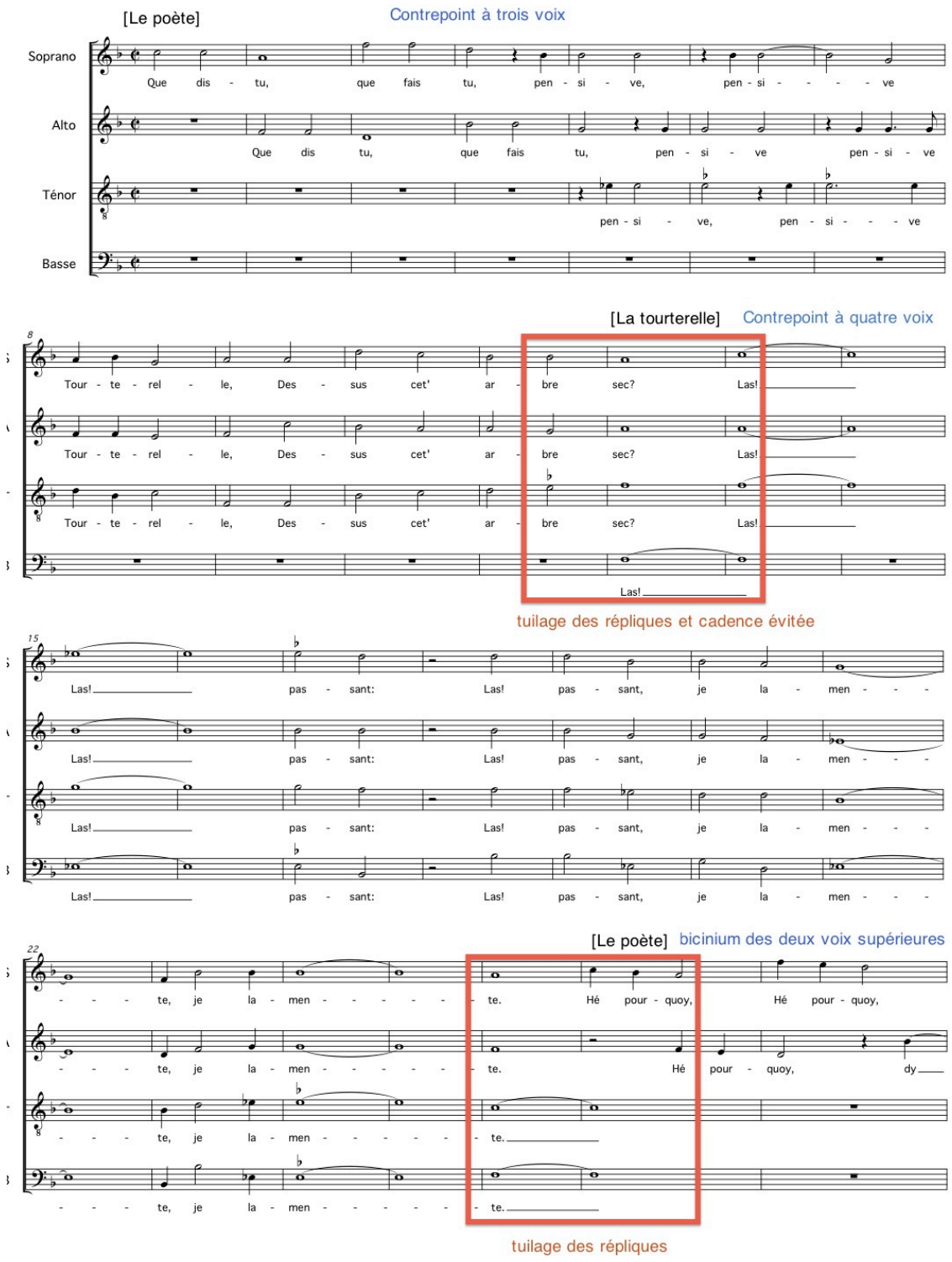
C'est également dans les années 1570 que la qualité dialogique commence à être revendiquée par les compositeurs et les éditeurs dans le champ de la musique profane française. Cette mention de la terminologie 'dialogue' dans les recueils va de pair avec des mises en musique qui tendent à figurer véritablement la conversation. Le recours à la solution du double chœur chez Lassus ou à l'alternance entre un soliste et un chœur chez Bonnet ouvre la voie à des représentations plus réalistes dans lesquelles les protagonistes du dialogue sont définis par un effectif vocal bien précis. L'engouement des musiciens pour les poèmes entièrement dialogués, sans présence de narration, semble aller de pair avec l'émergence de nouvelles pratiques musicales telles que la monodie accompagnée. En effet, le dialogue qui met en jeu un échange verbal se prête particulièrement bien à l'interprétation soliste. De plus, sous l'influence grandissante de la pastorale littéraire, les personnages de bergers et de bergères, que l'on trouve abondamment dans les *Airs de court de plusieurs autheurs* (Le Roy et veuve Ballard, 1597) ou dans ceux de Cerveau (1599), sont de plus en

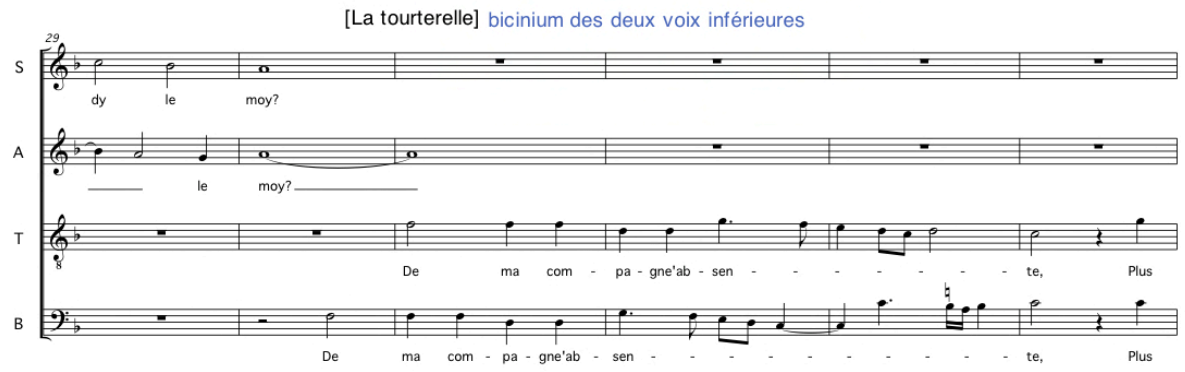
plus représentés dans le répertoire de l'air, et leurs conversations sont proposées dans des versions musicales polyphoniques qui n'excluent toutefois pas des interprétations en monodie accompagnée par le luth. Au début du XVIIe siècle, les airs en dialogue du compositeur Pierre Guédron se présentent toujours sous la forme polyphonique mais l'éditeur Pierre Ballard propose également des solutions éditoriales en duo comme c'est le cas pour la pièce *Berger que pensez-vous faire* (1613).

En somme, ce tournant du XVIe siècle vers le XVIIe siècle apparaît comme une période de mutations esthétiques dont les chansons et les airs en dialogue se font le miroir. Les conceptions du discours et de sa mise en valeur par les musiciens tendent à évoluer vers des représentations plus théâtrales. Les différentes questions soulevées par cette première approche sur le dialogue dans la musique vocale profane en France à cette période mériteraient ainsi, à notre sens, d'être plus largement explorées.

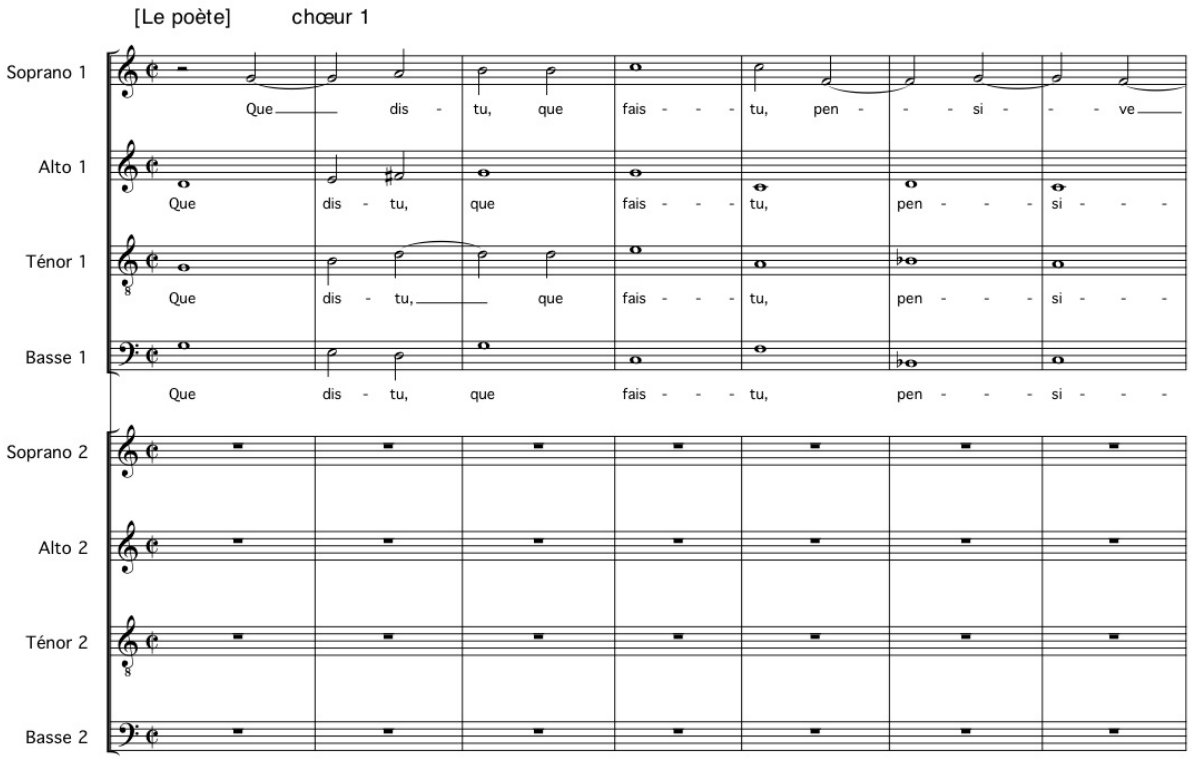
Annexes

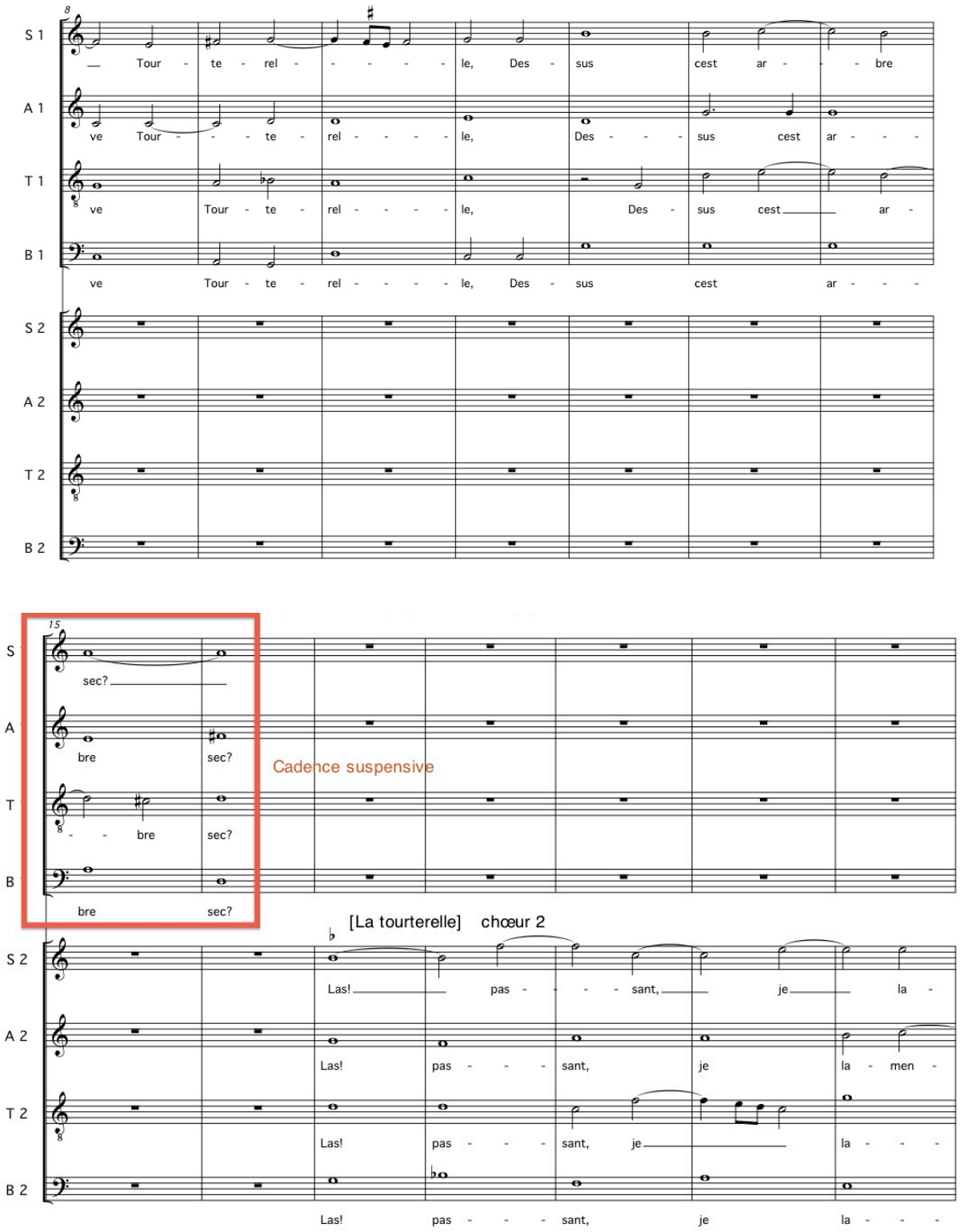
Ex. 1 : Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle (extrait), Guillaume Boni (1576)

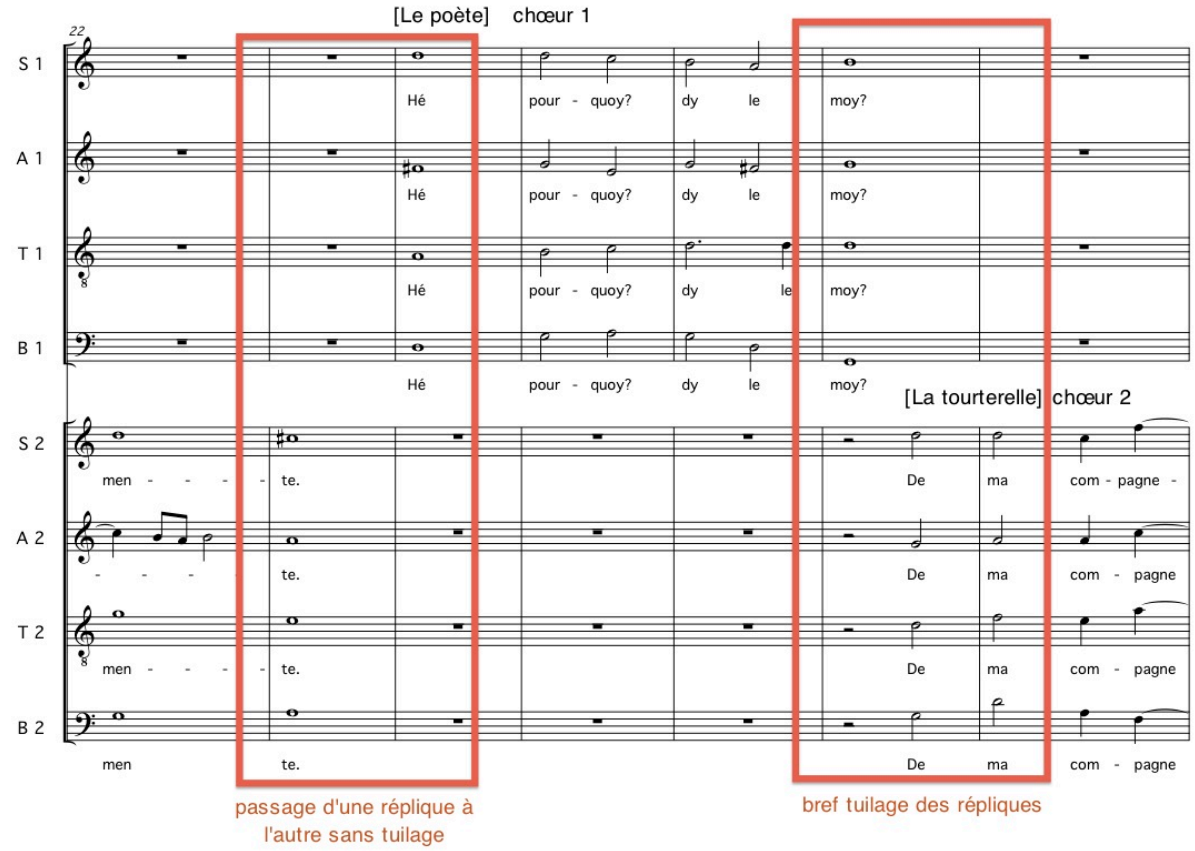


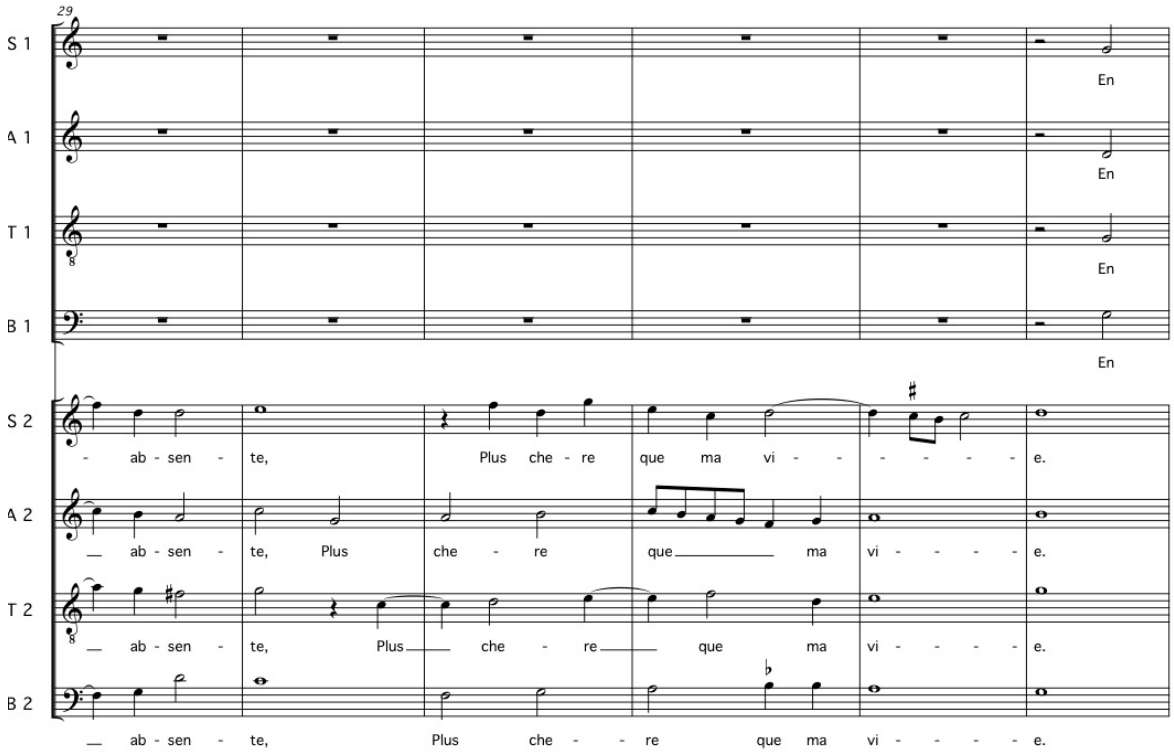


Ex. 2 : Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle (extrait), Lassus (1576)

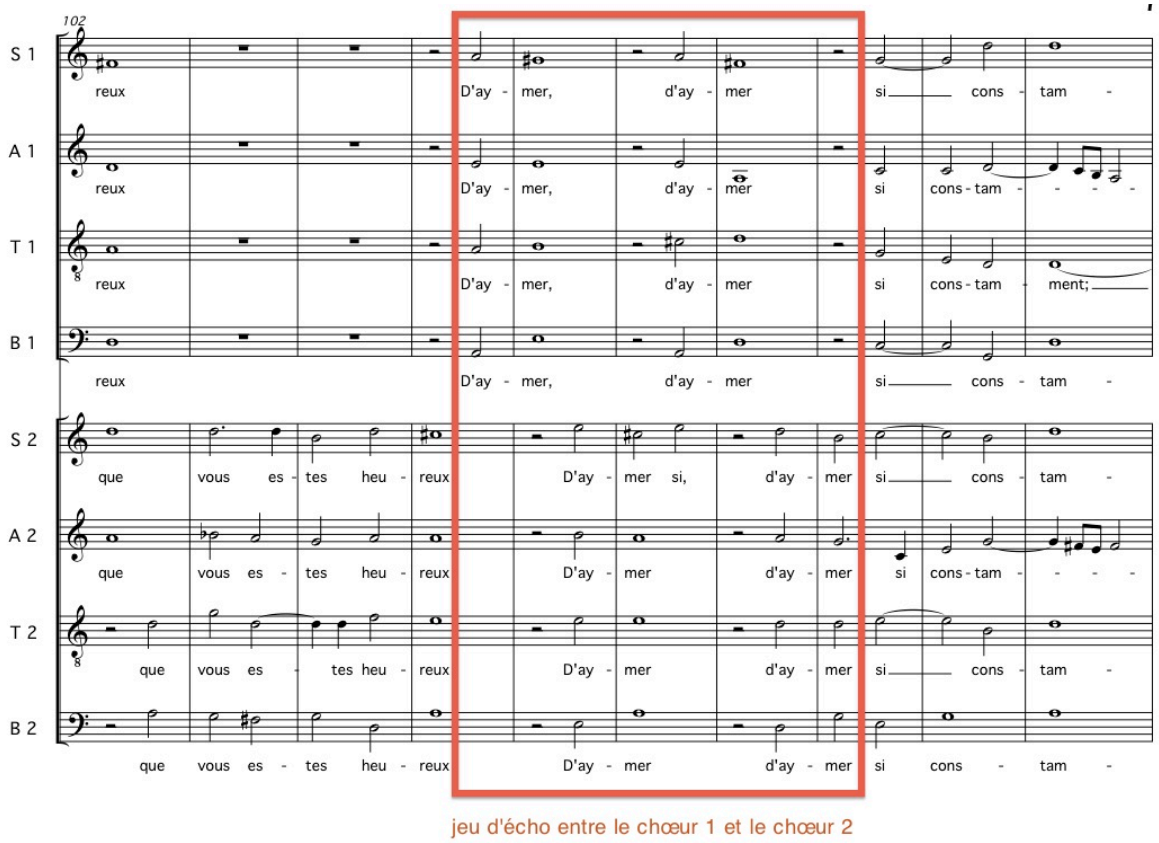



S 1
Tour - te - rel - - - - - le, Des - sus cest ar - - - bre
A 1
ve Tour - - - te - rel - - - - le, Des - - - sus cest ar - - -
T 1
ve Tour - te - rel - - - - le, Des - sus cest ar -
B 1
ve Tour - te - rel - - - - le, Des - sus cest ar - - -
S 2
A 2
T 2
B 2
S
sec?
A
bre sec?
T
- - bre sec?
B
bre sec?
Cadence suspensive
[La tourterelle] chœur 2
S 2
Las! pas - - - - sant, je la -
A 2
Las! pas - - - sant, je la - men -
T 2
Las! pas - - - sant, je la - - -
B 2
Las! pas - - - sant, je la - - -


[Le poète] chœur 1
22
S 1
A 1
T 1
B 1
Hé pour - quoy? dy le moy?
[La tourterelle] chœur 2
S 2
A 2
T 2
B 2
men - - - - te.
De ma com - pagne -
passage d'une réplique à l'autre sans tuilage
bref tuilage des répliques


29
S 1
A 1
T 1
B 1
En
S 2
A 2
T 2
B 2
- ab - sen - te, Plus che - re que ma vi - - - - - e.

Ex. 3 : Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle (extrait), Lassus



jeu d'écho entre le chœur 1 et le chœur 2

Sources

Baif, Jean-Antoine de (1555). *Quatre livre de l'amour de Francine, par Jan Antoine de Baïf, à Jacques Cottier, parisien*. Paris: André Wechel.

Bertrand, Anthoine de (1578). *Troisième Livre de chansons mis en musique à 4. parties*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Boni, Guillaume (1576). *Sonetz de P. De Ronsard mis en musique à 4 parties, Premier Livre*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Boni, Guillaume (1582). *Les Quatrains du Sieur de Pybrac mis en musique à 3., 4. 5. et 6. Parties.* Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Bonnet, Pierre (1586). *Premier Livre d'airs mis en musique à 4. 5. et 6. parties*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Bonnet, Pierre (1588/1600). *Airs et Villanelles mises en musique à 4. et 5. parties.* Paris: veuve R. Ballard et P. Ballard.

Caietain, Fabrice Marin (1576). *Airs mis en musique à 4 parties, Sur les poësies de P. de Ronsard et autres excellents Poëtes de nostres tems. Premier livre*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Caietain, Fabrice Marin (1578). *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines et espagnoles mis en musique à quatre parties*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Caignet, Denis (1597). *Airs de court mis en musique à 4. 5. 6. et 8. parties*. Paris: A. Le Roy et veuve R. Ballard.

Castiglione, Baltasar (1585). *Le parfait courtisan du comte Baltasar Castillonois es deux langues respondans par deux colomnes, l'une à l'autre (…) de la traduction de Gabriel Chapuis*. Paris N. Bonfons.

Castro, Jehan de (1575). *Livre de chansons nouvellement composé à troys parties*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Cerveau, Pierre (1599). *Airs mis en musique à quatre parties*. Paris: veuve R. Ballard et P. Ballard.

Chardavoine, Jehan (1576). *Le recueil des plus excellentes chansons en forme de voix de ville tirées de divers autheurs et poètes françois tant anciens que modernes*. Paris: Micard.

Clereau, Pierre (1575). *Les Odes de Pierre de Ronsard à trois parties (…) imprimé en trois volumes.* Paris: Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Costeley, Guillaume (1570). *Musique*. Paris: Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Desportes, Philippe (1573). *Diane, contenu dans les Premières oeuvres de Philippe Desportes. Au roy de Pologne*. Paris: R. Estienne et Le Mangnier.

Entraigues (1559). Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle. In *Douziesme livre de chansons nouvellement composées en Musique à trois, quatre, & cinq parties, par plusieurs autheurs, imprimées en quatre volumes*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Fauchet, Claude (1581). *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. Poetes François, vivans avant l'an M. CCC.* Paris: Memert Patisson.

Gardane, Antoine (1560). Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle. In *Livre des Meslanges, contenant six vingtz chansons, des plus rares, et plus industrieuses qui se trouvent, soit des autheurs antiques, soit des plus memorables de nostre temps : composées à cinq, six, sept, & huit parties, en six volumes*. Paris: Le Roy et Ballard.

Gardane, Antoine (ed.) (1590). *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undeci, et dodeci voci, novamente posti in luce. Con due battaglie a otto voci, per sonar de instrumenti da fiato, di Annbale Podoano et de Andrea Gabrieli, già organisti della Serenissima signoria di Venetia in S. Marco*. Venise: A. Gardane.

La Grotte, Nicolas de (1583). *Premier livre d'airs et chansons à 3, 4, 5 et 6 parties*. Paris: Léon Cavellat.

Lassus, Orlande de (1571). *Livre de chansons nouvelles à 5 parties avec deux dialogues : à 8*. Paris : Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Lassus, Orlande de (1576). *Les Mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons à 4, 5, 6, 8 et 10 parties : reveuz par luy, et augmentez*. Paris: Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Lassus, Orlande de (1586). *Meslanges de la musique d'Orlande de Lassus*. Paris: Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Le Blanc, Didier (1579). *Airs de plusieurs musiciens sur les Poësies de P. Desportes et autres des plus excellents Poëtes de nostre tems, réduiz à quatre parties par M. Didier Le Blanc*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Le Blanc, Didier (1579). *Second Livre d'airs des plus excelants Musiciens de nostre tems, reduiz à quatre parties par M. Didier Le Blanc*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Le Roy, Adrian (1571). *Livre d'airs de cour miz su le luth*. Paris : Le Roy et Ballard.

Le Roy, Adrian, & Ballard, Robert (eds.) (1585a). Vingtquatrieme Livre d'airs et de chansons à 4. 5 parties d'Orlande de Lassus et Cl. Le Jeune. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Le Roy, Adrian, & Ballard, Robert (eds.) (1585b). *Vingtcinquieme Livre d'airs et de chansons à quatre parties d'Orlande de Lassus et Claude Le Jeune.* Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Le Roy, Adrian, & Ballard, Robert (veuve) (eds.). (1597). *Airs de court mis en musique à 4 et 5 parties de plusieurs autheurs.* Paris: A. Le Roy et veuve R. Ballard.

Mauduit, Jacques (1586). *Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baïf.* Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Passerat, Jean (1606). *Recueil des œuvres poëtiques de J. P*. Paris A. L'Angelier ou Claude Morel.

Planson, Jehan (1583). *Quatrains du Sieur de Pybrac ensemble quelques Sonetz et Motetz mis en musique à 3. 4. 5 et 7 parties*. Paris: Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Planson, Jehan (1587). *Airs mis en musique a 4 parties par Jehan Plançon, Tant de son intention que d'autres musiciens*. Paris: Adrian Le Roy et Robert Ballard.

Ronsard, Pierre de (1555a). *Continuations des amours de P. de Ronsard*. Paris : V. Certenas.

Ronsard, Pierre de (1555b). *Les Meslanges de P. de Ronsard, dédiées à Jan Brinon.* Paris : Corrozet.

Ronsard, Pierre de (1556). *Nouvelles continuations des amours de P. de Ronsard, Vendomois*. Paris: Vincent Sertenas.

Sebillet, Thomas (1548/1973). Du dialogue, et ses espéces, comme sont l'Eclogue, la Moralité, la Farce. In *Art poêtique françoys* (chap. VIII, pp. 157-160) (Éd. critique par F. Gaiffe). Paris: France-expansion.

Tessier, Charles (1604). *Airs et villanelle françaises*, *italiennes*, *espagnoles*, *suisse et turques à 3. 4. et 5. parties*. Paris: veuve R. Ballard et P. Ballard.

Tessier, Guillaume (1582). *Premier Livre d'airs tant françois*, *Italien qu'espagnol*, *reduitz en musique à 4 et 5 parties*. Paris: A. Le Roy et R. Ballard.

Références

Brooks, J. (2000). The Art of Civil Conversation: Courtly Neoplatonism and the Dialogue Air. In *Courtly songs in late sixteenth-century France* (pp. 227-254). Chicago: University of Chicago Press.

Brooks, J. (2003). 'O quelle armonye' : Dialogue Singing in late Renaissance France. *Early Music History*, 22, 1-65.

Bouchet, J. (1981). *Société et mentalités autour d'Henri III*. Paris: Champion.

Buron, E. (1998). Lecture et récitation de la poésie dans la seconde moitié du xvie siècle : le point de vue des poètes. In O. Rosenthal (ed.). *A haute voix. Diction et prononciation aux xvie et xviie siècles* (pp. 131-153). Paris: Klincksieck.

His, I. (s.d.) *Le dialogue en musique à la Renaissance*, texte non publié.

Jeanneret, M. (1990). Les Amours de Marie : inscription de la 2e personne et stratégies dialogiques. In M. Tetel (ed.). *Sur des vers de Ronsard (1585-1985)*, Actes du colloque international de Duke University (1985) (pp. 61-70). Paris: Aux Amateurs de livres.

Kushner, E. (2004). Réflexion sur le dialogue. In *Le Dialogue à la Renaissance, histoire et poétique* (pp. 19-38). Genève: Droz.

Nutter, D., & Whenham, J. (2001). Dialogue. In S. Sadie (dir.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (t. 7, pp. 282-288) (2e ed.). Londres: Macmillan.

Ouvrard, J.-P. (1979). *La chanson polyphonique franco-flamande autour de 1530-1550, comme "lecture" du texte poétique*. Thèse de musicologie non publiée. Université de Tours.

Ouvrard, J.-P. (1982). Jeu poético-musical : la chanson et sa responce. In J.-C. Margolin & J.-P. Ariès (ed.). *Les Jeux à la Renaissance*, Actes du XXIIIe colloque international d'études humanistes, Tours 1980. Paris: Vrin.

Ouvrard, J.-P. (1987). Marot, Janequin, Sermisy – Martin menait son pourceau au marché – Du narratif dans la polyphonie au xvie siècle. *Analyse musicale*, 9, 11-16.

Pigné, C. (1999). *De la fantaisie chez Ronsard.* Genève: Droz.

Rouget, F. (1998). Le dialogue de la prose et de la poésie en France à la Renaissance. *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 46, 7-23.

Table des chansons et des airs en dialogue

Date	Incipit	Compositeur	Poète	Titre du recueil	Titre courant	Descriptif
1570	Un advocat dist à sa femme	Lassus	Non identifié	Meslanges		Fragments de dialogue
1570	Un mesnagier vieillard	Lassus	Non identifié	Meslanges		Fragments de dialogue
1570	Et d'ou venez vous ma dame Lucette	Lassus	Non identifié	Meslanges		Dialogue sans narration
1570	Veux tu ton mal & le mien secourir	Lassus	Non identifié	Meslanges		Suivie d'une réponse
1570	Le voulez vous j'en suis bien aise	Lassus	Non identifié	Meslanges		Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1570	Au feu venez moy secourir	Lassus	Non identifié	Meslanges		Suivie d'une réponse
1570	A l'eau jettes toy vistement	Lassus	Non identifié	Meslanges		Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1570	Arreste un peu mon cœur	Costeley	Desportes	Musicque		Sonnet en dialogue
1570	Perrette disoit Jehan	Costeley	Non identifié	Musicque		Fragments de dialogue
1570	Guillot ung jour estant deliberé	Costeley	Non identifié	Musicque		Fragments de dialogue
1570	Ce beau tems me fait resjouir	Costeley	Non identifié	Musicque		Fragments de dialogue
1570	L'autrier priay de danser deux fillettes	Costeley	Non identifié	Musicque		Fragments de dialogue
1570	Le clerc d'un advocat trouva un jour	Costeley	Non identifié	Musicque		Fragments de dialogue
1571	Hola Caron nautonnier infernal	Lassus	Magny	Livre de chansons nouvelles à 5 partie avec deux dialogues : à 8	« Dialogue. A Huict »	Sonnet en dialogue
1571	O doux parler, dont l'apast doucereux 2e p. : O vermillons, & perlettes encloses	Lassus	Ronsard	Livre de chansons nouvelles à 5 partie avec deux dialogues : à 8	« Dialogue. A Huict »	Sonnet non dialogué
1575	Veux tu mon mal & le mien secourir	Castro	Non identifié	Livre de chansons nouvelles		Voix masculine
1575	Le voulez vous j'en suis tres bien contente	Castro	Non identifié	Livre de chansons nouvelles	« Responce »	Voix féminine
1575	Comme la tourterelle	Castro	Non identifié	Livre de chansons nouvelles		Voix masculine
1575	Où t'attend ta maitresse	Castro	Non identifié	Livre de chansons nouvelles	« Responce »	
1575	Un advocat dist à sa femme	Castro	Non identifié	Livre de chansons nouvelles		Fragments de dialogue
1575	Quand je veux en amour prendre mes passetemps 2e p. : Alors je luy respon quant à moy	Castro	Ronsard	Livre de chansons nouvelles		Fragments de dialogue
1576	Que dis-tu, que fais-tu pensive tourterelle	Lassus	Ronsard	Meslanges reveuz et augmentez	« dialogue »	Sonnet en dialogue

1576	Di moy mon cœur quelle sera ma vie	Lassus	Non identifié	Meslanges reveuz et augmentez	« dialogue »	Texte non dialogué
1576	Un jour l'amant et l'amie	Lassus	Non identifié	Meslanges reveuz et augmentez	« dialogue »	Texte non dialogué
1576	Le petit enfant Amour	Caietain	Ronsard	Airs mis en musique		Fragments de dialogue
1576	Di moy quel est l'Amour	Caietain	Henri d'Angouleme	Airs mis en musique		Sonnet en dialogue : quatrains. Suivie d'une réponse
1576	Qu'a il dedans les mains ?	Caietain	Henri d'Angouleme	Airs mis en musique		Sonnet en dialogue : tercets Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1576	Que dis-tu, que fais-tu pensive tourterelle	Boni	Ronsard	Sonetz de P. de Ronsard (I)		Sonnet en dialogue
1576	Amour ne sçauriez vous apprendre	Chardavoine	Saint-Gelais	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix masculine Pièce suivie d'une réponse
1576	Puis qu'amour à la puissance	Chardavoine	Saint-Gelais	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix féminine Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1576	C'est dedans Paris, Qu'il y a un homme	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Fragments de dialogue
1576	Dame de beauté positive / La forme desiderative,	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons	« Response » sur la même mélodie	Présence de didascalies
1576	Devenu suis amoureux / Mon Janot, mon tout, mon bien	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons	« Response » sur la même mélodie	Voix masculine/ voix féminine
1576	Dieu vous gard belle bergere	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Dialogue sans narration Présence de didascalies
1576	Echo respond par les bois	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Fragments de dialogue
1576	Escoutez la nouvelle, Et le joyeux devis	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Fragments de dialogue
1576	Fils de Venus l'amoureuse de Deesse	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Dialogue sans narration Présence de didascalies
1576	J'ay bien mal choisi, A ce que je voy	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix féminine Pièce suivie d'une réponse
1576	Si jeune je suis, Je vaux beaucoup mieux	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix masculine Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1576	Je suis au mourir : De mon corps part l'ame	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix masculine

1576	Entendez Seigneur, Ce que je prononce	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons	« Responce à ladite chanson par la dame	Voix féminine
1576	Mignonne bien aymer, De qui j'ay l'amitié	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix masculine
1576	Puis que l'amitié grande j'apperçoy de ton coeur	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons	« Response de la dame »	Voix féminine
1576	Ne veuillez Madame La peine ignorer	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Dialogue sans narration Présence de didascalies
1576	Mon seul bien voicy l'heure	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Dialogue sans narration Présence de didascalies
1576	Or escoutez la chanson D'un oublieux	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Fragments de dialogue
1576	Quand le gry chante au fon du grillotin	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Fragments de dialogue
1576	Puis que partir je m'en vois	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Voix masculine
1576	Puis qu'il te faut en aller	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons	« Response de la precedente chanson »	Présence de didascalies :
1576	Tant que j'estois à vous seul agreable	Chardavoine	[Horace]	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Dialogue sans narration Présence de didascalies
1576	Un jour m'en allois seulette	Chardavoine	Non identifié	Recueil des plus belles est excellentes chansons		Fragments de dialogue
1578	Hola caron Qui est c'est importun	Bertrand	Magny	3e livre de chansons		Dialogue sans narration
1578	S'il advient au combat, par un coup d'avanture	Bertrand	Non identifié	3e livre de chansons		Voix masculine
1578	Amy, quand tu mourras	Bertrand	Non identifié	3e livre de chansons	« responce »	Voix féminine
1578	Qui vous rend ô mes yeux	Caietain	Desportes	Second livre d'airs		Dialogue sans narration
1578	De quoy te sert dy moy mon tres fidell'amy	Caietain	Non identifié	Second livre d'airs		Voix masculine
1578	Si l'amour me tourmente te touche il en rien	Caietain	Non identifié	Second livre d'airs	« responce »	Autre voix masculine
1578	Je veux me rendr'hermite & faire penitence 2e p. : D'ennuis & de douleurs 3e p. : Un long habit de gris me couvrira	Caietain	Desportes	Second livre d'airs		Sonnet Voix masculine
1578	Vous voulez estre hermite allez vous rendre. 2e p. : Vivez de patience il vous faut apprendre 3e p. : Mais sur tout que l'amour en ce lieu ne soit peint	Caietain	Passerat	Second livre d'airs	« Responce »	Sonnet Voix féminine
1579	Que ferez-vous dites ma Dame	Le Blanc	Desportes	Airs de plusieurs musiciens		Dialogue sans narration

1579	Amour dy moy de grace	Le Blanc	Ronsard	Airs de plusieurs musiciens		Fragments de dialogue
1579	Lise que j'aime sur tout	Le Blanc	Non identifié	Second livre d'airs		Voix masculine Pièce suivie d'une réponse
1579	Beau Violin tu vaux mieux 2e p. : Rosette hait mon ingrat	Le Blanc	Non identifié	Second livre d'airs		Voix féminine Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1579	Lise tu fuis desdaignant	Le Blanc	Non identifié	Second livre d'airs		Voix masculine Réponse non mentionnée de la pièce précédente
1582	Thyrcis vouloit mourir & pasmé de douceur	G. Tessier	Brach	Premier livre d'airs		Fragments de dialogue
1582	Le petit enfant amour	G. Tessier	Ronsard	Premier livre d'airs		Fragments de dialogue
1583	Vaut elle bien le mal	La Grotte	Non identifié	Premier livre d'airs	« Dialogue a 6 »	
1583	Ostes moy tost ma mignonne	La Grotte	Non identifié	Premier livre d'airs		Fragments de dialogue Voix masculine
1583	Ostes moy tost ma mignonne	La Grotte	Non identifié	Premier livre d'airs	« Responce »	Fragments de dialogue Voix féminine
1583	Je faisois en m'esbattant	La Grotte	Non identifié	Premier livre d'airs		Fragments de dialogue
1585	Belle la flamme à l'envi	Le Jeune	Baïf	24e livre d'airs et de chansons		Voix masculine
1585	O mon amy le feu chaut	Le Jeune	Baïf	24e livre d'airs et de chansons	« suite »	Voix féminine
1585	O que le fiel	Le Jeune	Baïf	24e livre d'airs et de chansons	« suite »	
1586	O mon amour tu t'en vas	Mauduit	Baïf	Chansonnettes mesurées		Voix féminine
1586	Bien que m'en aille mon bien	Mauduit	Non identifié	Chansonnettes mesurées	« Responce »	Voix masculine
1586	Arreste un peu mon cœur	Le Jeune	Desportes	Meslanges de la musique		Sonnet en dialogue
1586	Bergers je vous fais sçavoir 2e p. : Dieu d'amour et de paix	Bonnet	Non identifié	Premier livre d'airs	Noël en dialogue l'Ange et les bergers	Dialogue sans narration
1586	Une fille de village	Bonnet	Non identifié	Premier livre d'airs		Fragments de dialogue
1586	Le boiteux mary de Venus	Bonnet	Non identifié	Premier livre d'airs		Fragments de dialogue
1587	Amour ne voyant pas enclose	Planson	Belleau	Airs mis en musique		Fragments de dialogue
1587	Resveillez vous belle Catin	Planson	Non identifié	Airs mis en musique		Dialogue sans narration
1587	Beregere de quelle façon	Planson	Non identifié	Airs mis en musique		Dialogue sans narration Présence de didascalies
1587	Chambriere,Chambriere	Planson	Non identifié	Airs mis en musique		Fragments de dialogue
1597	Je ne vous le veux pas dire	Caignet	Non identifié	Airs de court		Fragments de dialogue
1597	Nous estions trois nonnes	Caignet	Non identifié	Airs de court		Fragments de dialogue
1597	Belle bergère sans cesser	anonyme	Non identifié	Airs de court		Fragments de dialogue
1597	Je trouvay la dame un jour	anonyme	Non identifié	Airs de court		Fragments de dialogue

1597	En m'en revenant de Sainct Nicolas	anonyme	Non identifié	Airs de court		Fragments de dialogue
1597	Vous me jurez bergere	anonyme	Non identifié	Airs de court		Dialogue sans narration
1597	Nous estions trois nonnes vestues de damas	anonyme	Non identifié	Airs de court		Fragments de dialogue
1597	Dieu te gard Catin qui tousjours	anonyme	Non identifié	Airs de court		Dialogue sans narration
1599	Une petite feste j'allois cueillir des choux :	Cerveau	Non identifié	Airs mis en musique		Fragments de dialogue
1599	Quitons ce fascheux point d'honneur	Cerveau	Non identifié	Airs mis en musique		Dialogue sans narration
1599	Dieu vous gard belle bergere	Cerveau	Non identifié	Airs mis en musique		Dialogue sans narration
1599	Nous estions trois nonnes	Cerveau	Non identifié	Airs mis en musique		Fragments de dialogue
1599	Mais pourquoi faisiez-vous donc	Cerveau	Non identifié	Airs mis en musique		Fragments de dialogue
1600	Pour avoir trop aymé vostre bande inesgalle	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles	dialogue entre le Poëte & les Muses	Dialogue sans narration Présence de didascalies
1600	Déesse qui te fait descendre en ces bas lieux	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles	Sonnet en dialogue sur la mort d'une damoiselle	Sonnet en dialogue Présence de didascalies
1600	Francion vint l'autre jour	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1600	Nous estions trois nonnes	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1600	Allez jaloux, Ce n'est point vous	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1600	Quittons ce fascheux point d'honneur	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Dialogue sans narration
1600	J'ayme Margot la bergere	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1600	Catin soyez toute asseurée	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1600	Heureux les bois & les forestz	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles	Dialogue entre les vierges chasseresses & les courtisanes	Dialogue sans narration Présence de didascalies
1600	Vray dieu d'amour donne moy	Bonnet	Non identifié	Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1603	Amour quand fus-tu né	Le Jeune	Desportes	Le Printemps		Dialogue sans narration
1604	Allés légere & inconsante	C. Tessier		Airs et villanelles		Dialogue sans narration
1604	Je fus au bois l'autre jour	C. Tessier		Airs et villanelles		Fragments de dialogue
1604	Dedans l'Isle de Paphos Clére reposoit	C. Tessier		Airs et villanelles		Fragments de dialogue

The Representation of Regional Spanish Speech in Literary Dialogues from Past Century

Domnita Dumitrescu
California State University, Los Angeles

Abstract

Starting with the ancient times, writers have used the representation of oral language as a means of identifying their characters from a sociolinguistic point of view. Since the Golden Age, literature written in Spanish has had a long tradition of representing foreign accents and dialectal speech by means of quasi-phonetic spelling and other linguistic devices. In the same tradition, prose and drama dialogues written by several writers in different parts of the Spanish speaking world in the past century are excellent representations of real or imaginary dialectal speech, as it is perceived or conceived of by these authors. In their attempts to faithfully represent a linguistic reality, some recur to what scholars call "eye dialect," a technique consisting in the use of certain orthographic conventions in order to reproduce phonetic regional features. To illustrate the "eye dialect" technique, I have chosen two works that incorporate, each, a well-known language variety of Spanish: Afro-Cuban Spanish in the play "El travieso Jimmy" (1959) by the Cuban writer Carlos Felipe, and Buenos-Aires *Cocoliche*, in the play "Mateo" (1923) by the Argentinian playwright Armando Discépolo. I also address the representation of the so-called Mexican-American *Caló* in the novel *Peregrinos de Aztlán* (1975) by Chicano writer Miguel Méndez, which contains literary representations of language contact phenomena such as code-mixing and/or different forms of lexical, semantic and syntactic loans typical of the speech of bilinguals. Finally, I focus on a situation in which, unlike in the previous ones, the author does not represent the speech of the real people on whom he models his characters, but rather re-invents, based on a multiplicity of sources, a form of speech that is in fact a synthesis of several other speeches that he has known. In this way, his dialogues become, so to speak, a sort of representation raised to the second power, insofar as they reproduce a form of speech that is in itself a representation of other forms of speech. Such is the case with the pan-Hispanic language mixture that the Spanish writer Ramón del Valle- Inclán uses in his famous novel *Tirano Banderas* (1926).

Keywords eye dialect, sociolinguistic variation, literary representation of oral features.

Introduction

Starting with the most ancient times, writers have used the representation of oral language as a means of identifying their characters from a sociolinguistic point of view. Suffice it to mention that today we have valuable information about Vulgar Latin thanks, among other things, to the use that writers such as Plautus, Terence or Petronius made of it in their plays. Since even before the Golden Age times, literature written in the Iberian Peninsula has had a long tradition of representing foreign accents and dialectal speech by means of quasi-phonetic spelling and other linguistic devices. For example, as a consequence of the large African population in late fifteenth century Lisbon, Portuguese writers began to incorporate literary imitations of the pidginized Portuguese spoken by Africans. Within Spain, such literary representations began to appear in the sixteenth century.

According to Lipski,1994,

> *Afro-Hispanic literature reached its high point on the seventeenth century, being used by Lope de Vega, Calderón de la Barca, sor Juana Inés de la Cruz, Quiñones de Benavente, Andrés de Claramonte, and a host of lesser -known writers.* (p. 97)

Even if this literature contained much stereotyping, it is apparent that, due to the degree of consistency across time and space, the phonetic and morphological traits attributed to Africans in these texts are substantially accurate (Lipski, 1994, pp. 97-98). That is why, for instance, poems by Sor Juana Inés de la Cruz, who imitated the speech of Africans in Mexico (arriving from Puerto Rico) in the 1670s, as well as other works written in seventeenth century Latin America, particularly in Colombia, Perú, and Bolivia (AltoPerú, at that time), are considered good sources for documenting early forms of *bozal*[1] speech in the Hispanic world.

In this paper, I show that, in the same literary tradition, dialogues in prose and drama written by several writers in different parts of the Spanish speaking world in the past century, are, in fact, excellent representations of real or imaginary dialectal speech, as it is perceived or conceived of by these authors in their "literary dialects." In certain cases, these writers, in their attempts to faithfully represent a linguistic reality, go as far as recurring to what scholars called "eye dialect", that is, a technique consisting in the use of certain orthographic conventions in order to reproduce phonetic regional features. As Frank Nuessel explains,

> *In the eye dialect technique, the author utilizes the standard orthography of a language to recreate specific elements of the spoken language, especially dialectal variation. Reading such passages permits the reader to 'hear' internally the actual dialect.* (2000, p. 63)

Of course, as Azevedo, 1991, points out, a literary dialect need not be entirely consistent, nor include all features of its real language counterpart, lest readers grow weary of deciphering what all that nonstandard

[1] *Bozal* is, originally, an African slave who spoke an European language with great difficulty (Klee & Lynch, 2009, p. 89).

spelling actually purports to represent. "Competently composed literary dialect creates a suggestion of the real thing by using a minimum of deviant forms," he concludes (p. 130).

Afro-Cuban Spanish

To illustrate the "eye dialect," or the "literary dialect" technique, I have chosen two works that incorporate, each, a well-known language variety of Spanish: Afro-Cuban Spanish in the play *El travieso Jimmy*[2] by the Cuban writer Carlos Felipe, and Buenos-Aires Cocoliche, in the play *Mateo*[3] by the Argentinian playwright Armando Discépolo.

According to Lipski,

> *beginning at the turn of the nineteenth century and spanning the next hundred years, there was a rich outpouring of Afro-Hispanic language in poems, plays, songs and novels from several regions of Latin America. By far, the largest number of texts come from Cuba, where the literary representation of 'Africanized' Spanish has been a popular motif even in recent decades*. (1994, p. 108)

In the Cuban play under discussion (which obviously falls into this recent tradition), the main character, Leonelo – who is revisiting his life, before dying – remembers the "grotesque voice," as he puts it, of a Black servant originating from Jamaica, by the name of Dolly, who played an important emotional role in his childhood and his teen years.

Dolly has lived in Cuba for about 20 years (*Va pa veinte años que ña Dolly salió de su Jamaica*, she says, referring to herself in the third person, as usual in some varieties of Black Spanish), and she exhibits a series of phonological and syntactic features typical to Afro-Caribbean Spanish, mixed with some residual English patterns, such as the deletion of *-s* and *–r* in syllable-final position, the so-called "lambdacismo" (use of- *l* instead of *-r*, as in *dotol*), the deletion of intervocalic *–d-*, the improper use of subjunctive and clitic pronouns, and other linguistic phenomena typical of language contact.[4]

Here are some examples from Dolly's speech (the dialectal phenomena are formatted in bold, and have a standard version next to them, in brackets):

(1)

Voz de Dolly.—(Voz grotesca; su acento es el peculiar de los jamaiquinos.)¡ Leonelo! ¡ Leonelo!

Leonelo . –(Alarmado.) ¡No! ¡ Esa no es la voz tuya! Es la voz de Dolly, la negra criada del farmacéutico.

Voz de Dolly. – ¡Niño Leonelo!

---

[2] This play won, in Cuba, the Premio Nacional de Teatro in 1949, and premiered in 1951 (staged by Patronato del Teatro).

[3] *Mateo*'s premiere was in Buenos Aires, in 1923.

[4] For more information about the Caribbean Spanish in general, and Afro-Hispanic speech in particular, see – in addition to Lipski (1994, 2005) – Cotton & Sharp (1988), Klee & Lynch (2009), and Nuessel (1982), who analyzes many features typical of Caribbean speech in *Tres tristes tigres*, by the well-known Cuban writer Guillermo Cabrera Infante.

Leonelo.--¿Qué quiere usted, señora Dolly?

*Voz de Dolly.—**Vení** [ven] tú aquí…. **Ayudá a mí** [ayúdame] a **lleva** [llevar] **eta** [esta] cesta de fruta…* (p.165)

(2)

*Voz de Dolly.-- ¿Qué **quié** [quieres] tú ahora?*

Leonelo. --(Suplicante). Sea buena, señora Dolly…..

*Dolly.-- No **quieo** [quiero] que tú me **preguntá** [preguntes] **ma**[más] lo de siempre, niño. …. **Señá Etefaní** [la señora Estefanía] **manda a mí** [me manda] que te cuide.* (p. 166)

(3)

*Dolly.—No **piense má** [pienses más], niño. ¿Qué **t'importa** [te importa] a ti **sabé** [saber] quién **é** [es] tu mamá?...**To** [todo] el mundo te **quié** [quiere] a ti. Sigue bueno. Vende tu toronja y la fruta que te **regalá** [regala/ha regalado?] la **seña Etefaní**. Y no piense **má** [más]. Cuando tú **sea** [seas] grande, si tú **ere** [eres] niño bueno, el **dotol** [doctor] te **va llevá** [va a llevar] a la farmacia, **pa** [para**]** que **aprenda** [aprendas] **tú**[5] a **hacé** [hacer] "moginges". Y no **piense má** [pienses más]. Brinca, corre, lávate **lo pie** [los pies] en **e** [el] río y no **piense má**…* (p. 167)

(4)

*Dolly.-- ¿Quién que ve una **fló** [flor] en la piedra **d'un** [de un] camino se le ocurre **preguntá** [preguntar] que quién la hizo? **Dió** [Dios].**Dió l'ace to** [lo hace todo]. **El má** [es más**?]**…**Lo fuego** [los fuegos] en **la nube** [las nubes], **n'el atardecé** [en el atardecer], cuando **papa só** [papá sol] se va a **dormí** [dormir]. **Lo lucero clavao** [los luceros clavados] en la noche: **tol'ace** [todo lo hace**] Dió**.¿Quién hizo a la Dolly tan sandunguera y tan **namorá [**enamorada**]**? **Dió. Dió tízo** [te hizo**]** a ti también…* (p. 168)

(5)

*Dolly.--Dígame si no **etá mejó** [está mejor] con la **cint'azú**,[cinta azul], su **cint'azú** de terciopelo, **anudá** [anudada] bajo la barbilla de rosa de niña Lila.*

Estefanía.—Ya no se usan esos nudos bajo la barbilla.

*Dolly.—A niña Lila **quedarle** [le queda] bien, **qu'é** [que es] lo **principá** [principal]* (p. 173)

Cocoliche and Iunfardo

Mateo (grotesco en tres cuadros) belongs to a dramatic genre very much in fashion in the first half of the past century in Buenos Aires, called "grotesco criollo," which Irene Pérez defines as "pieza breve, de espacio urbano, que a través de situaciones cómicas, desnuda una realidad trágica" (p. 83). The tragic reality alluded to, in this play, appears to derive from the impossibility to integrate into the Argentine society of a large number of immigrants from Europe, in particular Italy, that produced deep economic, social and

[5] Note the insistent repetition of the pronoun *tú,* which is unnecessary in Spanish, but may be due to an influence of English, where the subject pronoun is mandatory.

demographic changes in particular in the Buenos Aires area, starting with the 1880s.[6] At the linguistic level this is reflected in the fact that, in *Mateo*, the elderly characters, who were part of that massive Italian immigration to Buenos Aires mentioned above, use Cocoliche, a mixture of Spanish and Italian, while their children and grandchildren, who have managed to assimilate into the Argentine society, speak a Buenos Aires Spanish not much different from that of the natives, while maintaining only some residual (mostly passive) knowledge of Italian. Cocoliche,[7] defined by Barrios as "un continuo de posibilidades lingüísticas que oscilan entre un polo español y un polo italiano, según la situación comunicativa planteada y según el dominio que cada hablante tenga del español" (1996, p.85), served as an ethnic maker for this immigrant population, distinguishing it as a whole from the society that received it , and also distinguishing several generations inside the immigrant community itself. As Barrios, 1996, wrote,

> *el cocoliche unifica lingüísticamente a los italianos, desde la perspectiva de la sociedad receptora, y oficia como un marcador (diferenciador) fuerte entre los miembros mismos de la colectividad (es decir, ya entre padres e hijos).* (p. 85)

In *Mateo,* for example, Don Miguel and Doña Carmen use such Italianized forms as *aspera* (for 'espera'), *va col* (for 'con el') *vestido que tiene*, *el corralón tampoco l'ho* (for 'lo he') *pagado, quisto no* (por 'esto no'), or they recur directly to Italian expressions such as: *aiuto, aiuto* (for ' socorro'), *tu si nu mal amigo* (for 'tú eres un mal amigo'), *tata* (for 'papá'), and *Mequele* (for 'Miguel'). Meanwhile, the youngsters use the typically porteño "voseo", with oxiton verb forms and deleted final *–s in the pronoun*, as in: *¿sos sonso, vo?;vo sentate*, *no llamés la atención*, mixed with lexical elements of *lunfardo,*[8] as in: *no hay ma morfi* (for 'ya no queda comida'), also including the well-known strategy of inverting syllables typical of *vesre* [9] (Mateo is in fact a horse, and he is referred to as *llobaca*, for 'caballo').

Here is a typical passage in which one can clearly see (formatted in bold) the mixture of Spanish and Italian in the speech of the family patriarch, his wife, and one of their friends, who is an undertaker.

(6)

---

[6] For information about this period of the Argentine history, see Fontanella de Weinberg, 1987, where, among other things, it is mentioned that Buenos Aires population grew from two hundred eight six thousand inhabitants in 1880 to two million two thousand fifty four in 1930.

[7] Apparently, the term *Cocoliche* derives from the name of an "Italian gaucho" who spoke Spanish very badly and was a character in the play *Juan Moreira*, presented in Buenos Aires in 1890 (Klee & Lynch, 2009, p.186). For the main features of *Cocoliche*, see, in addition to Fontanella de Weinberg (1987) and Klee & Lynch (2009), Cotton& Sharp (1988) and Lipski (1994, 2005). These works, with the exception of Klee & Lynch, whose focus is different, contain also a detailed description of Buenos Aires – "porteño"- Spanish in general.

[8] *Lunfardo* should not be confused with *cocoliche,* insofar as the former, unlike the latter, was originally an argot of the underworld, which originated in the 1870 in Buenos Aires, among criminals, but later, at the beginning of the past century, penetrated in the colloquial speech of the Argentinian capital, where is it still very much in fashion (Fontanella de Weinberg, 1987). According to Lipski (1994), "In modern times, *lunfardo* has lost many of its ethnolinguistic connotation, to embrace all evolutionary products of popular speech in Buenos Aires, including youth and student slang and sporting jargon" (p. 176).

[9] *Vesre* comes from *revés,* and is the result of a process of methatesis, such as: *café>feca, tango>gotán*, etc. According to Azevedo (2009), it sometimes fulfills a mitigating function for offensive words, as in *gordo>dogor, culo>luco*, *pedo>dope* (p. 301).

*Severino.--…¿Sabe quién ha muerto **ayere** [Sp.ayer/It.ieri]?*

Miguel.--¿Quién?

*Severino.—**Cumpá Anyulino** [Compadre Angelino]*

Doña Carmen.--¡Oh, pobrecito!

Miguel.--¿Y de qué?

*Severino.--**Na bronca-neumonía** [una bronconeumonía]. (Triste.) Lo hemos llevado a la Chacarita. Yo iba al fúnebre. (Despectivo.) Con dos caballos nada más.*

Doña Carmen.--¡Oh, qué pena, qué pena! (Tiene lágrimas ya.)

Miguel.—Mejor para él; ya está tranquilo. (Silencio.)

Severino.--.¿Sabe quién ha muerto el sábado?

Doña Carmen. --¿Otro?

Severino. –Una hija de Mastrocappa.

*Doña Carmen.--¡Oh, **poveretta**! [It. for "pobrecita"]*

*Severino.—**Vente año** [Sp.Veinte/It.venti/ años]. **Tubercolosa** [tuberculosa] .(Don Miguel ya está fastidado.) La hemos llevado a la Chacarita, también. (Despectivo.) A un nicho, al último piso, allá arriba. (Silencio.) Hoy voy a la Recoleta. Ha muerto el teniente cura de la parroquia.*

*Doña Carmen.--¡**Vérgine Santa [** It. for "Virgen Santa"]! ¿**E [**It. for "y"] de qué?*

*Miguel.—¡De un **acchidente [**accidente, pronounced like in Italian, with a voiceless palatal affricate] !*

*Severino.—No. **A [**It.da for "de"] un choque de automóvil.*

*Miguel.--¿Ah sí? ¡Me gusta, estoy contento! ¡Mata, aplasta, revienta, no perdona ni al **Patreterno** [Sp.padre/It. patre eterno]! Me gusta.*

*Severino (sin inmutarse). –En medio **menuto** [minuto**] ha entregado el rosquete** [Lunfardo for "morir"]. Se muere la gente a montones. Da miedo. Ayer a la Chacarita entraron ciento cincuenta cadáveres. **Ante** [antes] de ayer, ciento cuarenta y cuatro…(Doña Carmen llora moviendo la cabeza.) **Ante de ante de ayere…***

Miguel (señalándole a la vieja). -¡Eh…Severino…no cuente más!...

*Severino.--¿Qué? ¿Le hace mal efecto, doña Cármene? Eh, la vida es así. **Todo tenemo** [todos tenemos] que **ermenar** [terminar] allá. Mañana usté….pasado mañana él, dentro de muchos años yo, ….pero todos…todos…*

*Doña Carmen.-- Cuanto má tarde **mejore [**Sp.mejor**/**It.migliore**],** don Severino. (pp. 40-41)*

At the surface, the language mixture produces a comical effect, but it also has a deeper and sadder meaning. As Milton Azevedo noted, Cocoliche was widely used by playwright Armando Discépolo to

highlight the plight of unassimilated immigrants who find the linguistic hybridization that brands their speech as impossible to overcome as the social alienation of their subaltern position (2002, p. 109). Indeed, as this author claims, "as a stylistic device, literary dialect operates primarily on the contrast between nonstandard varieties and the standard language in which most mainstream literature is written." "The interest [of such stylistic device] – he continues – derives from what the interplay of prestigious and non-prestigious speech discloses about relationships between language and power, marginalization and social exclusion, and the role of language variation in the formation and maintenance of social hierarchies and cultural ideologies" (2002, p. 506).[10] This is certainly the case with the two works briefly analyzed above.

Code-mixing and caló

On the other hand, there has been a recent surge in interest in the literary representation of language contact phenomena such as code-mixing and/or different forms of lexical, semantic and syntactic loans in the speech of US bilinguals.[11] That is why I have chosen to briefly analyze the representation of the so-called Mexican-American *caló* in the novel *Peregrinos de Aztlán* (1975) by the Chicano writer Miguel Méndez. According to García, 2005, *caló*, an originally in-group, criminal dialect of Romany, evolved into the Spanish based *caló jergal* of the nineteenth century, which later helped to create the Pachuco *caló* of the South West of the United States (p.800). García warns that "although the term is often used casually by the general Mexican-American population as synonymous with slang, the fact that slang can be influenced by a number of factors, of which true *caló* is only one, would argue for the semantic specialization of this term" (p.802). Based on the fact that, according to recent studies, the Spanish-speaking gangs and prison populations of the United States "still use in-group argots containing words and wordplay that are characteristic of the *caló* of Spain and the Americas," this author concludes that *caló* "is not simply a Spanish vernacular or an informal type of Spanish, nor is it the slang of the Spanish-speaking population as a whole, but rather a specialized, in-group secret argot with origins in the bilingualism of Spanish Gypsies, used historically to hide meaning from authorities" (2005, p. 802).[12]

Here is a dialogue, extracted from the novel under consideration, between two teenager *pachuco*s from the southwestern part of the United States, in which one can find the typical vocabulary of this argotic variety (which includes, as mentioned, elements of the Gipsy *caló* spoken in Spain and brought to America via Mexico, like *de buti*, for example) mixed with English unassimilated loans and hybrid syntactic

[10] This idea is present also in Azevedo's previous work on the topic of literary dialects. In his 1991 study, for instance, he considers that Juan Marsé, the author of *El amante bilingüe*, "highlights the sociolinguistic conflict between Catalan and Spanish in Catalonia by using atypical spelling to represent the speech of immigrants from Southern Spain" (p. 126).

[11] See, for instance, in this regard works by Bürki (2003, 2008), which address the issue of code-switching between English and Spanish in literary works created in the United States by writers of Mexican and Puerto Rican descent.

[12] For the US *caló*, see Azevedo (2009), and Cotton & Sharp (1988). There are also several dictionaries of this language variety; for instance, in addition to Galván & Tescher (1977), Polkinhorn & Velasco (2011) recently reached its third revised edition.

constructions, such as *hice save* (for "I saved") and *ha hecho used drive* (for "have you driven"), where the English verb is inflected by means of the Spanish auxiliary *haber*. Passages of particular interest are formatted in bold, and a loose translation, in Spanish or English, is provided, in some cases, in parenthesis.

(7)

*--Ese **bato** [muchacho]. ¿**La raya usté** [se da cuenta usted**], carnal** [hermano], que con el **summer** [Engl. for "verano"] se acaban las **chingas [**los problemas**]**? ¡**Nel, Chaleco** [no, ni modo]! ¿Sabes qué, **camita** [camarada**]**? Con la **lana [**el dinero**]** que **hice save** [guardé, from Engl. to save] **me voy a dar el manazo** [I am going to have fun] a con **una huisita muy cuerote**[a very pretty girl].*

*--A mí me sale **sweat** [Engl. for "sudor"] como si **juera** [fuera] veneno, **pa'l recle** [en seguida] se pudren **las lisas, los tramados** [the shirts and the pants]. ¿**Pos** [pues] de dónde, **carnal**, le sale tanto sudor a uno?*

*--A esta **chavala** [muchacha] **ése [**yo**]** la **huaché** [vi] en el **borlo** [baile] y este bato **que le caí de a madre [**le caí muy bien**], guy** [Engl. for "tío"], **órale** [Exclamation conveying aceptance, encouragment, etc**]**, que **vamos a echarnos un cáfiro** [we are going to have some coffee] ¡**Chale**![exclamation of surprise] No le hago al **chanate [**no me apetece el café **]**. **Pos** [pues] **al refín, ésa** [let go eat, you]; y qué me va diciendo **la cabrona huisita** [the damn girl]: ¿Sabes qué? **Córtate tu relajo, chavalo** [cut it, man] no sea que te metas en **trouble** [Engl. for "problemas"].*

*--El **winter [**Engl. for "invierno"] no me da **de alazo [**?**], carnal**; le tengo **escame de a buti** [le tengo mucho miedo]; con la **escarcha**[cold weather], **camarón**[camarada], te pones como un **rooster [**Engl. for "gallo"] **ruco** [viejo].Tú sabes. ¿É**se?[**Hey, you!] ¿No ha **hecho usté drive**[no ha manejado usted**] pa'**[para] la lechuga en Wilcox[=a street in Los Angeles]?*

*--**Pos** [pues**]** esta **huisa me huachaba [**esa chica me miraba**] y me pelaba el tooth** [Engl. for "diente"; the whole sentence means "me sonreía"]; **simón lión** que le caigo **suave[le caigo bien, le gusto]**.¡ **Al alba, ésa** [be careful, you!]! Vamos **a tirar chancla** [we are going to dance**]. Órale** pues, **a ponerle**[let's go for it]… **Orita me retacho** [ahora me arreglo**], batos**. Voy a pesar el buen algodón y a **colectar la feria** [Engl. to collect; the whole sentence means "voy a cobrar el dinero'].*

*--**Simón** [OK], ése, pa ' ponerle a la **bironga** [cerveza]. ¿Qué (sic!) no?*

*--¡**Órale!*** (p.48)

What is interesting to note is that this author seems to echo Azevedo's claim about the role of nonstandard language in conveying the power struggle between the mainstream society and the marginalized social groups, to which it gives voice. Miguel Méndez explains, in the preface to his novel, that he intended to use only elegant words, but that "ugly" and "deformed" words rebelliously rushed under his pen, and forced him to use them, because they were "la fiel expresión de las mayorías" and their mission was "contar el dolor, el sentimiento y la cólera de los oprimidos" (1975, p.8). In the end of his foreword, the author gives the reader the following advice: "Lee este libro, lector, si te place la prosa que me dicta el hablar común de los oprimidos; de lo contrario, si te ofende, no lo leas, que yo me siento por bien pagado con haberlo escrito desde mi condición de mexicano indio, espalda mojada y chicano" (p. 10). As far as I am concerned, I certainly think this novel is worth reading for its documentary value, among many other things, and should not offend

anyone who is truly interested in the realistic use of language, with all of its registers and socio-geographical varieties.

A fictitious pan-Hispanic language

Finally, let us consider a situation in which, unlike in the previous ones described above, the author does not represent "to the best of his ability" the speech of the real people on whom he models his characters, but rather re-invents, based on a multiplicity of sources, a form of speech that is in fact a synthesis of several other speeches that he has known. In this way, his dialogues become, so to speak, a sort of representation raised to the second power, insofar as they reproduce a form of speech that is in itself a representation of other forms of speech.

Such is the case with the pan-Hispanic language mixture that the Spanish writer Ramón del Valle-Inclán uses in his famous novel *Tirano Banderas* (first published in 1926). This novel is set in an imaginary Latin American country, la República de Santa Trinidad de Tierra Firme, whose geography the author had to invent,[13] as he explained in letter to Alfonso Reyes, in order to be able to achieve his literary design of creating a language that is "una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho." Or, as Montolío Durán called it, "una lengua sin barreras, un supraespañol…que transgrede y demistifica las convenciones oficiales y pone en solfa todas las divisiones canónicas entre dialectos y registros" (1992, p. 113).

Valle-Inclán was both praised and criticized for his treatment of Latin-American Spanish in this novel: the majority of his critics were thrilled by his prodigious verbal creativity[14] and the originality of his pan-Hispanic approach to lexicon,[15] but some blamed him for the lack of dialectal authenticity of his dialogues. To those critics, Speratti-Piñero responded by saying (and I share her opinion) that

[13] In an interview with G. Martínez Sierra (quoted in Díaz Migoyo, 1985, p. 172), Valle- Inclán said: "En *Tirano Banderas* hay, además, la voluntad literaria de sumar al castellano castizo el vocabulario creado en la América española. Claro que para esto me ha sido necesaria la invención de una república con geografía imaginaria."

[14] For instance, Salgués Cargil (1973) writes: "Desde el punto de vista técnico, al novela puede ser considerada un ejercicio del lenguaje del autor. Es una estilización muy personal del habla fundida y refundida de gran número de naciones latinoamericanas que parece decirnos que estas palabras, tan rechazadas por los puristas del idioma, son las que enriquecerán y darán vigor al lenguaje que se habla en la Península. Estos americanismos y la manera de usarlos constituyen uno de los mayores aciertos de la novela. Entre ellos predominan los mejicanismos—México era el país al que Valle estaba más ligado--, argentinismos, modismos peruanos, bolivianos, chilenos, centroamericanos, etc. El escritor utiliza toda la jerga que había escuchado en sus distintos viajes al continente americano y, a este conjunto de giros exóticos, le agrega su vena poética y su ironía galaica para obtener así un resultado espectacular" (p. 37). Smith (1971) characterized Valle-Inclán's language in Tirano Banderas as an "elegant and well-assembled pastiche" (p. 78). Likewise, Baamonde Traveso (1993) praises the dialogues in the novel for their colloquial tone: "Podemos decir que los diálogos de *Tirano Banderas*, cuidadosamente construidos, sugieren al lector la impresión de lenguaje hablado, captado con toda la riqueza de voces" (p. 146).

[15] For the study of the lexicon in Valle-Inclán's works, including this novel, see Soldevila-Durante, 1988.

nos apartaríamos de su actitud literaria si nos colocáramos frente a Valle con cerradas exigencias filológicas. En su habla de América, sólo debemos ver un instrumento forjado de realidad y fantasía con que un artista cumple su intención fundamental. (1957, p. 110)

It is precisely this artistic "instrument made up of reality and fantasy" that I am interested in touching upon in the final part of this study.

Pedro Henríquez Ureña once famously said that "*Tirano Banderas* es una América en síntesis (histórica, geográfica, psicológica, pero sobre todo idiomática)." Indeed, as Díaz Migoyo explains, "No se trata de que en la novela exista una mezcla de hablantes de distintas regiones hispanas, cada uno de ellos fiel al idioma de su grupo, sino de que la mezcla de hablas se encuentra en boca de cualquiera de ellos y a veces en una misma frase. Ningún personaje tiene una lengua de origen reconociblemente real. Todos en cambio tienen, en una u otra medida, un mismo lenguaje imaginario, el de Tierra Firme o tierrafirmeño, que no es ni castellano ni mexicano ni argentino ni ningún otro dialecto hispánico conocido" (1985, p.172). Of course, under careful scrutiny, experts have been able to trace back the origins of the LatinAmerican vocabulary used in this novel mainly to Mexico (a country which the writer visited twice, in 1892 and in 1921), but also to different countries in South America (Argentina, Chile , Paraguay, Uruguay and Bolivia, which he visited in 1910), and even to Central America, which he never visited; and then he added his own lexical creations based on existing Latin-American words, such as the adv. *chingadamente*, for instance.[16]

But this is less important, after all; what is important, literary speaking, is that Valle-Inclán achieves this synthetic language by modulating it like in music, emphasizing certain salient features and omitting others that would otherwise be required in a dialectological or sociolinguistic analysis. As Speratti Piñero explains, "El vocabulario empleado por Valle-Inclán tiene ....una alta proporción de mexicanismos, pero la hábil trabazón de voces y frases, y la no menos hábil selección de formas agudamente caracterizantes en lo que respecta a las regiones menos representadas en este aspecto, es lo que provoca en el lector la vigorosa impresión de síntesis" (1957, p.112-113). To put a single example, the mixture of *voseo* (which is unknown in Mexico, with the exception of two states bordering with Guatemala) with such typical Mexican words as *chingada*, *mero mero* and *compadrito*, as in *¡so chingada*! or *Compadrito, cuídame vos del ruano*, says it all.

Here are two passages from the novel, illustrative of this pan-Hispanic speech in the mouth of Valle-Inclán's characters (some of the dialectal features are marked in bold):

(8)

--!Ay, hija, déjame un rayito de esperanza! Si me lo autorizases, pediría una botella de ***chichi****. ¡No me decepciones. La llevaremos a casa y me inspiraré para terminar el vals que dedico a Generalito Banderas.*

*--****Taitita, querés vos poneros trompeto****!*

--Hija, necesito consolarme.

[16] The most comprehensive study in this regard, in spite of being half a century old, is still Speratti Piñero (1957). See, in particular, the third Appendix of the book, which contains a detailed *Glosario* of all the American words used in the novel.

Zacarías levantó su botella y llenó los vasos de la niña y el ciego:

*--**Jalate no más**. La cabrona vida sólo así se sobrelleva. ¿Qué se pasó con la chinita? ¿Fue denunciada?*

*--¡**Qué chance**!*

*--¿Y la denuncia la hizo el **gachupín chingado**?*

---Para no comprometerse.

*--!**Está bueno**! Al Señor Peredita **dejátelo vos de mi mano**. (p.94)*

And here is another short excerpt*:*

(9)

Zacarías desató la punta del poncho y en la palma del campero, moneda a moneda, contó la plata.

***--¡Amigo, nos vemos**!*

*--¿No **vos caminarés mero mero**, sin mojar el trato?*

*--**Mero mero**, amigo. Me urge no dilatarme.*

*--¡**Vaya chance**!*

*--Tengo que restituirme a mi pago. Queda en palabra que trincaremos en otra ocasión. ¡**Nos vemos, amigo**! (p. 95)*

To conclude, this paper has shown that literary dialects reflect authentic, but also imaginary speech varieties – in this case, from the Hispanic world, but this claim can be easily extended to literary dialogues written in other languages –, contributing thereby to the representation of the reality filtered through the artists' eyes and ears. But this reality is also symbolic or emblematic, insofar as it emphasizes the 'alterity' of the divergent speech, with all the implications of socio-cultural prestige or lack of it, and the consequently unequal balance of powers.[17]

To quote one more time Azevedo (2002),

Literary dialect does not seek to replicate speech, but rather to emulate it through a strategy of foregrounding specific features, mimetically generating a heteroglossic discourse to evoke orality, thus actualizing a bakhtinean view of the fiction text as a medium for bringing together a plurality of socio-ideological voices. Furthermore, as it uses socially stigmatized speech and subverts not only grammatical norms but also proper usage, literary dialect implicitly questions the purism that lies at the foundation of linguistic normativism, and in doing so it provides a voice for socially marginal characters, while creating the kind of parodic effect Bakhtin labeled "carnivalesque". (p. 510)

[17] As Bürki (2008) points out, "la representación de la oralidad en la literatura se mueve en dos ejes distintos: tienden a ser realistas o simbólicas. Son realistas las que movilizan ciertos rasgos lingüísticos con el objetivo de que las variedades representadas sean reconocidas por el lector.... Entendemos por representaciones simbólicas o emblemáticas aquellas que, por el contrario, apuntan a subrayar el carácter de 'otredad' de la variedad protagonizada, movilizando sobre todo valores agregados tales como la adscripción étnica y cultural, el prestigio, el desprestigio, el poder, la marginalización, etc." (pp. 41- 42).

References

Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.

Azevedo, M. (1991). Literary dialect as an indicator of sociolinguistic conflict in Juan Marsé's *El amante bilingüe. Journal of interdisciplinary literary studies/Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios,* 3, 125-136.

Azevedo, M. (2002). Considerations on literary dialects in Spanish and Portuguese. *Hispania*, 85, 505-514.

Azevedo. M. (2009). *Introducción a la lingüística española*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Baamonde Traveso, G. (1993). *Función del esperpento en "Tirano Banderas."* Kassel: Universidad de Oviedo/ Ed. Reichenberger.

Barrios, G. (1996). Marcadores lingüísticos de etnicidad. *International Journal of the Sociology of Language*, 117, 81-98.

Bürki, Y. (2003). La alternacia de códigos en la literatura neorriqueña. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 1(2), 79-96.

Bürki, Y. (2008). La representación de la oralidad bilingüe en la literatura: *Caramelo*. In Brumme, J.& Resinger H. (Eds.), *La oralidad fingida:obras literarias. Descripción y traducción* (pp.33-58). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Cotton, E.G.,& Sharp J.M. (1988). *Spanish in the Americas*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Díaz Mingoya, G. (1985). *Guía de Tirano Banderas*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Discépolo, A. (1965). *Mateo (Grotesco en tres cuadros).* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Felipe, C. (1959). El travieso Jimmy. In *Teatro cubano contemporáneo* (pp.159-237). Madrid: Aguilar.

Fontanella de Weinberg, M.B. (1987). *El español bonaerense: Cuatro siglos de evolución lingüística* (1580-1980). Buenos Aires: Hachette.

Galván, R. &Teschner, R. (1977). *El diccionario del español chicano/The Dictionary of Chicano Spanish*. Silver Spring: Institute of Modern Languages.

García, ME. (2005). Influence of Gypsy *Caló* on contemporary Spanish slang. *Hispania*, 88, 800-812.

Klee, C.A., & Lynch, A .(2009). *El español en contacto con otras lenguas*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Lipski, J. (1994). *Latin American Spanish*. London/New York: Longman.

Lipski, J. (2005). *El español de América* (4th ed.). Madrid: Cátedra.

Méndez, M. M. (1975). *Peregrinos de Aztlán: Literatura chicana (Novela)*. Tucson, AZ: Editorial Peregrinos.

Montolío Durán, E. (1992). *Gramática de la caracterización de Valle-Inclán: Análisis sintáctico, pragmático y textual de algunos mecanismos de caracterización*. Barcelona: PPU.

Nuessel, F. (1982). Eye dialect in Spanish: Some pedagogical applications. *Hispania*, 65, 346-351.

Nuessel, F. (2000). *Linguistic approaches to Hispanic literature*. Brooklyn, Ottawa & Toronto: LEGAS.

Pérez, I. (2008). *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. (2nd ed.). Buenos Aires: Colihue.

Polkinhorn, H., & Velasco, A. (Eds.). (2011). *Caló: A dictionary of Spanish barrio and border slang*. New York: Junction Press.

Salgués Cargi, M. (1973). *Tirano Banderas: Estudio crítico analítico* Jaen: n.p.

Smith, V. (1971). *Tirano Banderas*. London: Grant & Cutler/Tamesis Books.

Soldevila-Durante, I. (1988). El léxico de Valle-Inclán: Estado de la investigación y contribución a su estudio. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 7, 3-18.

Speratti Piñero, E. S. (1957). *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México: El Colegio de México.

Valle-Inclán, R. del (1968). *Tirano Banderas: Novela de tierra caliente* (7thed.). Madrid: Espasa Calpe.

Quand les romans épistolaires dialoguent entre eux : le cas des *Lettres Portugaises* et de *Novas Cartas Portuguesas*

Isabelle Simões Marques
Université de Coimbra, Portugal / Centre de Linguistique de l´Université Nouvelle de Lisbonne, Portugal / Équipe d´Accueil du Laboratoire d´Études Romanes, Université Paris 8, France

Introduction

En 1669, furent publiées de façon anonyme à la Librairie Barbin à Paris, les *Lettres Portugaises traduites en français.* Guilleragues se présenta alors comme le traducteur des cinq lettres que Mariana, une religieuse portugaise, dirigea à son amant français après que ce dernier soit retourné en France, la laissant seule avec son désespoir. L´œuvre fut immédiatement un succès, et la même année, plusieurs publications se succédèrent comme *Responses aux Lettres Portugaises*.

Les *Lettres Portugaises* peuvent être considérées comme le premier chef d´œuvre du genre épistolaire, genre qui se développa de façon significative durant les siècles suivants. Le terme même « portugaise » devint générique, comme l´indique Madame de Sévigné à sa fille,

> *Enfin Brancas m´a écrit une lettre si tendre qu´elle récompense tout son oubli passé. Il me parle de son cœur à toutes les lignes ; si je lui faisais réponse sur le même ton, ce serait une portugaise*[1].

L´œuvre exalta des discussions au sujet de son auteur qui resta inconnu durant près de trois siècles, le lecteur ne sachant pas s´il s´agissait de lettres réelles entre Mariana Alcoforado - religieuse à Beja au Portugal - et Antoine de Chamilly - soldat français - ou s´il s´agissait d´une œuvre littéraire – et donc fictionnelle – de Guilleragues. De nombreux auteurs, qu´ils soient portugais ou français, avancèrent différentes hypothèses. La question fut définitivement résolue au XXe siècle par Deloffre et Rougeot (1962) dans leur introduction aux *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*.

En 1971, durant le printemps Marcéliste de la dictature portugaise, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa se réunirent pour créer une œuvre qui ne passerait pas inaperçue dans le panorama littéraire portugais de l´époque: *Novas Cartas Portuguesas* (en français *Nouvelles lettres portugaises*). En effet, dès sa publication en 1972, l´œuvre fut interdite par le régime de l´époque et les trois auteures furent poursuivies en justice pour outrage aux bonnes mœurs (voir Seixo, 1999). Cependant, elles ont attiré l´attention des féministes étrangères, ce qui a ralenti le procès car les

[1] Carte de Madame de Sévigné à sa fille du 19 juillet 1671.

autorités portugaises n´aimaient pas être le centre des attentions à l´étranger. Le procès sera d´ailleurs abandonné après la Révolution des Œillets en 1974.

Comme l´indique Besse (2007), les trois auteures renouèrent avec la littérature épistolaire pour dénoncer - à partir de neuf lettres, conçues pendant neuf mois (du 1er mars au 25 octobre 1971), les structures sociales et politiques, ainsi que la violence faite aux femmes. Le point de départ est constitué par la figure de Mariana Alcoforado, qui représente l'archétype de l'aliénation et de l'enfermement de la femme dans la société patriarcale. L´ambition des auteures - « les trois Marias » - était d´une grande ampleur car leur point de départ fut les *Lettres Portugaises*. En effet, l´intertextualité avec l´œuvre originale se fonde et prend racine autant au niveau du genre, reprenant ainsi le genre épistolaire, qu´au niveau du personnage principal, Mariana Alcoforado, personnage féminin dont les auteures prennent le parti de considérer comme l´auteure légitime et réelle des lettres du XVIIe siècle.

Novas Cartas Portuguesas est donc une œuvre polyphonique, polyphonie que nous rencontrons dans la diversité des genres littéraires présents dans l´œuvre (voir Seixo, 1999). La polyphonie se trouve aussi dans les différentes voix présentes au fil de l´œuvre, avec d´un côté, la diversité des séries de lettres et, d´un autre côté, des nombreux épistolographes existants. La polyphonie est présente également dans la conception même de l´œuvre puisque *Novas Cartas Portuguesas* est une œuvre créée par trois auteures, ce qui lui confère une dimension plurielle.

Selon Besse (2007), les figures féminines se multiplient pour nous faire découvrir des tranches de vie, des poèmes, des pastiches, nous proposant ainsi des variations sur le thème de l'amour déçu, mais également un débat moral sur le mariage, qui constituent un jeu de miroirs, d'ambiguïtés et d'échanges qui permettent de penser autrement l'histoire du pouvoir. Par sa dimension intertextuelle, l'écriture fragmentaire et hybride de *Novas Cartas Portuguesas* traduit le carrefour où se trouve la femme portugaise de l´époque, en processus de prise de conscience et se révèle comme une œuvre-palimpseste dont la surface cache des niveaux de signification plus profonds, en établissant des relations de circularité avec les célèbres *Lettres Portugaises*. L´œuvre insère également des textes poétiques qui évoquent la tradition lyrique du Moyen-âge, des passages où résonnent des œuvres modernes, comme le roman *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa (1969), parodié de façon assez explicite, des extraits du Code Civil, ou encore un débat sur des questions aussi délicates – dans le contexte de l´époque - que l'adultère et la sexualité féminine. Tissé de voix multiples, conçu comme un « exercice radical de liberté », le récit forme une véritable partition qui mobilise tous les grands mythes de la tradition misogyne. Par le biais de l'hybridisme, l´œuvre nous propose un tableau qui embrasse le statut des femmes dans la longue suite de leur infortune, nous faisant entendre leurs plaintes, leurs murmures, leurs cris, mais aussi leurs rires et leur insurrection (Besse, 2007).

Dans un premier temps, nous tenterons d´élucider de quelle façon le genre épistolaire s´insère dans ces deux œuvres et quelles sont ses caractéristiques propres. Nous verrons de cette façon que le genre épistolaire est un genre spécifique puisqu´il intègre deux éléments distincts qui sont la lettre et le roman (voir Versini, 1979; Calas, 1996). Nous analyserons tout d´abord les caractéristiques générales

du genre épistolaire avec sa rhétorique et sa structure, qui implique un dialogue avec l´autre. Nous nous pencherons ensuite sur la question du dialogisme entre les deux œuvres et celle des liens qu´elles entretiennent entre elles (voir Jaubert, 2005). Nous analyserons de façon détaillée les thématiques abordées dans les deux œuvres et nous tenterons de comprendre pourquoi le genre épistolaire s´y prête à la perfection. En effet, la lettre a cette faculté de permettre une grande liberté d´expression et de circulation de la parole, en facilitant également l´anonymat. Nous verrons aussi la figure centrale de Mariana dans ces deux œuvres, la façon dont elle est représentée et ce qu´elle véhicule.

Recréation littéraire de la communication épistolaire

La recréation littéraire de la communication épistolaire est fondamentale pour que nous comprenions comment le genre littéraire qui dérive de cette recréation fut établi. Le roman épistolaire est essentiellement une forme de discours qui a pour fondement un schéma de communication mettant en scène un destinateur et un destinataire, amenés à correspondre par lettres en raison de l´absence qui les sépare.

Selon Calas (1996, p. 13),

> *La lettre impose une structure communicationnelle particulière et le roman tente de modifier considérablement sa teneur et sa portée en cherchant la voie de l´introspection et de la vraisemblance.*

La lettre est ainsi un instrument et un acte de communication par écrit, communication qui suppose l´absence du destinataire. La communication épistolaire ressemble à la communication théâtrale où le spectateur assiste à une représentation faite, dans ce cas là, pour lui. Une série d´éléments entre en jeu pour conférer à l´échange épistolaire romanesque, autant que faire se peut, la facture d´une intimité absolue, close, circulaire, mimétique d´une vraie correspondance. Cette mesure, qui peut se lire comme une stratégie romanesque, déploie plusieurs procédés visant à dissimuler le statut fictif de l´échange pour le faire paraître aussi « vrai » et « naturel » que possible. L´aspect privé de la correspondance devient alors un enjeu littéraire (voir Calas, 1996).

Ainsi, le sujet épistolaire est un sujet dialogique, qui ne prend conscience de lui-même et n´existe que dans l´acte épistolaire. Le destinateur vise à agir sur le destinataire, tout comme dans la communication orale, et vise à influencer le destinataire car « la lettre est action tout comme la parole est action ». Ce trait particulier de la structure communicationnelle permet d´établir une typologie des romans épistolaires. Deux types de lettres apparaissent : la lettre d´amour et la lettre-reportage. La première se caractérise par son orientation marquée vers le destinataire afin de l´influencer - fonction appellative qui se combine avec la fonction émotive centrée sur le moi - et la lettre-reportage qui a un rôle informatif - fonction référentielle. Le destinataire est le récepteur de la lettre écrite et envoyée par le destinateur et est également le sujet potentiel car il peut répondre ou réagir.

Comme l´indique l´auteur, la spécificité du roman par lettres réside dans l´effacement d´une instance narrative unique et omnisciente au profit de l´éclatement de la fonction narrative déléguée à chaque personnage épistolier. De cette façon, la lettre ne se définit pas par son contenu mais par un dispositif relatif à l´acte de communication qu´elle réalise. Au-delà de l´échange des personnages épistoliers, l´auteur s´adresse au lecteur. C´est cette double énonciation qui constitue l´échange épistolaire en genre littéraire. Le lecteur virtuel transforme l´échange en « spectacle », en représentation, en configuration discursive et les deux situations de communications sont enchâssées. Nous pouvons donc affirmer que le roman épistolaire est une forme conditionnée qui doit son existence à la conjonction d´une forme de communication – la lettre – et d´un genre littéraire – le roman.

La classification des romans épistolaires peut être produite à partir de différentes méthodes. Pour les distinguer, Calas prend pour base une typologie énonciative ayant pour principe classificatoire les rapports s´établissant entre la source énonciative et la situation d´énonciation. L´auteur classe donc les romans selon l´instauration des voix entre destinateur et destinataire, et ainsi déduit une spécificité du discours dans le cas du roman à une seule voix, dans le cas du dialogue de deux voix et dans le cas de la multiplicité de voix.

Une liaison peut être établie entre le type de structure épistolaire, fondée sur le nombre et l´organisation des lettres et le type d´écriture romanesque. Ainsi, le destinataire et son degré de présence et/ou d´activité envers le destinateur établit des structures épistolaires différentes et nous aborderons tout d´abord la structure monodique.

Différents types de structures de lettres

La structure monodique

La monodie est l´écho d´une seule voix, dans une ou plusieurs lettres adressées – en règle générale – à un unique destinataire. Majoritairement, les œuvres divisent le destinataire en deux catégories qui sont l´amant et le confident. Ces derniers ont la possibilité de se manifester de façon active ou passive – ils peuvent écrire ou se taire. Le roman épistolaire d´une seule voix impose une représentation complexe de la communication épistolaire.

En effet, en raison de l´absence de la voix du destinataire, nous assistons à une polarisation excessive de la voix du destinateur, de qui nous lisons les lettres comme un long monologue. C´est dans cette catégorie que s´intègrent les *Lettres Portugaises* de Guilleragues qui sont, selon Rousset (1962, p. 76-77), « un pur soliloque sans réponse », « un cri jeté vers quelqu´un mais qui retombe dans le vide, une voix insistante et monotone qui répond à son propre écho ». Nous voyons, de cette façon, le pouvoir paradoxal de la passion et de la lettre: avec l´absence est créée une présence.

Structure des Lettres portugaises

Concernant la structure des *Lettres portugaises*, la première lettre s'ouvre sur une apostrophe à l'amant («mon amour»), que Mariana tutoie dans les premières lignes, passant par la suite définitivement au vouvoiement. Tout se passe comme si, Mariana, évoquant le passé dans une discrète introduction, revivait l'intimité et la sensualité des moments passés avant le départ du correspondant.

Les cinq lettres retracent un «decrescendo» sentimental, le passage de la passion à la lucidité. Lucidité sur ses propres sentiments, et sur ceux de son amant «résolu à un éloignement» dans la première lettre, justifié par «d'assez méchants prétextes» dans la lettre III, détaillé avec ironie dans la lettre IV. Dans la lettre V, elle fait enfin face à la réalité de cette liaison. Les illusions se dissipent progressivement. C'est cette évolution des sentiments qui explique les nombreuses contradictions de Mariana dans ses lettres. La structure de l'œuvre est parfaitement adaptée à cette évolution sentimentale, comme l´indique Spitzer (1953) :

> *Les cinq lettres sont comme les cinq actes condensés d'un drame respectant les unités classiques, à situation variant peu, consistants entièrement en monologues intérieurs.*

Les *Lettres portugaises* obéissent donc à la structure de la tragédie grecque: le prologue, d'abord, qui correspond à une exposition très habile dans l'œuvre de Guilleragues. Elle retrace le passé de manière naturelle, sans confidence ni monologue et plonge le lecteur en pleine crise. Chaque lettre va ensuite correspondre à un acte de la tragédie, à une évolution dans le drame: dans la première lettre, Mariana flotte entre crainte de l'abandon et espérance d'un retour. Dans la seconde lettre, la lucidité pointe, la religieuse ne compte plus sur le retour de son amant, elle espère au moins qu'il ne l'oubliera pas. La troisième lettre nous présente une délibération cornélienne; dans la quatrième lettre, le drame est dans sa crise, la fin s'annonce. Enfin, la cinquième et dernière lettre correspond à la purification des passions. La question rhétorique de Mariana constitue l'exode tragique, la sortie. Si la construction de l'œuvre rappelle la tragédie antique, son héroïne est également tragique : une femme abandonnée, qui passe d'une sensualité brûlante à un détachement glacé. La dignité mélodieuse de son langage entretient la «tristesse majestueuse». Nous assistons dans cette œuvre à la mise en jeu d'une conception morale très éloignée de la conception chrétienne dominante. En effet, Guilleragues ne laisse aucune place à la «vertu» (le mot n'est même pas prononcé), Mariana n'a rien de la «belle âme» à la façon de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761). Il s'agit ici simplement de passion, sans convention ni devoir, sans revendication. Il est intéressant de considérer la place de la religion dans les lettres. Il convient de rappeler que l'héroïne est une religieuse et que la seule fois où elle évoque son état, c'est pour vanter les avantages qu'il présente à un amant délicat par rapport à celui d'une femme mariée.

S´il est une conception d'ensemble qui caractérise les *Lettres portugaises*, c'est une vue radicalement pessimiste de l'amour, la même que celle que l'on retrouve chez La Rochefoucauld, qui domine la société parisienne dans les années 1760. En effet, pour ce dernier, dans *Réflexions: ou, sentences et maximes morales,* l'amour part à la base d'un manque de sincérité, d'un malentendu :

«n'aimer guère, en amour, est un moyen assuré d'être aimé», «il faut de l'artifice pour se faire aimer» (lettre V) écrit la religieuse, qui se reproche d'avoir fait preuve de «trop de bonne foi». Ce ne serait donc qu'un «jeu de dupes» animé par toutes les contradictions inhérentes à l'âme humaine : «nous sommes plus près d'aimer ceux qui nous haïssent que ceux qui nous aiment plus que nous le voulons». Une fois établi, le moteur de l'amour est la tromperie: «Dans l'amitié comme dans l'amour, on est souvent plus heureux par les choses qu'on ignore que par celles que l'on sait», «on est quelquefois moins malheureux d'être trompé de ce qu'on aime, que d'en être détrompé». Les paroles de Mariana lui font écho : «Je ne cherchais pas à être éclaircie; ne suis-je pas malheureuse de n'avoir pu vous obliger à prendre quelque soin de me tromper ?» (Lettre V). L'amour est un sentiment foncièrement égoïste car «le plaisir de l'amour est d'aimer, et l'on est plus heureux par la passion que l'on a que par celle que l'on donne», la religieuse tient exactement le même discours : «J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que la passion» (Lettre V). Enfin, pour La Rochefoucauld, l'amour est une illusion qui se dissipe toujours : «l'amour, aussi bien que le feu, ne peut subsister sans un mouvement perpétuel, et il cesse de vivre, dès qu'il cesse d'espérer ou de craindre».

La structure polyphonique

Pour Rousset (1962), ces œuvres sont des « œuvres symphoniques » car les messages sont multiples et simultanés. L´intérêt de ce genre de roman réside dans le nombre de réseaux et dans leurs imbrications et superpositions et tous les épistolographes n´ont ni la même valeur ni le même rôle car ils n´écrivent pas le même nombre de lettres. La multiplication des personnages permet, en outre, la multiplication des types épistolaires propres à chaque personnage comme résultat la modification profonde de l´univers romancé qui se présente ainsi comme un réseau de relations complexes. Derrière ces lettres, il y a tous les personnages, qui non seulement, ont chacun leur caractère et leur style, mais également leur propre façon de comprendre et d´exprimer leurs situations. L´optique de chaque personnage varie de façon constante, selon le caractère, le rôle qui lui est attribué dans le groupe et finalement selon le moment où il écrit, ce qui entraîne une multiplication de points de vue et fonctionne comme un véritable puzzle psychologique qui induira une écriture fragmentaire et éparpillée (voir Grassi, 1998).

Les différentes séries de lettres

Lorsque nous lisons *Novas Cartas Portuguesas* la polyphonie est présente au fil de l´œuvre à travers la multiplicité des voix et des personnages. En effet, les lettres entrent dans ce processus polyphonique où plusieurs ensembles de lettres cohabitent et se croisent au fil des pages. Ceci a d´ailleurs été noté par Versini (1979, p. 255),

> *On est placé devant trois séries de lettres : celles des trois auteurs, celles qu´elles prêtent à la religieuse d´autrefois et à ses relations, celles qu´elles font écrire à des portugais d´aujourd´hui, la*

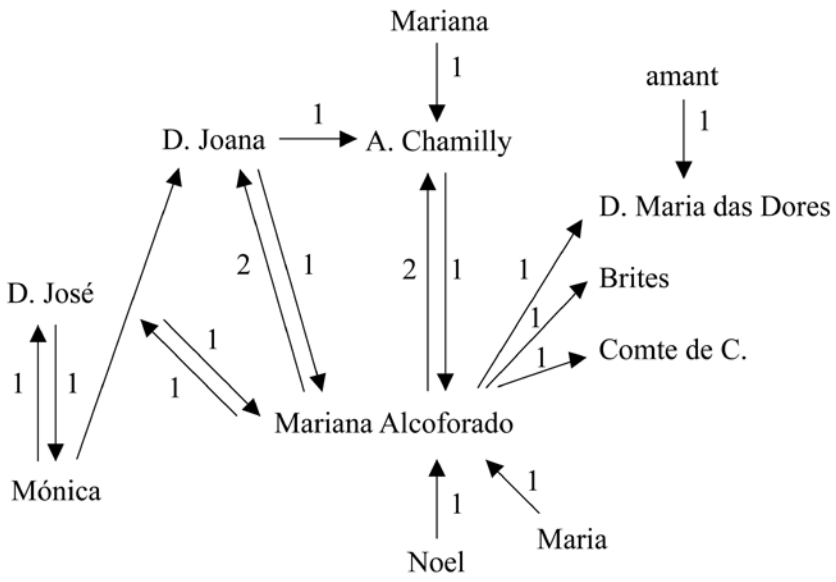
polyphonie tissant entre les trois groupes tout un réseau d´ambigüités, d´échanges, de jeux de miroir.

La série de lettres de Mariana Alcoforado

Cette première série a comme épistolographe principale la religieuse portugaise. Cette série fait directement référence aux *Lettres Portugaises* de Guilleragues, en effet elle écrit cinq lettres désespérées au chevalier français, le Comte de Chamilly. L´œuvre de Guilleragues nous présente les cinq lettres écrites par la religieuse portugaise, lettres qui, malgré le fait qu´elles aient un destinataire unique et concret ne sont pas accompagnées des réponses du chevalier, l´œuvre étant ainsi entièrement monodique.

Dans *Novas Cartas Portuguesas*, l´intertextualité avec l´œuvre de Guilleragues est un fait essentiel. En effet, plusieurs épistolographes sont présents créant entre eux différents réseaux épistolaires. Ces épistolographes – qui sont au nombre de douze – tournent tous au tour de la figure de Mariana Alcoforado, figure centrale de cet ensemble de dix-neuf lettres. Dans cette polyphonie de voix, nous devons indiquer que tous les épistolographes n´ont pas la même importance car ils n´écrivent pas tous le même nombre de lettres, certains sont uniquement destinateurs, d´autres uniquement destinataires et d´autres encore sont destinateurs et destinataires à la fois. Il est également intéressant de noter que tous les titres des lettres sont thématiques, ayant ainsi un rôle de présentation, c´est-à-dire présentation du destinateur et destinataire.

Nous présentons ici le réseau épistolaire de cette première série de lettres (19 lettres) :



La série de lettres des Portugais

Cette seconde série de lettres ne fonctionne pas de la même façon que la série précédente. En effet, les lettres présentées n'ont pas de figure centrale mais fonctionnent de façon binaire. Cette série

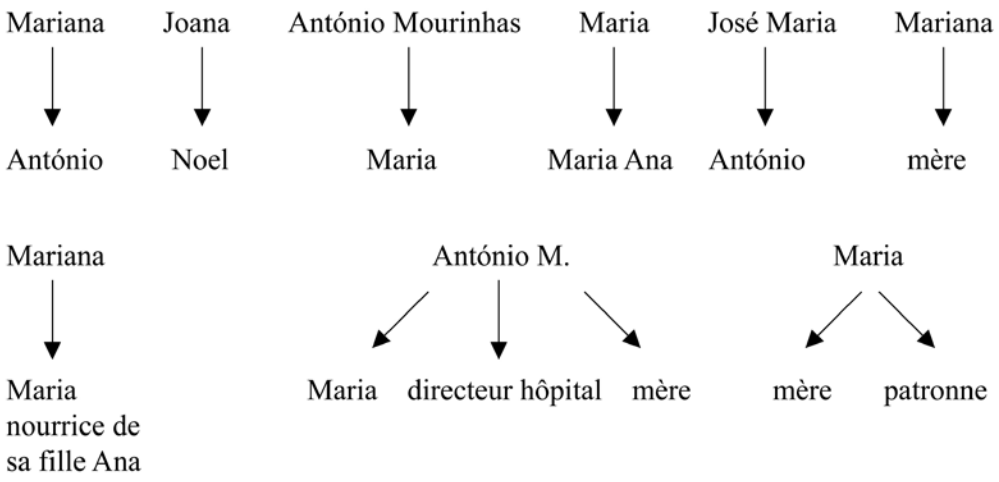
de lettres nous présente vingt-huit correspondants où la présence de personnages uniquement destinateurs ou destinataires est également importante.

Il existe deux types de lettres dans cette seconde série : celles qui sont monodiques et celles qui sont dialogiques. Ainsi nous avons d´un côté neuf épistolographes qui écrivent douze lettres sans réponses, et d´un autre côté, trois couples, qui écrivent deux lettres chacun.

Cette seconde série de lettres est donc formée par des réseaux épistolaires parallèles sans aucune liaison entre eux, les épistolographes présents dans cet ensemble n´ont aucun type de relation, ayant à peine comme point commun le fait d´être contemporains et d´habiter dans les mêmes lieux (Lisbonne, la région d´Aveiro au nord du Portugal et les colonies portugaises en Afrique).

Nous devons remarquer que les personnages ont presque tous les mêmes noms que la série précédente – Marina, Maria, Maria Ana, Joana, António, Noel, José – ce qui fait que le lecteur peut penser qu´il s´agit des mêmes épistolographes alors que se sont en réalité des épistolographes bien distincts.

Réseau de lettres sans réponse (13 lettres) :



La série de lettres des trois auteures

Cette troisième série de lettres est totalement différent des deux précédentes. En effet, ces lettres, qui ont presque toutes des titres rhématiques, n´ont ni les destinateurs ni les destinataires explicites comme il est d´usage dans une lettre. Ces lettres sont écrites de façon anonyme, le lecteur ne sachant pas qui écrit ni qui répond.

L´anonymat de cette série de vingt-six lettres est à peine clarifié quand nous lisons les premières lignes des lettres où nous trouvons très fréquemment « mes sœurs »[2] (p. 210), « mes chères » (p. 138), « je vous écris, mes sœurs » (p. 319) et ainsi nous permettent de déduire qu´elles furent écrites par les trois auteures. Ces lettres sont insérées dans l´œuvre de façon apparemment

[2] Toutes les traductions présentes dans cet article sont faites par nos soins.

déstructurée ce qui fait qu´elles se croisent perpétuellement donnant l´impression, à première vue, que l´ordre d´apparition importe peu et qu´il s´agit de lettres trouvées et qui sont présentées tel quel au lecteur. Les lettres semblent se situer dans un labyrinthe où le lecteur finit par se perdre, où les trois séries communiquent perpétuellement entre elles. Certaines réponses aux lettres sont situées plusieurs pages après - les lettres présentes dans l´œuvre sont intercalées par des pièces d´autres genres littéraires comme la poésie, la fiction ou le journal intime. Cette profusion de lettres et de genres littéraires contribue de façon évidente à son dialogisme.

Analyse des thématiques développées dans les trois séries de lettres

Dans la série de lettres de Mariana Alcoforado

Cette série nous présente plusieurs personnages liés à Mariana, principale protagoniste de cet ensemble de lettres. Dans cet ensemble, nous sommes en présence de différentes femmes. Ainsi, Mariana est religieuse, D. Maria das Dores est sa mère, D. Joana de Vasconcelos son amie et confidente, D. Brites sa servante, Maria sa nourrice, et Mónica, maîtresse de D. José Maria. Chacun de ces personnages représente un archétype de la femme, conditionnée par la société où elle vit. Les auteurs donnent voix à des personnages féminins qui ont un discours réactionnaire.

L´enfermement de Mariana

Le départ vers le couvent fut vécu de façon extrêmement dramatique car Mariana fut emmenée de force par ses parents, ne comprenant pas pourquoi sa mère voulut la mettre au couvent, et Mariana vit cette situation comme une véritable injustice. D´ailleurs, elle considère qu´elle fut sacrifiée afin de permettre à sa sœur de se marier. Le couvent lui apparaît donc comme une prison. Malgré tout, elle sait par l´intermédiaire de son amie D. Joana, qu´il y a au Portugal des chevaliers français qui défendent le peuple portugais dans les guerres contre l´Espagne. Mariana finit par avoir une relation avec le Comte de Chamillly. Son départ ressemble à une fuite, en raison de la colère de la famille Alcoforado, qui veut venger son honneur perdu. Dans sa solitude, Mariana comprend que le chevalier s´est servi d´elle et que cette relation n´a été qu´un jeu. Le lecteur assiste, de cette façon, à l´évolution psychologique du personnage, qui entre peu à peu dans un monde fait de mysticisme dû à l´absence de la personne aimée, le comte devenant un objet de dévotion. Mariana finit par rejeter complètement la religion en devenant hérétique.

D. Joana de Vasconcelos, amie et confidente de Mariana, vit une situation différente du fait de s´être mariée. Cependant, comme son amie, elle vit de façon très négative sa condition de femme à qui on a imposé un destin. Sa situation est également une situation d´enfermement où la liberté qui lui est concédée est minime et elle profite de tous les moments de liberté pour maintenir une correspondance avec son amie.

D. Maria das Dores (en français, Marie des Douleurs), mère de Mariana, vit également une situation d´enfermement. De fait, nous découvrons dans les dernières lettres que Mariana est fruit d´un amour adultérin, réalité que la mère de Mariana fait tout pour oublier. Cependant elle a dirigé sa haine envers Mariana en l´enfermant dans un couvent.

À travers les lettres écrites par Mariana Alcoforado, nous voyons que l´homme exerce sa domination sur la femme. La vision de la société de l´époque est une vision d´une société totalement patriarcale où ni les mères, ni les épouses – et encore moins les filles– peuvent remettre en cause leur condition. La thématique de la possession, qu´elle soit de la terre ou de la femme, est liée au thème de la sexualité. La sexualité vécue par D. Joana est vue de façon totalement négative, l´acte sexuel est considéré comme un acte répugnant, où le plaisir n´existe pas. Le dégoût de D. Joana est si fort qu´elle devient stérile, refusant ainsi de procréer. La mère de Mariana a également une sexualité très insatisfaite car son amant la possède pour se venger de son mari, qui est son rival. Elle est donc un instrument, un pur objet de manipulation qui vit sous le chantage de l´amant qui exerce ainsi un pouvoir de domination sur elle. Quant à Mariana, elle vit sa sexualité sur deux pôles opposés. Les relations charnelles et l´abandon de son corps au profit du chevalier furent vécus avec beaucoup de plaisir et d´extase, comme l´écrit le chevalier à sa maîtresse :

> *Sous pouvoir vous m´avez eu, et vous le savez bien, malade de votre fièvre qui incendiait mon corps. Evanouie je vous reçus dans mes bras, évanouie moi-même dans votre ventre, mon précipice et ma fin, mon absurde début et ma mort.* (p. 63) (notre traduction)

Le plaisir sexuel est vu ici comme un acte libérateur, mais très vite Mariana se rend compte de la lâcheté de son amant qui fuit la colère de sa famille. Mariana prend conscience de son erreur et du péché qu´elle a commis.

Les thématiques de la série de lettres des Portugais contemporains de l´œuvre

Les personnages féminins ont ici un rôle important étant donné qu´ils participent de façon active à la communication épistolaire. Nous détacherons de cette façon quelques personnages.

Le premier personnage est Maria Ana, mariée à António, immigré au Canada depuis douze ans. Nous découvrons qu´elle vit difficilement de la terre et qu´elle élève seule ses trois enfants. Son mari lui manque beaucoup et elle se considère comme veuve. Elle lui demande de rentrer au Portugal et se dit préoccupée par le départ de ses enfants, l´un vers la France et l´autre vers la guerre coloniale.

Maria, de son côté, est victime de violence conjugale. Mariana est une étudiante universitaire amoureuse de Noel qui l´a abandonnée. Une seconde Mariana est mère célibataire et s´échine au travail à Lisbonne pour payer la nourrice à qui elle a confiée sa fille, restée à la campagne.

Une seconde Maria, mariée, a été considérée folle et internée dans un hôpital psychiatrique par son mari et sa belle-sœur, ne pouvant plus s´occuper de sa fille. Elle connaît également un destin forcé

et imposé. Nous voyons ici clairement la douleur, la solitude mais également la notion de destin du fait d´être née femme car c´est le mari qui dispose de son corps :

> *Ayant également connaissance que son état est désespéré, (…) je prétends ramener à la maison ma femme, étant prêt à signer un quelconque papier de responsabilité.* (p. 247)

Maria finit par mourir en retournant chez elle, puisque la mort est pour elle l´unique secours.

Parallèlement aux lettres féminines, nous trouvons des lettres d´hommes – maris ou amants – et nous comprenons la totale opposition de sentiments et de pensées (dans la quasi-totalité des lettres). Les hommes sont représentés comme misogynes et libres. La femme devient le souffre-douleur du mari, comme c´est le cas de Maria. Le respect et l´amour envers l´épouse sont totalement absents et laissent place à la haine, aux menaces et à la violence physique. De plus, les lois portugaises de l´époque favorisaient – ou du moins permettaient – ce type de comportement.

Cependant, les hommes sont également victimes de la société, en effet, plusieurs personnages masculins ont une vie de misère en raison de la situation du pays. La guerre coloniale, qui est en toile de fond, conditionne la situation de nombreux hommes qui furent obligés d´y participer. La thématique de la guerre et de la possession prend ici tout son sens. António Mourinhas, soldat en Afrique, écrit une lettre à Maria, pour lui demander d´être sa marraine de guerre, finissant par lui raconter sa solitude et les atrocités quotidiennes qu´il vit.

Ainsi, cette seconde série de lettres diffère légèrement de la première, les lettres sont plus centrées sur le quotidien des personnages, quotidien qui n´est favorable ni aux femmes ni aux hommes.

Les thématiques de la série de lettres des auteures

Dans cette dernière série, la question du travail d´écriture et de la construction littéraire est abordée. En effet, dans les lettres où les auteures se dirigent mutuellement de façon anonyme – en grande partie à cause de la censure de l´époque– l´un des thèmes récurrents est la façon dont l´œuvre fut imaginée, construite et discutée.

Elles affirment que l´œuvre fut faite avec « passion », l´ambivalence de deux sentiments très forts qui sont la « nostalgie » et la « vengeance », illustrant ces deux sentiments par Mariana et par des moments de révolte annonçant ainsi l´engagement de l´œuvre et la volonté des auteures à associer ces deux sentiments. La question du pouvoir de la littérature et des mots est posée de façon claire :

> *Mes sœurs : Mais de quoi est capable la littérature ? ou plutôt : de quoi sont capables les mots ?* (p. 210)

Elles n´ont pas d´illusion en ce qui concerne le sort qui leur sera réservé quand l´œuvre sera publiée :

> *Ils nous traiteront, par peur, voire même de lesbiennes, car sur ce corps (six seins de la nouvelle qui rient aussi) ne peuvent échapper à la main qui offre ou qui demande des cadeaux. Ils nous appellent*

> *déjà commune de femmes ou suffragistes, avec un rire figé de nous voir ensemble: barrière indisponible, groupe de nous trois non levé contre mais pour.* (p. 110*)*

La critique de la condition de la femme est faite tout d´abord à travers la critique de leur propre milieu social – la bourgeoisie :

> *C´est bien joli de jouer avec les mots et les concepts – et là oui, là nous avons notre refuge de femmes bourgeoises – mais il sera dur de jouer avec la peau des autres.* (p. 91)

Elles critiquent en outre la pseudo-libération de la femme des années 1970 et affirment qu´il est urgent de libérer (« descravisar ») la femme de tous ses jougs :

> *Nous voici, alors, mes sœurs, dans la pleine libération de la femme portugaise… et l´homme exulte et affirme : « nous sommes pour la promotion féminine, nous promouvons la femme, nous lui enlèverons ses menottes, nous libérerons la femme ». Et l´homme exulte, mes sœurs, et il aide la femme dans cette farce, dans ce leurre, dans cette fausse et honteuse « libération » où la femme, de plus en plus prisonnière (et maintenant d´elle-même), se trouve prise dans les filets d´uns société qui l´utilise, qui la domine, qui l´esclavagise, la conduit, la remanie, la consomme.* (p. 235)

En raison des thématiques développées, c´est-à-dire la critique de la société portugaise, la sexualité, l´anticléricalisme, l´œuvre fut accueillie, comme les auteures elles-mêmes le prévoyaient, de façon négative comme le souligne Besse (2001, p. 49),

> *[Novas Cartas Portuguesas] a fonctionné comme un acte politique de grande valeur symbolique qui a provoqué une réaction féroce de la part de la censure fasciste : accusées de pornographie et d´outrage aux mœurs, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa ont vu leur livre retiré de la circulation et se sont retrouvées avec un procès au tribunal sur le dos que la pression des mouvements féministes internationaux et surtout la Révolution des Œillets permirent d'y mettre un terme (sic).*

En effet, dans le contexte politique de l´époque, les thématiques abordées étaient innovantes et elles étaient surtout exprimées par des femmes. Elles indiquaient, en outre, aux femmes portugaises le chemin à suivre par l´écriture (voir Rector, 1999).

Les thématiques récurrentes dans l´œuvre sont notamment l´amour et la passion, l´amour et la guerre ainsi que le corps. La question de la passion est présente tout au long de l´œuvre, et elle concerne aussi bien la passion de l´écriture comme la passion de la femme, passion qui est source de plaisir mais aussi de souffrance et de douleur.

En effet, les auteures considèrent que la femme est en lutte continuelle avec l´homme, que l´amour est une forme de lutte à deux où, dans la majorité des cas l´homme finit par gagner en possédant la femme. Le corps est représenté sous différents aspects qui sont l´érotisme, la guerre ou l´écriture. La main notamment constitue – une arme lorsque, par voie de l´écriture, elle dénonce. Le corps est ainsi un élément de liberté (voir Mindlin, 1992).

La critique de la société portugaise

Nous devons souligner que c´est une œuvre profondément féministe car elle dénonce la situation des protagonistes. Selon Besse (2001), le discours correspond ainsi à un exercice compris comme instrument politique de revisitation de l´ordre symbolique qui gouverne la société, à travers la notion de « résistance féminine » qui pointe vers une forte mobilisation dans le sens de conquérir des droits civiques et la liberté d´expression ainsi qu´un choix identitaire qui tente de promouvoir une relation féminine avec le monde à travers l´écriture érotique, plutôt réservée aux hommes.

Conclusions

Ainsi à travers notre étude nous avons essayé de mettre en évidence l´importance du genre épistolaire dans ces deux œuvres. Le genre épistolaire est un genre qui est lié – à travers la lettre – à différents éléments comme la communication, la relation à l´autre, l´absence et la liaison entre l´individuel et le social. Le genre choisi par les auteures s´encadre parfaitement avec les thématiques développées. En effet, la lettre, objet discret et de facile circulation permet une grande liberté d´expression et de mouvement de paroles, d´autant plus que la parole est opprimée. La solution trouvée par les trois auteures fut de communiquer leurs idées par voie du genre épistolaire. La lettre est ainsi devenue un moyen d´expression circulant facilement de mains en mains, facilitant ainsi l´anonymat. La figure de Mariana Alcoforado fut choisie par les auteures pour être une sorte de porte-parole de l´oppression, de l´enfermement de la femme et ceci malgré la distance temporelle.

Ces deux œuvres que le temps sépare (1669-1972) et qui dialoguent entre elles ont comme figure principale la femme. Pour finir, nous pouvons signaler que l´œuvre s´achève par un monologue qui se confond avec la mort ou le rêve de la mort. Le refrain qui encadre le monologue est : « mon amour sans toi la liberté ou la hâte de la mort dans mon corps » reprenant de façon dialogique la première phrase des *Lettres portugaises* : « Considère mon amour, jusqu´à quel excès tu as manqué de prévoyance ».

Bibliographie

Adam, J.-M. (1998). Les genres du discours épistolaire. Dans J. Siess (dir.), *La lettre entre réel et fiction* (pp. 37-53). Paris: Sedes.

Anonyme, (1669). *Responses aux Lettres Portugaises.* Paris: Loyson.

Besse, M. G., (2001). As *Novas Cartas Portuguesas* e o exercício da paixão. Dans M.G. Besse, *Percursos no feminino* (pp. 47-69). Lisboa: Ulmeiro.

Barreno, M. I., Horta, M. T. et Velho da Costa, M. (1972). *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor.

Beaulieu, J.-P. (1990). Le Statut des Lettres portugaises dans les formes épistolaires du XVIIe siècle. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 45(4), 330-340.

Besse, M. G. (2007). Entre le silence et le cri : la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine. Dans *Actes du Colloque International du Séminaire d´Etudes Lusophones de l´Université Paris- Sorbonne* – CRIMIC – Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains Université de Paris-Sorbonne Paris IV. Récupéré du site Crimic de l´Université Paris-Sorbonne Paris IV, France : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/besse.pdf>

Calas, F. (1996). *Le roman épistolaire.* Paris: Nathan.

Carrell, S. L. (1982). *Le soliloque de la passion féminine, ou, Le dialogue illusoire : étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire.* Paris: J.-M. Place.

Collin F. (1992). Polyglo(u)ssons. *Le Langage des Femmes. Les Cahiers du Grif* (pp. 19-28). Bruxelles: Editions Complexe.

Deloffre F., *Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même.* Paris: Gallimard, 1990.

Dronke, P. M. E. (1960). Héloise and Marianne: Some Reconsiderations. *Romanische Forschungen*, 72, 223-256.

Dubois, E. T. (1988). A Mulher e a Paixão: Das *Lettres Portugaises* (1669) às *Novas Cartas Portuguesas* (1972). *Coloquio/Letras*, 102, 35-43.

Fauconnier, D. (2005). *Étude sur Guilleragues : Lettres portugaises : texte intégral.* Paris: Ellipses.

Grassi, M.-C. (1998). *Lire l´épistolaire*. Paris: Dunod.

Guilleragues, G. (1962). *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*, introduction de F. Deloffre et J. Rougeot. Genève: Droz.

Héritier, F. (1996). *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob.

Jaubert, A. (2005). Dialogisme et interaction épistolaire. Dans J. Bres, P.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier (dir). *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques.* Paris: Duculot.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). L´interaction épistolaire. Dans J. Siess (dir.), *La lettre entre réel et fiction* (p.15-36). Paris: Sedes.

Mindlin, D. M. V. (1992). De Mariana às três Marias: As (novas) *Cartas Portuguesas*. *Convergência Lusíada: Revista do Real Gabinete de leitura*, 9, 84-95.

Rector, M. (1999). *Mulher objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

Rousset, J. (1962). *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* Paris: Corti.

Seixo, M. A. (1999). *Novas Cartas Portuguesas* – o jogo das damas. *Jornal de Letras*, 739, p.19-20.

Simões Marques, I. (2002). *Novas cartas portuguesas* e género epistolar: características estruturais, redes epistolares e temas, Mémoire de Maîtrise, Université Paris 8.

Spitzer, L. (1953). Les Lettres *portugaises. Romanische Forschungen.* 65, 94-135.

Velho da Costa, M. (1969). *Maina Mendes.* Lisboa: Morais.

Versini, L. (1979). *Le roman épistolaire.* Paris: PUF

Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation : des *sokratikoi logoi* (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios)

Sandrine Dubel
Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II

Résumé

C'est dans l'Athènes du IVème s. av. J.-C. que l'on peut assister à l'émergence (ou l'une des émergences) du dialogue entendu comme œuvre littéraire (englobant le philosophique) autonome, autour de la figure de Socrate et de ses disciples (Platon et Xénophon, pour les œuvres complètes qui nous sont parvenues). Mais pratiques et théories sont en décalage. Le terme grec *dialogos* ne désigne sans doute pas le texte littéraire autonome avant l'époque hellénistique, soit deux siècles plus tard, et ce "genre" ne semble pas avoir fait l'objet d'une théorisation systématique dans l'Antiquité. Néanmoins les traces d'une réflexion générique sont perceptibles sur une large diachronie. Nous nous intéressons ici aux deux plus anciennes.

Aristote entérine dans son propre dialogue *Sur les Poètes* comme dans son traité de la *Poétique* l'existence de *sokratikoi logoi, "*propos (?) socratiques", qu'il rapproche du genre du mime en prose fondé par le Sicilien Sophron. La forme, ainsi reconnue comme "littéraire", est donc définie comme mise en scène d'un acteur de la parole (et non d'un auteur) et mimésis d'une interlocution spécifique, en affinité avec la peinture de caractère du mime. Deux siècles plus tard, le Ps.-Démétrios de Phalère, dans son traité *sur le Style*, pose les premiers éléments d'une poétique du genre en discutant une définition du dialogue comme "mimésis d'une parole improvisée" : son genre de référence est cette fois l'épistolaire, mais tandis que la lettre est caractérisée par un style "écrit", le dialogue relève davantage d'un style "scénique", plus "mimétique", au naturel travaillé — sorte de théâtre de la conversation. Le dialogue n'est plus ici défini par le personnage de Socrate, même si c'est toujours le corpus du dialogue socratique qui sert d'illustration aux propos théoriques : le genre est entré dans une deuxième phase de son histoire.

Mots-clés dialogue (genre littéraire), Socrate, socratique, Platon, Aristote, Ps.-Démétrios de Phalère, mime, conversation, lettre, mimésis.

Introduction

Dans l'histoire de la littérature occidentale le dialogue présente le cas particulier d'un “genre” dont on peut dater et situer précisément l'émergence[1] : entendu comme œuvre littéraire (le terme doit englober ici le philosophique) autonome (par opposition à la séquence dialogale insérée), le dialogue prend forme dans l'Athènes démocratique du IVème siècle avant J.-C. autour de la figure de Socrate, que la cité condamne à mort en 399, et de ses disciples. Bien que les seules œuvres complètes qui nous soient parvenues soient celles de Platon et Xénophon, érigés en modèles dans l'Antiquité même, on sait que le succès connu par le genre fut immédiat : Livio Rossetti considère que quelque trois cents textes relevant de la littérature socratique ont pu être composés entre 395 et 370 av. J.-C., une production sans doute sans équivalent dans le monde antique et qui semble avoir éclipsé toute autre forme d'expression philosophique jusqu'au retour du traité dans la seconde moitié du IVème siècle[2].

Toute la littérature socratique de cette époque ne peut pas en réalité se réduire à l'invention du dialogue, comme le rappelle clairement Andrew Ford (2010, p. 226-227). Et même si l'on ne considère que le corpus émergé, celui des œuvres complètes connues, Xénophon et Platon témoignent au moins de l'existence d'un autre “genre” socratique, celui de *l'Apologie*, non pas sans doute discours de défense authentiquement prononcé par le philosophe devant ses juges, mais exercice de logographie ou d'éthopée, imitant par excellence sa parole ici devenue publique. Mais il est vrai que même cette forme, qui devrait relever du discours suivi de l'éloquence judiciaire, est perturbée chez nos deux auteurs par l'insertion d'une unité dialogique, Socrate contraignant l'un de ses accusateurs, Mélétos, à un *dialogue* normalement exclu sous cette forme par la procédure[3]. Livio Rossetti ne distingue pas clairement entre dialogues autonomes (Eschine le Socratique, Platon) et unités dialogiques insérées de ce type : ses calculs incluent ainsi la soixantaine

---

[1] Voir en particulier Ford (2008), dans un volume paradoxalement consacré à *The End of Dialogue in Antiquity* (dans la littérature chrétienne). Le dialogue antique est, en effet, comme dans la modernité, un genre à éclipses : après cette floraison dans la première moitié du IVème siècle, il faut essentiellement attendre l'époque impériale pour assister à un nouvel essor de la littérature grecque dialogique, avec notamment les œuvres de Plutarque (Ier s. - début IIème s. de notre ère) et de Lucien de Samosate (IIème siècle) (cf. la monographie de Hirzel (1895), qui n'a pas été remplacée).

[2] Lire notamment Rossetti (2001; 2007) — et les très nombreuses autres études que ce savant a consacrées au sujet depuis près de quarante ans, largement accessibles en ligne sur son site (www.rossettiweb.it/livio). Les fragments des Socratiques qui nous restent ont été rassemblés et édités par Giannantoni (1990), et cette publication est à l'origine de la petite explosion bibliographique que connaît depuis les années 2000 cette littérature : cf. le très récent et utile état de la question par Bonazzi *et al.* (2009), avec large bibliographie, ainsi que le site *Socratica*, sur l'actualité de la recherche. Parallèlement, les philosophes ont commencé à reconsidérer l'importance de la forme dialogique chez Platon depuis une quinzaine d'années : voir, entre autres, Kahn (1996), Clay (2000) et Cossutta (2001).

[3] Platon, *Apologie*, 24d-26a ; Xénophon, *Apologie,* 19-21, avec un certain flottement dans la prise en charge narrative (à qui imputer les incises “dit Mélétos / Socrate”, données à l'infinitif ou bien une fois, la première pour Mélétos, à l'indicatif (20) ?). Ces moments d'entretien typiquement socratique, qui acculent l'interlocuteur à la contradiction, me semblent d'une autre nature que le débat contradictoire avec l'adversaire (*altercatio*) ou l'interrogatoire serré des témoins (*érôtèsis*) autorisés dans la procédure judiciaire, sur lesquels voir Pernot (1993) p. 426-427 et Chiron (2003) p. 160 et n. 18 (mais *contra* : Ford (2010) p. 226 n. 22).

d'entretiens rapportés dans les quatre livres des *Mémorables* de Xénophon. Mais qui s'intéresse aux caractéristiques génériques du dialogue considèrera d'abord son expression sous une forme "pure", dans l'autonomie d'un texte globalement définissable comme tel, soit le corpus de Platon ou peut-être *l'Economique* de Xénophon[4], œuvres qui doivent prendre en charge elles-mêmes leur généricité et définir le statut de l'interlocution qu'elles mettent en scène sans le support d'un cadre génériquement hétérogène. En effet, le reste du corpus socratique de Xénophon, un innovateur en matière de formes littéraires, ne se laisse pas appréhender de façon univoque : son *Banquet*, avec sa préface suivie d'une ouverture et de nombreux passages narratifs à la troisième personne ne s'impose pas immédiatement à nos yeux comme dialogue — plutôt sans doute comme un représentant du genre que pourrait être le "banquet socratique"[5] ? De même ses *Mémorables*, œuvre fondatrice du genre, se présentent comme un portrait apologétique des actions et paroles de Socrate (I, 3, 1), et c'est à ce titre qu'on y lit un certain nombre d'entretiens au style direct, c'est-à-dire de petits dialogues complets, mais ces pièces insérées ne permettent pas de définir le texte englobant comme tel[6].

Si ces flottements ne remettent pas fondamentalement en question l'ampleur prise par la littérature novatrice du dialogue proprement dit dans la première moitié du IVème siècle, il reste que le corpus est essentiellement composé pour nous des œuvres de Platon — et de ses imitateurs directs (dialogues apocryphes qui lui sont associés) —, et tout socratique mineur qu'il ait sans doute été (voir Clay, 1994, p. 26 et sq., sur Platon comme "minor Socratic"), son écriture a porté le genre à la perfection aux yeux des Anciens[7]. Ses qualités littéraires sont connues : art de l'éthopée, jeu des scénographies particulières inscrivant Socrate dans la société de ses contemporains, systèmes d'énonciation sophistiqués, relevant, suivant la classification traditionnelle (et platonicienne), d'une mimésis dramatique (l'entretien s'engage immédiatement sous une

---

[4] On rappellera l'incipit de *l'Economique* : "Je l'entendis un jour [*autou,* soit Socrate] discuter [*dialegomenou*] à peu près en ces termes de l'économie : — Dis-moi, Critobule…". En marge de notre propos, il faut signaler l'importance du *Hiéron* de Xénophon, qui fonde peut-être le genre non socratique du dialogue, puisqu'il orchestre une rencontre fictive entre deux personnages historiques, le poète Simonide et le tyran Hiéron de Syracuse, que l'on voit s'entretenir sur la question du bonheur (et surtout du malheur de la tyrannie). Xénophon adapte ici la forme dialogique à un modèle historiographique (entretien du roi et d'un sage conseiller) autour d'une question éthique.

[5] Voir déjà Hirzel (1895) p. 359. On trouve notamment l'expression dans un traité apocryphe d'Hermogène le Rhéteur (IIème s. ap. J.-C.), dans un chapitre consacré à *La mise en œuvre de la harangue publique, du dialogue [dialogos], de la comédie, de la tragédie et des banquets socratiques [sumposioi Sokratikoi]* : la "trame" du "banquet socratique", illustrée par les *Banquets* de Xénophon et de Platon, y est distinguée de celle du "dialogue", même si les deux genres associent finalement tension et repos ou divertissement de l'esprit (*La Méthode de l'habileté*, 36 p. 453-455 Rabe). Voir encore Ford (2010) p. 227 sur la désignation par Aristote du *Banquet* de Platon comme "discours amoureux", *erotikoi logoi* (*Politique*, II, 1262b).

[6] Sur l'importance que retrouvent aujourd'hui les œuvres socratiques de Xénophon, voir récemment Narcy et Tordesillas (2008), avec état de la bibliographie par L.-A. Dorion.

[7] Cf. notamment Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres*, III, 48 : "On dit que c'est Zénon d'Elée qui le premier écrivit des dialogues. Mais Aristote au livre I de son ouvrage *Sur les poètes* dit que c'est Alexamène de Styrée ou de Téos, suivant Favorinus dans ses *Mémorables*. A mon avis cependant, parce qu'il a porté à sa perfection cette forme littéraire, Platon doit aussi recevoir le premier prix aussi bien pour la beauté que pour l'invention." (tr. Goulet-Cazé (1999).

forme dialoguée), narrative (récit d'un entretien pris en charge par un narrateur, souvent Socrate lui-même, à la première personne), ou bien mixte (incipit dialogique amenant au récit d'un entretien antérieur)[8].

On assiste cependant à un décalage temporel important entre la pratique du dialogue, florissante jusque dans les années 370 au moins, et sa reconnaissance terminologique, qui semble avoir pris deux siècles. Le terme grec *dialogos*, comme le mot moderne qui en est issu, est en effet doté d'une polysémie certaine : s'il peut notamment désigner dès Platon, à côté d'autres termes et au singulier comme au pluriel, la pratique réelle de la conversation, mais aussi du débat, ou bien la représentation textuelle d'une situation d'interlocution, dans tout type d'œuvre, ou encore la pratique philosophique de la dialectique, réfutation d'arguments par deux interlocuteurs qui se répondent, ce n'est qu'autour du IIème s. av. J.-C. qu'il paraît pouvoir qualifier le genre du dialogue autonome et les textes qui en relèvent[9].

Dans la littérature théorique antérieure, celle qui suit l'éclosion de la forme, c'est-à-dire en fait chez Aristote, c'est derrière une périphrase singulière sur laquelle nous allons revenir, celle de *sokratikoi logoi*, qu'il faut chercher le genre. Et même une fois qu'il devient repérable sous un terme propre, le dialogue ne fait pas l'objet d'une réelle théorisation dans l'Antiquité : aucun traité rhétorique relevant de ce que nous appelons la critique littéraire ne nous est parvenu qui le considère de manière globale et systématique, au long ou pour partie, et il ne semble pas que nous ayons même connaissance de l'existence d'un tel ouvrage[10]. Seuls des éléments de définition se donnent à lire soit chez les auteurs de dialogues eux-mêmes, soit au détour de quelques textes théoriques, dans les introductions antiques plus tardives à la lecture de Platon ou des jeux de réécriture, à l'échelle d'une large diachronie. Ont été retenues dans cette étude les deux premières considérations théoriques, à notre connaissance, touchant au dialogue comme genre.

Aristote (384-322 av. J.-C.), qui fut élève de Platon avant de fonder le Lycée, lui-même auteur de dialogues à destination d'un public extérieur à son école, entérine le premier l'existence du genre des *sokratikoi logoi* plutôt que des *dialogoi*. Le corpus est ici défini par le nom propre de Socrate, comme représentation d'une parole singulière ou forme d'interlocution spécifique ; il se voit associé à un genre théâtral probablement aussi novateur que le dialogue, le *mime en prose*, lequel se dissocie clairement des spectacles poétiques de la comédie et de la tragédie grecques. Deux siècles plus tard, toujours dans la mouvance des travaux de l'école aristotélicienne, on attribue à un certain Démétrios un traité de stylistique qui témoigne qu'une réflexion théorique s'est engagée sur l'écriture du dialogue, avec l'une des premières occurrences pour nous du terme *dialogos* entendu comme œuvre littéraire : il y est ici défini comme imitation d'une parole improvisée, représentation d'une conversation. La référence au théâtre, nous le verrons, se

---

[8] Voir dans ce colloque l'étude de Maria Mánez Ortega sur Socrate personnage, Socrate narrateur. Représentation de la philosophie dans les dialogues de Platon.

[9] Ces remarques s'appuient sur l'enquête de Aygon (2002) qui offre un repérage extrêmement utile dans la terminologie grecque. Que le terme *dialogos* au sens d'œuvre littéraire autonome soit seulement d'usage hellénistique est confirmé par Ford (2010) p. 226, à la suite d'une étude plus systématique de la désignation du genre (Ford (2008) p. 35-36).

[10] Pernot (1993) parle d'un "rendez-vous manqué" du dialogue avec la rhétorique, mais voir aussi, du point de vue de la théorie rhétorique, Aygon (2002) et Chiron (2003) sur l'antinomie (qu'il faut relativiser) dessinée par Platon, ainsi que Ford (2008) sur les pratiques oratoires en rapport avec le dialogue.

déplace, la figure de Socrate, sans disparaître totalement, n'est plus nécessaire à sa définition, et le genre qui lui est associé est maintenant écrit, celui de la lettre familière. Ainsi sont constitués sur le plan théorique deux pôles par rapport auxquels le dialogue se donne constamment à penser en tant que mimésis d'une parole allocutive, entre forme théâtrale et pratique sociale de la conversation.

Les *Sokratikoi Logoi* d'Aristote

Andrew Ford met en évidence le fait qu'Aristote désigne la littérature socratique comme *logoi* et non pas *dialogoi*, toute la théorie critique pré-hellénistique que nous pouvons connaître ignorant, nous l'avons dit, le sens technique générique du terme[11]. C'est bien le cas dans la célèbre ouverture de la *Poétique,* cet extrait du chapitre 1 qui est habituellement retenu par les modernes comme première référence théorique au genre du dialogue (voir p. ex. Vallée, 2004) :

> *L'art qui fait usage seulement du langage en prose [tois logois psilois] ou des vers, et qui, dans ce dernier cas, peut combiner entre eux différents mètres ou n'en utiliser qu'un seul, n'a pas reçu de nom jusqu'à présent. Car nous n'avons pas de terme commun pour désigner à la fois les mimes de Sophron et de Xénarque [mimous] et les entretiens socratiques [sokratikous logous], pas plus que toutes les représentations [mimèsis] qu'on peut faire en employant les trimètres, les mètres élégiaques ou d'autres mètres de ce genre.* (La Poétique, 1447a29-b13, texte et tr. Dupont-Roc et Lallot, 1980)

Ce pluriel *logoi* est en soi extrêmement vague : on pourrait *a priori* comprendre qu'il s'agit des "paroles" ou "discours" ou "entretiens" ou "raisonnement", etc., tenus par Socrate, en donnant un sens subjectif à l'adjectif, mais des "propos" mis en texte, car l'association avec le genre du mime suggère qu'il est bien question d'ouvrages ; on peut donc même traduire par "œuvres (en prose)", un sens courant de *logoi* au moins au IVème siècle ; soit encore par "littérature sur Socrate", l'adjectif se chargeant alors d'un sens objectif. C'est la première fois que nous trouvons en grec cette expression qui semple porteuse d'une valeur générique (Clay, 1994, p. 23), et le terme définitoire est clairement l'adjectif *sokratikos*, qui renvoie à la figure de Socrate sans être tout à fait l'équivalent de son nom[12].

Etant donné ces faits, on amendera sans grande hésitation avec Andrew Ford le seul fragment d'Aristote où l'expression *sokratikoi dialogoi* se donnerait à lire : une citation par le sophiste Athénée (vers 200 de notre ère) d'un passage du dialogue aristotélicien *Sur les Poètes,* considéré comme antérieure à la

---

[11] Ford (2010) p. 226 et 227 invoque trois occurrences. Mais si le passage de la *Poétique* (texte cité) présente bien l'expression, en revanche, dans l'extrait de la *Rhétorique*, qui s'intéresse brièvement à la nécessité ou non d'une représentation du caractère, ce sont en réalité les traducteurs qui suppléent le mot *logoi* aux côtés de l'adjectif "socratiques" : "Les ouvrages de mathématiques [*mathèmatikoi logoi*] ne présentent pas de caractères, parce qu'ils ne comportent pas non plus de choix délibéré (aussi bien ne visent-ils aucune fin), tandis que les <dialogues> socratiques [*sokratikoi*], si, car c'est le type de sujet dont ils traitent" *(Rhétorique*, III, 1417a19-21, d'apr. la tr. de Chiron, 2007). Pour le problème que pose le troisième emploi, voir *infra* note 16.

[12] Contrairement à Ford (2010) p. 227, l'expression *hoi tou Sokratous logoi*, que l'on trouve dans le *Politique* II, 1265a10, ne me semble pas une variante de la formule *sokratikoi logoi*, la substitution du nom propre à l'adjectif dérivé est, je crois, essentielle : il faut comprendre en l'occurrence les propos placés par Platon dans la bouche de Socrate.

Poétique[13]. Dans le cadre plus large d'une comparaison polémique entre Xénophon et Platon qui a la mimésis pour enjeu, nous y reviendrons, Athénée convoque Aristote pour démontrer que Platon ne fut pas même l'inventeur de ce "genre d'œuvres" [*to eidos tôn logôn*] :

> *Aristote, dans le Sur les Poètes écrit ceci : Donc, pour ce que l'on appelle les mimes [mimous] de Sophron qui ne sont pas en vers, devons-nous pour autant affirmer qu'ils ne sont pas des œuvres imitatives en prose [litt. des logous et des mimèseis], ou bien pour les écrits d'Alexamène de Téos qui furent les premiers dialogues socratiques [sokratikoi dialogoi] ? Le très savant Aristote affirme ainsi ouvertement qu'Alexamène a écrit des dialogues [dialogoi] avant Platon.* (Sur les Poètes, frg. 3b Laurenti et Zanatta = 72 Rose, cité par Athénée, 505c)

On voit bien comme il est facile de soupçonner Athénée d'avoir naturellement substitué la terminologie spécifique de son époque à un plus vague *logoi* aristotélicien, surtout que le terme encadre chez lui la citation. On ajoutera qu'un fragment de papyrus, sans doute à peu près contemporain d'Athénée, fait clairement référence au même passage d'Aristote, et là encore dans la terminologie de l'époque, c'est-à-dire en parlant de "dialogues [*dialogoi*] dramatiques" (Haslam, 1972; il s'agit du *P. Oxy.* 45 (1977) 3219). La théorie de l'hapax me semble donc peu tenable, le texte d'origine comprenait probablement l'expression *sokratikoi logoi* qu'on retrouve dans la *Poétique*.

Nous n'avons peut-être pas pour autant totalement perdu le dialogue, genre ou sous-genre essentiel de cette littérature socratique, mais nous ne le tenons pas encore sous l'angle d'une quelconque spécificité d'un point de vue théorique[14]. Ce qui est spécifique, c'est la figure de Socrate : les *sokratikoi logoi* représentent Socrate dans le rapport de sa vie au *logos*.

Le dialogue, "mime socratique"[15]

Le dialogue ne fait donc pas son entrée chez Aristote comme un genre anonyme, comme on le dit parfois[16] : il est au contraire totalement investi par un nom propre, celui de Socrate. Alors que le genre du mime, cité à ses côtés dans nos deux extraits, est associé à des instances auctoriales fortes (Sophron passait

---

[13] Zanatta (2008) p. 499sq. Ford (2010) p. 224-227 sur ce passage, et les différentes corrections proposées par différents éditeurs — à compléter par la lecture des deux derniers éditeurs italiens des *Dialogues* d'Aristote, Laurenti (1987) et Zanatta (2008), *ad loc.*, et celle des propres éditeurs d'Athénée, qui révèlent un nombre de corrections plus grand encore !

[14] Ce qui va encore en ce sens est le fait qu'Aristote lui-même ait écrit un certain nombre de dialogues, dont les fragments ne gardent aucune trace, me semble-t-il, de la moindre scénographie littéraire : je n'ai trouvé aucune indication de cadre particulier ni même de noms de personnages qui pourraient discuter avec le philosophe. La forme n'est donc pas chez lui mimétique et s'il y a dialogue, il ne peut s'entendre au même sens que les exemples de la littérature socratique.

[15] Cf. le titre d'une section de Clay (1994), p. 37sq. : "The Attic Mimes of Socrates". Voir dans ces actes l'étude de Maria Mánez Ortega, qui s'intéresse à Socrate comme personnage.

[16] Ce qui n'a pas de nom, dans l'extrait de la *Poétique* cité, c'est l'ensemble que constituent tous les genres mimétiques cités, en prose ou en vers, qui ne recourent pas au rythme (mais l'articulation de notre extrait à ce qui précède est difficile à saisir exactement).

pour être le fondateur du mime en prose — et le père de Xénarque), le dialogue des "origines" est moins caractérisé par un auteur que par un acteur de la parole. Cette littérature est donc définie comme mise en scène d'une figure dotée d'un ancrage historique, parlant et agissant en interaction avec ses contemporains — d'un personnage plutôt, parce que la tradition comique, que nous connaissons surtout par les *Nuées* d'Aristophane, représentées en 423, soit près d'un quart de siècle avant sa condamnation par la Cité, a déjà établi Socrate comme un objet d'imitation propre, ce que signale, dans les dialogues platoniciens, le motif de son atopie, soit une singularité reconnaissable[17].

Le rapprochement que les deux extraits d'Aristote opèrent avec le mime suggère que cette association n'est pas fortuite, mais signifiante, et que les *sokratikoi logoi* relèvent de la *mimésis* — imitation, représentation, ou fiction : un terme que nous éviterons ici prudemment de traduire (la complexité de la notion est mise en évidence par Ford, 2010). Nos deux citations s'insèrent dans le cadre d'une réflexion théorique relevant de cette question : dans la *Poétique* sont énumérés les genres mimétiques qui ne seront pas traités ensuite ; le fragment du *Sur les poètes* est introduit par Athénée dans le contexte d'une critique virulente portée contre Platon, qui, après avoir banni de sa *République* "Homère et toute poésie imitative" [*mimètikè poièsis*], "écrit de manière imitative [*mimètikôs*] des dialogues [*dialogoi*]" (*Deipnosophistes*, livre XI, 504e sq.).

Ce qui frappe encore dans ces deux citations, c'est la manière dont le théoricien semble jouer sur les mots mêmes de *mimoi* et de *logoi*, qui se croisent d'ailleurs dans le *Sur les poètes* : les *mimoi* de Sophron sont *logoi* et *mimèseis* comme les (dia)*logoi* socratiques. L'expression attribut est difficile à interpréter, le chiasme suggère l'hendiadys que nous avons adopté dans notre traduction[18], elle opère en tous cas comme une démonstration du caractère mimétique de ces deux genres de littérature en prose.

De fait, le mime se présente, par son nom même, comme forme mimétique par excellence, ce que souligne sa définition, tardive, comme *mimésis biou*, imitation de personnages de la vie quotidienne. Ce genre théâtral, extrêmement mal connu pour la période grecque classique, mettait en scène des types ou des caractères dans une visée comique ou satyrique ; le coup de force opéré par Sophron, ou l'acte fondateur du genre, semble avoir été l'emploi de la prose, qui le distingue radicalement de la comédie athénienne[19]. Dans cette perspective, le dialogue pourrait être considéré comme une sorte de mime socratique ou attique, mettant en scène un Socrate parlant et agissant dans le cadre de la vie quotidienne, mais sans doute dans une visée ici apologétique et non plus critique. Au-delà de la période classique, ce rapprochement avec le mime est sans doute une clef de lecture importante pour un auteur comme Lucien de Samosate (IIème s. de notre ère),

---

[17] Clay (1994), p. 37 sur cette tradition comique et sa création d'un verbe *socratiser*. Le Socrate de Platon signale lui-même qu'on cherche souvent à l'imiter en mettant à l'épreuve des interlocuteurs (*Apologie*, 23c5-6).

[18] On pourrait sans doute comprendre par "œuvres mimétiques" œuvres *dramatiques*, conformément au sens technique rhétorique que prend l'adjectif. Zanatta (2004) traduit par "narrazioni" ou "racconti" et "imitazioni" ; il signale la traduction avec hendiadys de Gallavotti (1974) : "imitazioni artistiche fatte per mezzo di discorsi". Ford (2010) ne traduit pas : il maintient les deux termes grecs.

[19] Voir l'édition récente de Sophron par Horden (2004) et, sur le genre, Webb (2006) et (2009).

dont le personnage Dialogue porte plainte pour avoir été dépouillé de sa dignité philosophique et affublé d'un masque comique.

Il reste que, chez Aristote, l'expression *sokratikoi logoi* ne peut renvoyer qu'à une tradition dialogique particulière, la tradition mimétique qui se développe autour de la figure de Socrate. Les propres dialogues écrits par Aristote lui-même, le *Sur les poètes* comme les autres, pour autant que les fragments qui nous restent permettent de l'établir, ne présentent aucune trace de scénographie, d'échanges, de recherche de la caractérisation des interlocuteurs – en d'autres termes, ils ne sont pas mimétiques. L'expression qui les englobe est ici celle de *exôterikoi logoi*, œuvres destinées à un public *extérieur* à l'Ecole, ils relèvent d'un autre adjectif définitoire, non générique. Au mieux, il ne peut donc être question dans la *Poétique* que d'un genre particulier du dialogue et non du genre du dialogue, dont l'existence reste à établir.

La parole vive du dialogue (Démétrios, *Du style*)

Le traité *sur le Style, peri hermeneias*, d'un Démétrios qui fut peut-être, sur ses très vieux jours, le maître de Cicéron (fin II-début Ier s. av. J.-C.), se présente comme un manuel de stylistique destiné à la formation des écrivains (et non des seuls orateurs)[20]. Ce premier témoignage (pour nous) des théories post-aristotéliciennes de l'expression (*lexis*) rassemble préceptes rhétoriques et éléments de critique littéraire, puisqu'il s'appuie sur de nombreux exemples empruntés aux principaux auteurs grecs. Ce traité est célèbre pour le bref développement qu'il consacre à l'art épistolaire, mais il témoigne en même temps d'un intérêt certain pour le dialogue clairement identifié dans sa spécificité, attestant au passage de l'existence à cette époque d'éléments établis de codification et de théorisation du genre.

Démétrios est d'abord le seul auteur que nous connaissions à proposer une organisation tripartite de la phrase périodique, mais en fonction d'une approche générique de la prose qu'il ne présente pas comme une innovation (§19-21) : il distingue au début de son ouvrage les périodes "historique" ou narrative [*historikè*], "oratoire" [*rhètorikè*] et "dialogique" [*dialogikè*][21] — il y a donc clairement un style propre à l'écriture du dialogue, dans lequel il faut cultiver le naturel[22], une expression qui relève fondamentalement du style "simple" [*ischnos*][23]. L'adjectif dérivant de la forme a ainsi remplacé l'épithète "socratique" comme marqueur

[20] Sur tous ces points, voir la monographie de Chiron (2001) et son édition commentée (1993) qui fait référence. Sur Démétrios et le dialogue, voir aussi les remarques de Aygon (2002), p. 199-200 et 205.

[21] Sur cet hapax dans le traité lui-même comme dans la théorie antique plus largement, lire Chiron (1993) p. XLI. Pour un exemple de la trilogie générique Hérodote (= l'histoire), Platon (= le dialogue), Démosthène (= l'art oratoire) dans la *Composition stylistique* de Denys d'Halicarnasse (Ier s. av. J.-C.), voir Aygon (2002) p. 200, ainsi que pour une distinction entre ces trois genres et la poésie [*poiètikon*] dans les *Exercices préparatoires (Progumnasmata)* de Théon (Ier s. de notre ère ?).

[22] *Du style*, 21 : "La période du dialogue [*dialogikè*] est une période encore plus lâche et plus simple que la période narrative ; elle se manifeste à peine en tant que période." (tr. P. Chiron). L'exemple donné en illustration de cet *ordo neglectus* est l'ouverture de la *République* de Platon : nous y reviendrons.

[23] *E.g*. *Du style*, 205. Tout comme le "style épistolaire" [*epistolikon*] : *Du style*, 223-235. Chiron (2003) p. 180 : "Le style simple a pour modèle le mode d'expression le plus courant, c'est celui qui se distingue le moins de l'oralité quotidienne." Il rappelle cependant que les techniques d'expression du dialogue ont pénétré tous les styles définis par Démétrios (élégant, simple et véhément) sauf le grand style.

générique, et de fait le terme *dialogos* au sens indiscutable d'œuvre mettant en scène une conversation, représentation écrite d'un échange verbal, figure dans le traité :

> *Artémon, l'éditeur des lettres d'Aristote*[24]*, dit qu'il faut rédiger [graphein] de la même façon les lettres et le dialogue, la lettre étant en quelque sorte l'une des deux parties du dialogue [to heteron meros tou dialogou]* (§223, tr. P. Chiron).

Notre objet se pense donc ici par rapport à l'épistolaire et non plus dans sa proximité avec la forme dramatique du mime joué[25]. Mieux : pour Artémon, le dialogue serait même le genre de référence pour la lettre, conçue comme une forme de dialogue à distance, *in absentia*, ou d'interlocution différée. Le dialogue est donc considéré comme un genre écrit, résultant d'une composition, et reposant largement sur l'échange entre familiers si l'on retient pour lui l'importance des marques d'amitié dans l'épistolaire (§229, 230 et 232). Mais alors que la lettre est d'abord envisagée dans le cadre d'un échange entre deux personnes historiques (cf. dès 225 l'exemple d'Aristote en exil écrivant au général d'Alexandre, Antipater)[26], le dialogue est tout de suite posé comme l'imitation (fiction, donc ?) d'une discussion et les deux sens du terme grec se superposent de manière iconique, celui de la conversation et celui de l'œuvre qui la constitue :

> *Peut-être <Artémon> a-t-il en partie raison, mais pas totalement, car la lettre doit être un peu plus apprêtée que le dialogue : si celui-ci imite une parole improvisée [mimeitai autoschediazonta], celle-là est écrite [graphetai], et on l'envoie comme un présent [dôron pempetai], en quelque sorte. Qui donc dialoguerait [c'est le verbe dialegesthai qui est employé] avec un ami comme le fait Aristote dans sa lettre à Antipater sur l'exil du vieillard, quand il dit : Mettons que cet homme doive parcourir en exilé tous les pays de la terre sans espoir de retour ; il est évident qu'il n'a rien à envier à ceux qui souhaitent descendre dans l'Hadès (fragment 665 Rose). En s'exprimant ainsi dans un dialogue [dialegomenos], on fait plus l'effet de discourir [epideiknumi : "donner une lecture magistrale"] que de causer [lalein, "bavarder"].* (§224-225, tr. P. Chiron)

Le bavardage informel s'oppose ici à la posture ou à la parole d'apparat que suggère le verbe *epideiknumi*. Mais s'il partage avec la lettre son intérêt pour la peinture de l'éthos, suivant une formule restée célèbre[27], en tant qu'imitation d'une conversation improvisée (*mimeitai autoschediazonta*), le dialogue

---

[24] Un grammairien et bibliographe du IIème s. ? Voir Chiron (1993) p. XXXV-XXXVII.

[25] Les *dramata* de Sophron (§156) sont pourtant bien connus de Démétrios, qui en donne une petite dizaine de citations, notamment dans un développement sur le charme des plaisanteries lors de son étude du style "élégant" [*glaphuros*] (§128-162) — à distance du dialogue. On constate que Sophron n'est plus chez Démétrios le compagnon de Platon, mais celui d'Aristote lui-même, dont la correspondance illustre une certaine familiarité simple, parfois triviale, pleine d'humour, qui autorise ce rapprochement (§129). Les lettres d'Aristote sont présentées comme un modèle du genre épistolaire (cf. 230).

[26] Au §234, Démétrios mentionne encore le cas d'une correspondance officielle, avec les exemples d'Aristote à Alexandre le Grand ou de Platon à l'entourage de Dion, tyran de Syracuse. Il ne distingue donc pas, du point de vue stylistique qui est le sien, entre correspondance réelle et littérature pseudépigraphique. Mais dans le dialogue, comme le montre l'exemple de Platon qui ne se met jamais en scène dans son œuvre, l'interlocution représentée est tout entière fictive, même si les personnages sont historiques : auteur et lecteur sont extérieurs au texte (cf. le rappel de Vallée (2004) sur le fonctionnement à deux niveaux du dialogue).

[27] *Du style*, 227 : "La lettre doit faire une large place à l'expression des caractères [*to èthikon*], comme d'ailleurs le dialogue. Car c'est presque l'image de son âme que chacun trace dans une lettre.". Démétrios ne développe pas ici l'importance de l'éthopée pour le genre du dialogue.

bouscule la démarcation entre l'écrit et l'oral, et c'est ce qui le distingue fondamentalement du genre épistolaire aux yeux de Démétrios, qui définit celui-ci par son expression *graphikè*, "écrite", tandis que le dialogue, sans doute dans ses parties proprement dialogiques (auxquelles il ne se réduit pas, nous le verrons), relève d'un style disjoint ou *hupokritikè*, c'est-à-dire scénique, théâtral :

> *Les fréquentes disjonctions comme <celles du dialogue> ne conviennent pas aux lettres, car, à l'écrit [en graphè], la disjonction est cause d'obscurité ; l'imitation d'une parole d'autre part [to mimètikon : l'expression dramatique] est moins adaptée à l'écrit [graphè] qu'à la joute oratoire [agôn], comme par exemple dans l'Euthydème : Qui était, Socrate, celui avec qui hier tu discutais [dielegou] au Lycée ? Vraiment, il y avait foule autour de vous. Un peu plus loin, il ajoute : Mais c'est un étranger, me semble-t-il, cet homme avec qui tu discutais [dielegou], qui était-ce ? Toute expression imitative de ce genre [avec hendiadys : hermèneia kai mimèsis] serait mieux à sa place dans la bouche d'un acteur [hupokritès], mais pas du tout dans des lettres, qui sont des écrits.* (§226, tr. Chiron, légèrement modifiée)

L'expression disjointe, c'est-à-dire qui pratique l'asyndète, a été déjà associée dans le traité à la vivacité oratoire [*enagônios*] et à la scène, "parce que la disjonction stimule le jeu théâtral" (§193 : *kinei hupokrisin*) tandis que l'accumulation des mots de liaison supprime toute passion du propos, remarques qui ont donné lieu à un bref développement sur le jeu scénique (§194-195) ; en revanche, le style écrit, celui qui est propre à la lecture, est "cimenté par les mots de liaison" pour échapper à l'obscurité d'un auteur comme Héraclite (§193). Comparant deux auteurs canoniques de la comédie nouvelle, Ménandre et Philémon, Démétrios avait conclu que le premier est plus propice à la représentation ("Voilà pourquoi on joue Ménandre"), le second à la lecture ("tandis qu'on lit Philémon", §193).

Ce que ces rapprochements suggèrent, c'est que l'interlocution dialogique, imitation d'une parole dite, peut ressembler au dialogue de théâtre (cf. le "serait mieux à sa place dans la bouche d'un *acteur*" du §226), mais sans doute en ce que le jeu des asyndètes reproduit les échanges de personnes qui parlent ensemble, dont la parole est portée, clarifiée même, par la présence physique, que ce soit celle des orateurs dans un débat ou celle des acteurs sur la scène de théâtre : la conversation du dialogue produit un effet de présence imitatif par le seul jeu de l'écriture — c'est ce que l'on pourrait appeler *l'énargéia*, l'évidence, dialogique. La répétition de la terminologie de la mimésis (*to mimètikon* et l'hendiadys) employée de manière absolue, sans complément exprimé, est d'ailleurs tout à fait frappante dans ce passage.

L'exemple choisi par Démétrios est l'incipit de *l'Euthydème* de Platon (271a), les premiers mots prononcés par un personnage que la réponse de Socrate identifiera immédiatement comme Criton, l'un de ses familiers. La citation, presque exacte[28], élimine quelques détails pour se concentrer sur le double emploi de l'asyndète ("Vraiment il y avait foule" et "Qui était-ce ?")[29]. Démétrios a donc retenu pour illustration un

---

[28] Démétrios a substitué à l'aoriste *edoxen*, "ai-je eu l'impression", un présent (*phainetai*) qui ajoute à la vivacité de la question posée par le personnage. Le rhéteur a le passage bien présent à l'esprit : sa formulation "un peu plus loin [*proelthôn*] il ajoute", sans que ce "il" soit identifié (il faut comprendre Criton, ou plus sûrement Platon) témoigne d'une contamination par le texte cité ("dans mon désir de vous entendre, je me suis approché [*proselthôn*]", ajoute Criton avant de reposer sa question).

[29] Il faudra revenir sur la pratique de l'asyndète dans le dialogue. L'exemple de *l'Euthydème* concerne la liaison entre deux phrases qui s'enchaînent, mais doit-on aussi la considérer, avec Chiron (2003) p. 177, dans

dialogue dont l'ouverture est particulièrement abrupte, autre forme d'asyndète : *l'Euthydème* se présente comme un dialogue dramatique, un dialogue-cadre qui aboutit à un dialogue enchâssé, le récit par Socrate de l'entretien qu'il a eu la veille avec, entre autres figures, le sophiste éponyme. Sans introduction narrative posant les circonstances, le dialogue-cadre semble saisi par l'écriture *in medias res*, dans le jaillissement de la question de Criton : nous n'assistons pas à sa rencontre avec Socrate, l'interlocution est déjà établie[30], le texte opère comme s'il saisissait brutalement une unité dialogique particulière — nous sommes loin du *chairein*, "salut", porté en ouverture de la lettre, qui prend ainsi le temps de l'adresse à son destinataire et de l'instauration d'une situation de communication, fût-elle minimale (*Du Style*, 228).

Une telle ouverture me semble de ce fait afficher la textualité de la conversation mise en scène et interdit de penser le dialogue comme simple transcription d'un échange réel. L'incipit de *l'Euthydème* nous projette brusquement en spectateurs dans le *hic et nunc* d'une conversation à la spontanéité stylisée, et c'est pour opérer un effet de décentrement immédiat vers l'ailleurs ("Qui était, Socrate, celui avec qui hier tu discutais au Lycée ?") : la question porte sur l'identité d'un "étranger" [*xenos*], dans le cadre d'un lieu précis de la topographie athénienne, le sanctuaire et gymnase situé à quelques kilomètres à l'est d'Athènes, à un moment fixé très précisément même si c'est de manière relative ("hier", qui pose à la fois la proximité et la distance). L'indétermination du dialogue-cadre va s'opposer ainsi de manière frappante à la précision scénographique de l'entretien rapporté par Socrate devenu narrateur : "Je vais m'efforcer de tout te raconter depuis le début" (272d), avec effectivement une belle mise en scène du jeu des interactions sociales (273a*sq*.)[31].

Il apparaît alors que cette conversation initiale a pour objet une autre conversation, le sujet apparent de *l'Euthydème* est un *dialogos*, la question de Criton portant sur l'identité d'un interlocuteur de Socrate (le verbe *dielegesthai* est répété dans la citation découpée par Démétrios[32]), si bien que l'œuvre dialogue platonicienne représente une conversation avec Socrate sur un entretien de type socratique[33]. Le texte nous conduit, me semble-t-il, d'une scène de conversation au spectacle de l'entretien socratique (cf. la présence

---

la succession des tours de parole, c'est-à-dire comme une marque du changement d'interlocuteur qui imiterait la réalité linguistique quotidienne ? La question est centrale dans le cas du dialogue antique qui ne peut s'appuyer sur nos dispositifs typographiques modernes (passage à la ligne, tirets, guillemets) pour baliser l'interlocution, il ne dispose que d'éléments sémantiques ou syntaxiques : voir Andrieu (1954).

[30] Sans doute une telle décontextualisation est-elle rendue possible par le fait que Criton est déjà un personnage du corpus platonicien, c'est-à-dire par la dialogicité (ou l'intertextualité vivante) interne à ce corpus. Petit (2010) considère que ce système cohérent de personnages contribue à la constitution du genre du dialogue comme univers de fiction. Le nom du personnage, énoncé au vocatif dans la première prise de parole de Socrate, suffit donc à convoquer une série d'éléments de caractérisation, et ce d'autant plus si l'on considère, comme c'est parfois le cas, que le *Criton* est le premier dialogue écrit par Platon.

[31] Ce passage pourrait faire l'objet d'une analyse du même ordre que celle proposée par Reden et Goldhill (1998) pour le *Charmide*. Voir dans ces actes l'étude de Jean-Pierre De Giorgio autour de Cicéron.

[32] On notera que Socrate lui-même parle de *logoi* pour désigner son entretien de la veille : Dionysodore, frère d'Euthydème, "participait aussi à notre discussion" [*metechei tôn logôn*] (271b).

[33] La bibliographie sur la "forme dialogue chez Platon", pour reprendre le titre de Cossutta (2001), est considérable : il ne s'agit ici que d'énoncer quelques remarques sur la mimésis littéraire d'une œuvre.

d'une foule qui empêche Criton d'entendre clairement), lequel est d'une autre nature[34] — un spectacle essentiellement fait de mots (mais aussi de quelques didascalies), que la narration prise en charge par Socrate, acteur de tous les rôles, peut donc rejouer pour satisfaire l'auditeur qu'est Criton.

Bien que l'illustration choisie par Démétrios relève de la littérature socratique, comme tous les exemples concernant le dialogue comme tel dans le traité[35], le genre n'est plus défini par la figure de Socrate : dans la perspective pédagogique qui est celle de notre théoricien, l'écriture du dialogue est réglée par des questions de stylistique, et non par la représentation d'un *èthos* socratique. L'écriture de l'échange prévaut sur l'identité des interlocuteurs.

Un fait en témoigne. Le traité a gardé la trace d'un mode d'expression de type socratique, mais cet *eidos sokratikon* correspond, pour Démétrios, à une phase historique dans le développement du genre ; il est au mieux une modalité possible du dialogue, très particulière, et datée, il n'en est pas la définition[36] :

> *Quant à ce qu'on appelle proprement la forme socratique (qu'ont surtout cultivée, semble-t-il, Eschine et Platon), elle transformerait l'idée énoncée plus haut en interrogatoire [erôtèsis], à peu près ainsi : — Mon enfant, à combien se monte la fortune que t'a léguée ton père ? C'est une fortune importante et difficile à estimer, n'est-ce pas ? — Oui, Socrate. — Eh bien, t'a-t-il aussi légué la science de t'en servir ?*
>
> *On a conduit l'enfant à son insu dans une impasse [aporia], on lui a rappelé son ignorance et on lui a enjoint de s'instruire, tout cela avec un éthos modéré et amène, et non pas, comme on dit, "à la manière scythe.* (297, tr. Chiron)

Il est ici question du discours que l'on peut modeler comme de la cire, soit de mimésis imitative, ce qui trouve un écho dans les exercices scolaires des manuels de l'époque impériale (*Progumnasmata*) qui apprennent à formuler de différentes manières un énoncé identique : la même idée morale, que les enfants ne reçoivent pas de leur père la science d'user de leur héritage, est formulée par Démétrios à la manière accusatrice d'Aristippe, puis sous une forme exhortative à la façon de Xénophon, enfin sur le "mode socratique". Les deux premiers pastiches sont assertifs ("les hommes lèguent…, mais…" et "il ne faut pas seulement…, mais aussi…"), le troisième met en scène des personnages, Socrate et un jeune garçon, dans une interlocution qui n'est qu'apparente, puisque la méthode d'interrogation (*erôtèsis*) a pour seul objet d'agir de façon particulière sur l'interlocuteur, lequel en est réduit à opiner du chef ("oui, Socrate")[37].

---

[34] Ce glissement orchestré par le texte de la conversation à l'entretien est visible dans de nombreux dialogues de Platon : le *Gorgias*, par exemple, offre par ce biais une excellente définition de l'entretien. Autre élément de distinction : la conversation-cadre se déroule sans autres spectateurs que les lecteurs du livre. De ce point de vue l'ouverture dramatique du *Criton*, qui nous transporte dans l'intimité d'un Criton assis à l'aube sur le bord du lit de Socrate pour lui proposer de s'enfuir de sa prison, est exemplaire.

[35] Sont cités à ce titre Platon et Eschine le Socratique. On compte une citation d'un dialogue d'Aristote, mais pour laquelle la dimension générique n'est pas pertinente

[36] P. Chiron, et d'autres, reconnaissent dans ce passage l'influence du moyen stoïcisme et sa valorisation du *sermo socraticus* (cf. la formule "ce qu'on appelle proprement…", qui inscrit le propos dans un courant de pensée) : voir, dans ces actes, les analyses de Jean-Pierre De Giorgio autour du dialogue de Cicéron.

[37] Xénophon se livre peut-être déjà à un pastiche de ce type dans un passage de son *Banquet* où il orchestre un concert de *panu men oun*, "oui, certainement", une formule typique du dialogue platonicien dit socratique, en

C'est l'éthos dialogique de Socrate qui est représenté, de manière topique, si bien que le nom propre n'est que la désignation d'une forme. Ce “mode socratique” n'est pas synonyme de dialogue, puisqu'il peut être imité [*zèloô*] par des auteurs de dialogue, Eschine, Platon, mais le pastiche montre en même temps que son caractère topique peut en faire une forme sans auteur tellement elle est standardisée, pourrait-on dire. Démétrios ajoute à cette démonstration un paragraphe d'histoire littéraire qui nous ramène donc très exactement aux *sokratikoi logoi* de notre première partie :

> *Les œuvres de cette sorte [toioutoi logoi] fleurirent aussitôt inventées [exheuresthai] ; bien plus, elles frappèrent le public par leur caractère imitatif [to mimètikon], leur évidence [to enarges], et leurs admonestations pleines de magnanimité.* (298, tr. Chiron, légèrement modifiée).

Cette remarque corrobore le sentiment actuel d'une invention et d'un succès immédiat d'une forme nouvelle dans les cercles socratiques, des “œuvres de cette sorte”— mais le nom de Socrate a disparu dans cette reformulation.

Il est encore un élément chez Démétrios qui signale combien le dialogue s'est émancipé de la figure socratique, c'est le fait que des préceptes stylistiques touchant au genre soient illustrés par des incipit d'Eschine ou de Platon qui se présentent sous une forme narrative. Ainsi la période dialogique est-elle illustrée au début du traité par l'ouverture fameuse de la *République* :

> *La période du dialogue est une période encore plus lâche et plus simple que la période narrative ; elle se manifeste à peine en tant que période, comme celle qui va de J'étais descendu hier au Pirée… à … qu'ils célébraient pour la première fois. Les côla (membres de phrase) sont jetés l'un sur l'autre, comme dans le style disjoint, et une fois arrivés au terme, c'est à peine si nous avons pu découvrir dans la séquence finale que l'énoncé était une période. Il faut en effet que la période du dialogue soit rédigée dans un style intermédiaire entre le style brisé et le style tressé, avec un mélange équilibré des deux.* (21, tr. Chiron).

La simplicité et l'effet de naturel sont obtenus au prix d'un travail d'écriture soigné : la tradition antique voulait qu'on ait retrouvé sous l'oreiller de Platon, à sa mort, des tablettes attestant de sa réécriture incessante de cet incipit… Cette séquence initiale est narrative, mais elle n'empêche pas de reconnaître le texte pris dans sa globalité comme un dialogue. Le style, reconnu comme dialogique, prévaut sur la modalité énonciative, l'interlocution socratique n'est plus nécessaire à la définition du genre, lequel est entré dans une deuxième phase de son histoire.

Plus tard, à l'époque impériale, le dialogue platonicien sera considéré comme un genre philosophique bien identifié, ce que peut illustrer la définition technique qu'en propose Diogène Laërce en introduction de sa section sur Platon :

> *Le dialogue est une œuvre [logos] composée à partir de questions et de réponses sur un sujet philosophique ou politique, dont les personnages sont introduits avec la caractérisation qui convient, dans un style travaillé.* (Vies et doctrines des Philosophes illustres, III, 48)

---

réponse à une *erôtèsis* de Socrate sur le métier d'entremetteur (§56-60) : “— Oui, certainement, répondirent-ils. Et lorsqu'ils eurent dit une fois “Oui, certainement”, ils répondirent ensuite tous de cette façon.” (§56).

Le dialogue relève donc de la littérature d'idées et du genre sérieux, il prend la forme d'un échange verbal particulier (proche de la dialectique dont la définition suit d'ailleurs immédiatement chez Diogène Laërce), met en scène des personnages dotés d'un *èthos* et relève d'un incontestable travail d'écriture[38], même si Diogène Laërce rejette ensuite la classification du corpus platonicien fondée sur les modalités de la mimésis (dramatiques, narratifs, mixtes) comme trop littéraire, "relevant de la tragédie [*tragikôs*] plutôt que de la philosophie [*philosophôs*]" (III, 50). Mais il faut absolument replacer une telle définition dans une perspective diachronique et à sa place dans l'histoire de la *réception* du dialogue : l'approche théorique des origines est tout autre.

On constatera, à travers ces textes, combien les lectures d'un seul et même corpus peuvent varier : d'Aristote à Diogène Laërce, ce sont pour l'essentiel les dialogues de Platon qui sont ainsi redéfinis dans une variation des points de vue. A corpus unique, définitions multiples : quelle meilleure illustration de la plasticité du genre ?[39]

---

[38] Ford (2008) p. 34. On constate avec intérêt que Diogène Laërce, malgré la précision de sa définition, fait entrer les *Lettres* attribuées à Platon dans la catégorie des dialogues de type éthique (III, 50) : on en voit donc les limites.

[39] Cette étude s'inscrit dans le cadre d'un groupe de travail rassemblant des spécialistes de champs disciplinaires divers qui s'est constitué en septembre 2009 à l'Université Blaise-Pascal au sein de la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand, sur *le dialogue comme genre autonome de l'Antiquité au XXIème siècle*. Notre objet d'étude est le dialogue entendu de manière stricte comme une œuvre autonome représentant une interlocution verbale, suivant une définition qui ne peut être posée qu'à titre provisoire. Il s'agit d'élaborer des outils d'analyse pour étudier, grâce à une démarche transversale, à l'épreuve de la diachronie, l'élaboration, la réception, l'imitation et la transformation de ce "genre" pratiqué dès l'Antiquité, en faisant se rencontrer des spécialistes de disciplines, de périodes et de corpus différents (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique, EA 1002 :
http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article335).

Références

Andrieu, M. (1954). *Le Dialogue antique: structure et présentation*. Paris: Les belles lettres.

Aygon, J.-P. (2002). Le Dialogue comme genre dans la rhétorique antique. *Pallas,* 60, 197-208.

Bonazzi, N., Dorion, L.-A., Hatano, T., Notomi, N., Van Ackeren, M. (2009). "Socratic" Dialogues. *Plato, The electronic Journal of the International Plato Society*, 9. En ligne. http://gramata.univ-paris1.fr/Plato/article88.html

Bosch-Veciana, A. et Montserrat-Molas, J. (dir.) (2007). *Philosophy and Dialogue. Studies on Plato's Dialogues* (I). Barcelone: Barcelonesa d'Edicions.

Chiron, P. (1993). *Démétrios. Du Style*. Paris: Les belles lettres.

Chiron, P. (2001). *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Pseudo-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique.* Paris: Vrin.

Chiron, P. (2003). Le dialogue entre dialogue et rhétorique. *Ktema* 28, 155-181.

Chiron, P. (2007). *Aristote. Rhétorique*. Paris: Flammarion.

Clay, D. (1994). The origin of Socratic Dialogue. In P.A. van der Waerdt (dir.), *The Socratic Movement* (pp. 23-47). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Clay, D. (2000). *Platonic Questions. Dialogue with the silent philosopher*. University Park, PA: The Pennsylvania State UP.

Cossutta, F. (dir.) (2001). *La Forme dialogue chez Platon. Evolution et réceptions.* Grenoble: Jérôme Millon.

Dickey, E. (1996). *Greek Forms of Address from Herodotus to Lucian*. Oxford: Clarendon Press.

Dupont-Roc, R. et Lallot, J. (1980). *Aristote, Poétique*. Paris: Seuil.

Ford, A. (2006). From "socratic logoi" to "dialogues": Dialogue in fourth-century genre theory. *Princeton/Stanford Working Papers in Classics*. En ligne. www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/ford/090604.pdf

Ford, A. (2009). The beginnings of dialogue: Socratic discourses and fourth-century prose. Dans S. Goldhill (ed.), *The End of Dialogue* (pp. 29-44). Cambridge: Cambridge University Press.

Ford, A. (2010). *Sokratikoi logoi* in Aristotle and fourth-century theories of genre. *Classical Philology*, 105, 221-235.

Giannantoni, G. (1990). *Socraticis et Socraticorum reliquiae*. Naples: Bibliopolis.

Goldhill, S., & Osborne, R. (dirs.) (1998). *Performance Culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldhill, S. (dir.) (2009). *The End of Dialogue in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goulet-Cazé, M.-O. (dir.) (1999), *Diogène Laërce. Vies et doctrines des philosophes illustres*. Paris: Le Livre de Poche.

Haslam, M. (1972). Plato, Sophron, and the dramatic dialogue. *Bulletin of the Institute of Classical Studies,* 19, 17-38.

Hirzel, R. (1895). *Der Dialog, Ein literarhistorischer Versuch*. Leipzig: S. Hirzel.

Horden, J. (2004). *Sophron's Mimes. Text, Translation and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.

Kahn, C. H. (1981). Did Plato write socratic dialogues? *The Classical Quarterly,* 31(2), 305-320.

Kahn, C. H. (1996). *Plato and the socratic dialogue: the philosophical use of a literary form*. Cambridge: Cambridge University Press.

Laurenti, R. (1987). *Aristotele. I Frammenti dei dialoghi*. Naples: Luigi Loffredo Editore.

Narcy, M., & Tordesillas, A. (dir.) (2008). *Xénophon et Socrate*. Paris: Vrin.

Pernot, L. (1993). Un rendez-vous manqué. Dans *Rhétoriques de la conversation, de l'Antiquité à l'époque moderne*. Actes de la Table ronde de Paris du 4 juin 1993. *Rhetorica*, 11(4), 421-437.

Petit, A. (2010). Le topographique et le spéculatif dans les dialogues platoniciens. Conférence non publiée du 19 mars, Séminaire *Le Dialogue comme genre littéraire de l'Antiquité au XXIème siècle,* Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2.

Rabe, H. (dir.) (1969). *Hermogenis Opera*, Stuttgart : Teubner.

Reden, S. von et Goldhill, S. (1998). Plato and the performance of dialogue. Dans Goldhill et Osborne (dir.). 257-292.

Rossetti, L. (2001). Le dialogue socratique *in statu nascendi*. *Philosophie antique. Problèmes, renaissance, usages*, 1, Figures de Socrate, 11-35.

Rossetti, L. (2005). Dialogo socratico. dans *Enciclopedia Filosofica*, V. Melchiorre (dir.), vol. III, Milan: Bompiani, 2821-2822.

Rossetti, L. (2007). A context for Plato's Dialogues. Dans A. Bosch-Veciana et J. Montserrat-Molas (dirs.) *Socratica*. *Giornate di Studio sulla Letteratura Socratica Antica* (pp. 15-31). En ligne: http://www.socratica.eu/socratica/index.php?content=Welcome

Vallée, J.-F. (2004). Mauvais genre: l'hybridité transversale du dialogue. *Comètes, Revue des Littératures d'Ancien Régime,* 1, Le dialogue et le genre [publié en ligne] http://www.cometes.org/revue/numeros/numero-1-le-dialogue-et-le-genre/

Vander Waerdt, P. (dir.) (1994). *The Socratic Movement*. Ithaca: Cornell University Press.

Webb, R. (2006). Logiques du mime dans l'Antiquité tardive. *Pallas* 71, De la tablette à la scène, 127-136.

Webb, R. (2009). *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge (MA) : Harvard UP.

Zanatta, M. (2008). *Aristotele. I Dialoghi*. Milan: BUR.

Dialogue polyphonique et représentation spectrale dans *Branca de Neve* (*Blanche-Neige*, 2000) de João César Monteiro

Gabrielle Reiner
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Le film de João César Monteiro *Branca de Neve* n'est pas une simple adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Schneewittchen (Blanche-Neige)* de Robert Walser (Walser, 1987) : dans sa majeure partie, la veste de l'auteur obstrue l'objectif. La représentation théâtrale attendue au cinéma en tant qu'incarnation visuelle d'un texte n'est plus d'actualité. Si la pièce de théâtre est lue par des acteurs dans son intégralité, l'image noire dominante rompt ici avec ses origines lumineuses et donc photographiques, fondement de la représentation optique au cinéma.

Entre dialogue et représentation la rupture est consommée, déstabilisant le spectateur devenu principalement auditeur. Le film pourrait être quasiment « vu » comme une œuvre sonore. Pourtant, à de rares moments, lorsque les voix des acteurs s'interrompent, une figuration visuelle émerge. Au début le spectateur aperçoit des photographies de Walser mort dans la neige[1]. Puis, lors de « respirations » pendant la lecture du texte, des plans d'un ciel bleu pris en contre-plongée surviennent telles les dernières images qu'aurait aperçues l'agonisant. A un autre moment c'est le plan panoramique d'un chantier de fouilles déserté qui surgit de la matière charbonneuse évoquant là encore autre chose qui persisterait par-delà la mort. Enfin, Monteiro, lui-même, se permet une brève apparition tellement « spectrale » que le spectateur le voit parler mais sans possibilité aucune d'entendre ce qu'il dit, le plan étant muet.

L'intermittence entre dialogue et représentation implique une remise en cause des normes narratives du cinéma dominant. Puisque toute symétrie instantanée avec des figures visuelles est occultée, serait-ce une possibilité pour Monteiro de dépasser une représentation figurative hégémonique au cinéma ? Quelle peut-être la réception d'une telle œuvre ?

Nous examinerons comment, en quoi et pourquoi le cinéaste élabore un film à la plasticité critique[2] qui se joue de ses sources littéraires et plus largement artistiques. Puis nous démontrerons que *Blanche-Neige* trouve dans ce dialogue polyphonique (Bakhtine, 1970) avec ses origines la source d'une dynamique créatrice entre immanence et transcendance. Enfin nous considérerons l'expérience singulière que propose le film au spectateur.

---

[1] Le corps de l'écrivain a été retrouvé non-loin de l'asile psychiatrique où il était resté plus de vingt cinq ans reclus (1929-1956).
[2] A propos de la notion d'un cinéma critique, cf. Brenez et Jacobs, 2010.

Genèse d'une plasticité critique

De l'énoncé à la critique

Le noir envahit le film de Monteiro. En ne donnant rien à « voir » du texte, qui est juste audible, le cinéaste nous rappelle que la pièce de Walser prend comme point de départ non pas le début du conte de Blanche-Neige, mais le moment où celui-ci se termine... Le film semble faire le point, il invite à l'auto-analyse, chaque personnage « narrant » son histoire et défendant son « point de vue ». Les protagonistes reviennent et sur l'histoire du conte et sur leur ressenti par rapport à ce dernier, se présentant autant comme des conteurs que des critiques de l'œuvre écrite des frères Grimm. La véracité de celle-ci est régulièrement mise en doute par de longs discours argumentatifs qui soutiennent ou déconstruisent le conte originel (« Ne crois pas le conte aberrant », « Ne crois pas tes violents soupçons »,« Pense bien que tu penses faux », affirme la Reine à Blanche-Neige tandis que lorsque Blanche-Neige demande « Chasseur, juras-tu pas ma mort ? », celui-ci le lui confirme : Si, princesse, une mort affreuse, pourtant, je n'en fis rien : le conte l'a, haut et vrai, bien fait savoir. ») Le sens de l'œuvre se perd dans les interprétations relatives des divers acteurs. Les dialogues ne révèlent pas seulement les points de vue des différents participants sur l'histoire et les prétendus enjeux de chacun : leur implication personnelle et donc la duplicité de leurs propos se devine aussi. (Le Chasseur est envoyé par la Reine à Blanche-Neige. La marâtre le met en garde « Va, mais prends garde. N'en dis pas trop peu, de peur qu'à être avare, ta parole n'en dise trop. » Il avoue par la suite à la jeune femme : « Crois-moi, je te mens sans pudeur. C'est au profit de ma maîtresse que je dis ces contes vains. » Mais l'héroïne refuse cette version et répond « Non ne te mens pas à toi-même. Ton âme parle, je le sais. ») Le rapport au conte originel, celui que les Grimm inscrivent dans leur recueil en 1812, est tout autre. Ce n'est pas la date historique attestant de son origine qui est à prendre en compte mais de manière subjective la confrontation du sens avec les affects de chaque personnage. Le film présente une myriade de points de vue qui ébranlent le conte originel, sa prétendue « objectivité » et donc sa « véracité ». Blanche-Neige proclame « C'est un mensonge noir et fou, dur à entendre, bon à faire peur aux enfants. Va-t-en, mensonge ! ». Tandis que le Prince défend le point de vue critique de celle-ci : « Je crois, enfant, que tu crois juste. »

La pièce de théâtre confronte ainsi la croyance dans l'authenticité du conte à travers certains personnages qui le remettent en question, et de manière plus ou moins ambivalente ne peuvent ou ne veulent plus le faire « accroire ». Ainsi, Blanche-Neige est parfois nostalgique de son passé figé dans la trame du récit et semble ne pouvoir s'en détacher. La jeune femme s'interroge devant la Reine : « Ah, la pensée que votre haine me poursuit ne veut pas céder. (…) Que ne suis-je, image insensible, gisante en le cercueil ouvert. » Elle regrette son départ de chez les nains où « on s'endormait au royaume des rêves remplis de couleur. »

L'image noire symboliserait la désorientation d'une Blanche-Neige qui revient sur son aventure passée. Le fait de grandir aurait-il perturbé l'héroïne ? Le noir des images évoquerait la fin d'un film narratif qui traiterait de l'histoire d'origine et persisterait dans une suite, une re-dite étrange, celle d'une œuvre qui

ne veut pas se terminer car elle cherche à se comprendre en revenant sur elle-même. La rupture avec la représentation est à mettre en correspondance avec une crise de points de vue au cœur de la diégèse autant qu'aux incertitudes des protagonistes. (« Oh j'aimerais croire en confiance » confie Blanche-Neige, désemparée.) Elle semble perdue tout en recherchant pourtant à tout prix à se rebeller contre la présentation écrite de son histoire. Si le noir de l'image ferait ainsi écho à l'état d'esprit du personnage principal, la pellicule mise à nue, dépouillée de toute représentation, ferrait-elle référence à un paysage intérieur des plus mélancoliques[3] ? L'héroïne l'affirme : « C'est du noir qui colle à mon cœur et qui étouffe dans mon âme tout son de joie ». Ce jeu entre image et texte invite à renouveler les perspectives d'appréhension du film qui devient une œuvre à tiroirs, faite de références et d'hypothèses infinies.

L'aspect mélancolique se retrouve aussi dans la genèse du projet et pourrait caractériser l'état d'esprit de Monteiro qui à l'origine avait pour ambition d'adapter *La Philosophie dans le boudoir* (1795) de Sade. Le projet échoue et c'est le critique de cinéma Serge Daney qui lui suggère de « porter à l'écran » *Blanche-Neige* en lieu et place de l'œuvre du marquis. Le film se ressent de cette genèse nostalgique. Le texte la *Philosophie…* qui a pour sous-titre *Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*, et *Blanche-Neige* se font écho implicitement. La Blanche-Neige des contes chercherait-elle à s'émanciper de ses origines, et plus spécifiquement de son enfance ? L'héroïne serait-elle devenue sombre et non plus « blanche comme neige » en perdant ses illusions d'enfant ? Les difficultés rencontrées lors du passage à l'âge adulte qui se situent au cœur du conte sont aussi prégnantes dans le film. L'image noire de ce dernier exprimerait la crise, le drame que traverse la jeune fille obligée de renoncer à ses rêves d'enfant et donc au conte.

Le film fait ainsi écho à un avatar breton de *Blanche-Neige* dont l'héroïne, *Toute-Belle,* tombe dans un puits (Raphoz-Fillandeau, 1987). L'image noire qui domine dans le film pourrait évoquer la pénombre de ce puits, « illustrant » la période de latence de l'enfant juste avant l'âge adulte (Bettelheim, 1976). Le film à travers l'image noire affirmerait que nous ne sommes plus dans un conte « illustré » pour enfant. Le texte serait à « entendre » comme l'histoire d'une jeune femme qui se rend compte de son évolution, cherche à se redéfinir et à s'émanciper. Blanche-Neige analyse son départ de chez les nains et donc son passage à la maturité : « Une force pourtant me ramena ici en pleurs, chez vous, dans ce monde où le cœur doit faner et mourir. » Elle se bat avec les mots pour exprimer ce qu'elle a vécu et enfin le comprendre. Son humeur sombre, évoquée par l'image noire, invite aussi à faire le point sur un cinéma « pré-pubère » conditionné par un réalisme basé sur la persistance de figures narratives. Monteiro interroge la logique d'images visuelles et sonores linéaires et continues tout comme Blanche-Neige met en doute la vraisemblance d'un conte basé sur un écrit fondateur et se prétendant défenseur d'une vérité inébranlable.

[3] Kafka affirma d'ailleurs à propos des personnages de Walser qu'ils avaient une manière de « s'exalter dans l'espace intérieur. » (Pelletier, 2008, p. 25). Le commentaire reprenant là encore la piste de l'image noire comme état d'esprit.

Elaboration d'un cinéma plastique

L'image noire remet en cause le conditionnement des sens ce qui permet à Monteiro d'élaborer une réflexion sur la matière cinématographique comme source de dangereuses illusions. En occultant toute source lumineuse avec sa veste, Monteiro dynamite les origines spectrales du réalisme cinématographique. A contrario, le spectateur est ébranlé, voire submergé, par la fulgurance lumineuse des « moments » où apparait une figuration visuelle. Il s'est habitué au noir dominant et les plans « lumineux » agressent sa rétine. S'il ne reste que des vestiges figuratifs, ces quelques instants où une perception visuelle émerge deviennent quasiment dérangeants et soulignent à rebours notre conditionnement. A la manière de Blanche-Neige, prisonnière du conte, ne somme-nous pas prisonniers des normes mimétiques bien illusoires du réalisme cinématographique ?

Sandrine Loiseau le souligne : « nos yeux s'habituant au noir, les rares éclairs de plans lumineux nous éblouissent, de la même façon que pourrait le faire une étendue de neige au soleil. » (Loiseau, 2004, p. 336)[4]. La figuration mimétique ne serait-elle que neige au soleil ? La veste est donc paradoxalement l'élément « révélateur » de la matière argentique, unique « réel » de l'image bien loin de toute idée de réalisme. La matière prime sur la figuration, l'abstraction ouvre sur la dimension concrète et donc réelle de la matière argentique.

Monteiro amène le spectateur à ressentir la représentation photographique pour ce qu'elle est : une image « spectrale », et lui montre son envers, sa matérialité physique avant l'impact lumineux[5]. Il l'« aveugle » avec des images noires mais aussi en lui imposant une image lumineuse que celui-ci n'attend plus. Les plans du ciel désignent le lieu où se trouve la lumière originelle. Ceux qui représentent un chantier de fouilles symbolisent la démarche analytique du film dans sa globalité à travers une temporalité qui n'est plus celle, linéaire, du cinéma narratif mais celle de la stratification. Le cinéaste suggère un déplacement d'intérêt de l'évolution chronologique des évènements (qui seraient ceux du conte) vers l'évolution spatiale des formes (qui seraient celles du film). Le film est plastique. Pour Catherine Malabou, « est dit « plastique », en effet, ce qui est susceptible de donner comme de recevoir la forme [autant que] l'explosion de toute forme (« plastic » et « plasticage ») » (Malabou, 2000, p. 8). Selon la théoricienne : « ce qui fait vœu de concept est très précisément le double mouvement, contradictoire et pourtant indissociable, de surgissement et d'anéantissement de la forme. » (*ibidem*). *Blanche-Neige* exprime autant une capacité à composer et représenter un espace qu'une capacité à le détruire. L'image noire renvoie à l'origine du cinéma en tant que medium (une émulsion argentique pas encore exposée à la lumière) et au dépassement d'un cinéma basé sur l'illustration d'un texte « lu » par des figures visuelles.

Blanche-Neige se laisse aller à ses pensées pour abandonner le conte comme le cinéaste déstabilise les conventions mimétiques et diégétiques de la narration cinématographique. Comment considérer l'émulsion comme autre chose qu'un support d'illusion ? Le noir sonore, où persiste une illusion auditive

[4] L'article, ainsi que le reste du recueil fut pour nous une source d'informations précieuses.
[5] Cf. La découverte de la décomposition de la lumière blanche en spectre coloré par Isaac Newton à la fin du XVIIe siècle.

du réel, serait un intermède pédagogique. Par ce choix, Monteiro affirme qu'il ne faut pas croire à un cinéma narratif comme il ne faut pas croire à la réalité du conte de manière littérale.

Mario Barroso, le chef opérateur du film précisait le choix de Monteiro en ces mots : « La lumière n'a rien à voir avec la technique photographique, mais avec le désir du réalisateur, quel qu'il soit, quel que soit le film. La lumière doit être au service du film, suivre l'intention du réalisateur, indépendamment des connaissances techniques » (Barroso, 2004, p. 178). L'apologie d'une technique, celle de la prise de vue cinématographique cède la place à un accident, une prise de vue rendue infaisable qui est à « voir » comme source de création.

L'absence ou la présence intermittente de la lumière déstabilisent autant les normes narratives de la mimésis que de la diégèse au cinéma. En rendant optionnelles la représentation visuelle de la pièce Monteiro remet en cause le cinéma comme théâtre filmé. Ce qui ne l'empêche pas, à la fin du film, de faire ironiquement une courte apparition « mimétique », tel un metteur en scène qui, au baisser de rideau, vient saluer son public. Face à la caméra et regardant frontalement le spectateur, il dit quelque chose mais le son est coupé. Ce plan final, en chiasme avec les images noires « sonores », de par son absence de son comme nous l'avons souligné dans l'introduction, avoue la dimension artificielle de la mise en scène de toute représentation théâtrale dont le cinéma narratif est l'héritier. Autre preuve que le réalisme comme analogie avec le réel est à revoir.

Selon la belle phrase de Joaquim Pinto, ingénieur du son du film « les images dégradaient la bande sonore, que le noir préserve » (Pinto, 2004, p 187). L'adaptation théâtrale n'est plus à l'origine d'un cinéma narratif mais d'un cinéma à contre-courant. La cause en est le tissu de la veste du cinéaste qui a empêché tout débordement mimétique, et donc tout désir d' « illustrer » l'histoire, c'est-à-dire de rendre équivalente des paroles et des images à un écrit. Le texte ne s'adapte pas aux images en étant par exemple tronqué ou réécrit comme dans la plupart des adaptations théâtrales classiques au cinéma. Ici, c'est l'inverse qui se produit. L'image visuelle cède la place à la puissance du texte lu qui lui-même interroge son authenticité au sein de la légitimité de ses sources littéraires antérieures…. Le film n'est plus l'« ornement » d'un écrit fondateur et cherche à se positionner autrement par rapport à une filiation graphique.

Entre transcendance et immanence

Renouer avec le palimpseste pour se réconcilier avec les paradoxes du cinéma

L'œuvre fait spécifiquement écho à deux écrivains français passés à la réalisation cinématographique et travaillant l'image noire : Guy Debord avec *Hurlements en faveur de Sade* (1952) et Marguerite Duras avec *L'Homme atlantique* (1983). Monteiro suit les pas de l'ex-lettriste en élaborant un film « discrépant »[6]. Le

[6] Discrépant (montage) : « Ce terme s'applique au montage son-image ; les vues et la « bande-paroles » n'entretiennent plus aucun rapport rythmique ou thématique l'un avec l'autre. Alors que la suite de reproductions porte en elle-même sa propre fin, le son raconte sa ou ses propres(s) histoire(s), évolue en

premier film de Debord peut se voir comme l'envers du film de Monteiro puisque dans *Hurlements en faveur de Sade* c'est le blanc de l'image (et donc la pellicule exposée) qui accueille du son tandis que le noir conserve le silence. Monteiro avait d'ailleurs engagé des acteurs français qui devaient jouer en play-back alors que le texte de Walser énoncé en portugais et enregistré *a posteriori* devait servir de doublage. Le choix d'acteurs français fait écho au « divin marquis » d'Isou (Devaux, 1992, p. 119)[7], doublement abandonné mais dont la présence hante l'émulsion, mais aussi à Debord, Duras et même Daney… Les références littéraires se croisent pour se confronter et se recouvrir, comme les références cinématographiques questionnent elles-mêmes le rapport à l'écriture du cinémato*graphe*...

Blanche-Neige n'est pas aussi nihiliste que *Hurlements en faveur de Sade*. Dans le film de Debord, une voix affirme : « Le cinéma est mort (…) il ne peut plus y avoir de film. Passons si vous voulez au débat ». De même le conte est débattu dans le texte de Walser. Si la représentation en général est abandonnée dans l'opus de Debord, elle persiste chez Monteiro pour élaborer un nouveau rapport à la littérature. Son film se rapprocherait ainsi de celui de Duras précédemment cité[8]. Ce qui justifie l'alternance, même disproportionnée, entre prises de vue en pleine lumière et images noires. Nous sommes dans un cinéma de la boucle, dans un va-et-vient permanent. Ce terme est d'ailleurs le titre du dernier film de Monteiro qui succède à *Blanche-Neige*[9] et qui revient à une figuration narrative plus traditionnelle. Si*Blanche-Neige* met en doute la photographie et la mise en scène théâtrale, il n'en a pas moins un texte comme origine. Cependant la dimension poétique de de ce dernier décentre immanquablement une attente linéaire.

L'œuvre se construit sur ce paradoxe dynamique entre le rejet d'un dogmatisme narratif et un dialogue fécond avec ses origines. L'allemand des textes de Walser et des frères Grimm devient du français « noyé » par le portugais du film. En transformant les versions, on fait bouger les histoires créant ainsi des opus inédits. C'est le principe du palimpseste qui présente une accumulation de références menant à leur disparition.

N'oublions pas que l'armature du film est un texte écrit au registre soutenu. Preuve s'il en est que toute recherche de transcendance créatrice entretien forcément des liens avec ses traditions archétypales. L'autonomie interprétative face à la lecture de l'œuvre ouvre des possibilités infinies pour en créer de nouvelles. L'écart avec les normes qui conduit à l'effacement de toute idée de représentation visuelle d'un

---

toute liberté et concentre en lui-même ses modalités et ses finalités esthétiques constructives ou déconstructives. » (Devaux, 1992, p. 303.)

[7] Sade était ainsi nommé par Isou. Le titre du film de Debord serait d'ailleurs à l'origine celui d'un projet cinématographique inachevé du fondateur du Lettrisme.

[8] Composé de rushes non utilisés de son film antérieur (*Agatha,* 1980) et d'images noires, *L'Homme Atlantique* répond à celui de Monteiro car il est aussi ponctué par la lecture d'un texte littéraire. *L'Homme Atlantique* (Duras, 1982) est à l'origine un livre. La voix off du film est celle de Duras elle-même qui lit son roman. Et, de manière anecdotique, le film de Duras est l'avant dernier de l'auteur comme l'est *Blanche-Neige* pour Monteiro.

[9] *Va et vient* (2003)

texte lu de manière synchrone devient un acte créatif en soi. Le noir de la pellicule serait aussi le pendant de la page blanche, destinée à être saturée par la noirceur de l'encre tel un tapuscrit d'écrivain[10].

Monteiro élabore un cinéma qui charrie avec lui les versions orales antérieures, se nourrit de toutes les « écoutes » envisageables, et plonge ses racines dans les profondeurs du passé pour s'en sustenter puis s'en émanciper. Le « retour » aux origines véhiculé par une poétique de l'inachèvement liée à l'image noire permet d'emporter le cinéma vers un ailleurs plastique. Il invite à une reconstruction subjective et libère du carcan des conventions passées et présentes pour proposer une quête d'un autre cinéma. Cette écriture « en mouvement » qu'est le cinématographe renoue avec son sens étymologique en renvoyant à une parole « mouvante », changeante par essence. Le film entre présentation d'un monde du conte à redéfinir et celle d'un devenir d'après le conte à actualiser ; revendique la plasticité de toutes choses au regard de la relation que nous entretenons avec elles.

Au-delà d'une « mélancolie cinématographique »

L'honneur de clôturer la pièce de théâtre revient à Blanche-Neige. Sa dernière tirade commence par ces mots éloquents : « Oh taisez-vous. Seul le conte a dit ces mots - vous, non, moi, jamais. Un jour, j'ai dit, une fois, oui – c'est fini. » L'héroïne incite ses interlocuteurs à ne plus ressasser le passé. Elle renonce la première à la jouissance (Braunstein, 2005)[11] que procure la parole introspective pour être dans le plaisir du présent suggéré par les plans mimétiques du ciel, à la fois contemplation de la *présence* du réel et transcendance du passé. Elle dit à son père à la fin du film : « Tout, Sire, n'est plus qu'amitié, la querelle tourne au ciel bleu », les humeurs seraient en correspondance avec le temps cyclique des saisons. L'héroïne ayant perdu sa « blancheur » rentrerait-elle dans le « printemps », qu'évoqueraient les ciels prometteurs d'un avenir radieux faisant écho à « une connaissance lumineuse de soi » (Leutrat, 2004, p. 330) ?

Le film pourrait se « voir » plus précisément comme une catharsis par la parole. C'est ce que le Prince propose à Blanche-Neige « Sois moins sombre. Parle, oui, si un chagrin t'oppresse. » Celle-ci accepte : « Hé bien soit, causons, soyons gais. Chassons du royaume d'amour mélancolie et vil chagrin. » Ses longs

[10] On pense évidemment aux « microgrammes » de Walser, « textes notés aux crayons en caractère minuscule » (Utz, 2008, p. 361.) écrit par l'auteur dans les années 1920 dont on supposait qu'ils étaient composés d'une écriture insensée, cryptée, indéchiffrable. Elle a pour Peter Utz une « force très avancée, très expérimentale (…) dont la présentation graphique souligne la nature compacte, fermée, d'un corpus par ailleurs extrêmement hétérogène et ouvert quant à son contenu. » (p. 363.) Walser qualifie sa pratique de «territoire du crayon » (pp. 362-363.) L'analogie de ces tapuscrits avec le film de Monteiro est tentante. On pourrait ainsi parler pour celui-ci de « territoire de l'émulsion » à travers l'équivalent plastique de l'image noire du film. L'illisible serait le pendant de l'invisible. Une crise avec les possibilités du medium est à l'origine de ce « revirement » créatif chez les deux artistes. Walser s'explique à la troisième personne du singulier : « En ce qui concerne l'auteur de ces lignes, il y eut un certain moment, (…) où il se trouva pris d'une terrible, d'une effroyable aversion pour la plume. Pour moi, à l'aide du crayon, je pouvais mieux jouer, composer ; il me semblait que le plaisir d'écrire, alors reprenait vie. » (*Ibidem,* p. 364.) Pour Monteiro, *Blanche-Neige,* selon Vitor Silva Tavares, « a correspondu à une crise de la création, à un trou noir pour Joao César. Il disait alors « Je ne connais plus rien au cinéma, j'ai tout désappris, je ne sais plus toucher, je ne sais pas, je ne sais pas, je n'en suis pas capable. » La forme finale de *Blanche-Neige* est, selon moi, la solution qu'il a trouvée à cette crise. » (Tavares, 2004, p. 87).

[11] Cf. aussi le titre évocateur de l'article de Loiseau (2004).

monologues s'apparentent alors à une thérapie où la parole est au centre de la cure[12]. Le noir serait à comprendre comme une suspension entre le conte et le monde, une étape de transition où l'héroïne abandonne son « point » de vue illusoire sur la vie pour adopter celui de l'adulte.

Derrière la mélancolie « noire » il existerait un réel « lumineux ». Le terme du film correspond à une fin d'analyse. Blanche-Neige en arrêtant de se « plaindre » se libère de son état dépressif. Nicole Pelletier avance que « Certains textes [de Walser] saisissent (…) précisément le moment du renversement, du rééquilibrage, de la réévaluation du monde dans le sens du beau et du bon » (Peletier, 2008, pp. 30-31) dont les plans du ciel dans le film de Monteiro donneraient un avant-goût.

La parole inquiète n'a pas de continuité, de sens formel à travers une représentation visuelle. A l'inverse, ne serait-elle pas de l'ordre de l'épiphanie ? Une épiphanie qui se situe à l'orée de l'art et de la vie, avant-goût de lectures d'un conte à « réécouter » à l'aune d'un réalisme à dépasser ? Puisque le réel de l'image n'est qu'une image noire, c'est-à-dire uniquement l'effet de l'action de la lumière sur le matériau argentique ou, ici, son absence, il faut se guérir des illusions d'une narration réaliste comme Blanche-Neige se guérit du conte en tant qu'écrit didactique. La solution est la promenade dans le temps : celui du passé comme celui d'un futur possible. Aucune visée dogmatique n'est exprimée, le chemin de traverse est l'unique voie créatrice. Walser le dit : « Je pratique la promenade comme une sorte de remède à la prépondérance de la mélancolie. » (Peletier, 2008, p. 31). Nous adhérons à « la lecture de Walter Benjamin selon laquelle l'œuvre de Walser est celle d'un convalescent. » (p. 26). Michel Dantan explique que « terriblement désarmés ces personnages semblent tirer de leur faiblesse même une étrange invulnérabilité. Rien ne les fixe nulle part, ces héros de la vie vagabonde ; légers et flottants, ils sortent de l'anonymat pour y rentrer aussi discrètement qu'ils sont apparus. » (Dantan, 2008, pp. 10-11). L'image noire métaphorise ce cheminement des personnages en quête d'affranchissement d'une histoire immuable, définitive et qui disparaissent dans cet ailleurs inconnu et aléatoire de la vie. La voix de Blanche-Neige termine le film en disant : « Un jour, j'ai dit, une fois, oui – c'est fini. (…) Et tous, accompagnez-nous au-dedans. » Le film ouvre sur le réel, l'« au-dedans » du monde.

Cet au-dedans serait une acceptation même partielle du conte, en revalorisant sa dimension cathartique et émancipatrice. Cet « au-dedans », s'il évoque là encore la pellicule comme matrice du cinéma à venir, évoque aussi un retour aux sources et donc à la figuration. Pensons au plan du cinéaste qui à la fin du film apparait « photographiquement ». L'arbre, derrière lequel Monteiro essaie de parler au spectateur bien que le son soit coupé renvoie à l'inhospitalière, et « innommable », forêt des contes que le héros doit généralement franchir. Cela nous rappelle la très belle phrase de Walser que lui inspire une toile de Diaz : « Des troncs noueux conversaient dans une langue archaïque » (Walser, 1924, p. 45.) Le film rendrait compte

[12] Le film pourrait se comprendre comme une métaphore de l'analyse thérapeutique qui serait le résultat d'une co-construction entre le thérapeute et le patient d'une représentation qui permettrait de reconstruire et co-construire l'histoire de l'analysant à travers un nouveau point de « vue ». Blanche-Neige le demande à la Reine : « Ah, je la connais, cette histoire (…) Par bonté, contez m'en une autre. » Ce que cette dernière accepte de faire par l'intermédiaire du Chasseur : « Parle, c'est tout, console-là. Dis des mots qu'elle puisse croire ; et calme toi, reconduis tout au silence, ici, comme avant le début de ce jeu branlant. » L'héroïne en est consciente et le presse de le faire « « Dis que je crois. Dis-le en sorte d'être toujours cru par le oui. Non m'épuise. Oui a de la grâce. »

de cette traversée dans une forêt ancestrale, qui est ici autant celle proposée par les contes que celle des mécanismes narratifs fondateurs du réalisme au cinéma.

Comment alors se « soigner » ou se « réconcilier » avec le conte et le réalisme au cinéma s'il vient toujours « faire écran » au réel, c'est-à-dire s'il se retrouve toujours devant nous, filtrant celui-ci de représentations parasites ? Comment accepter de manière distancée notre désir fondamental de figurer les choses et donc de les représenter d'une manière qui nous est connue, tout en sachant que cela est autant rassurant qu'impropre et dérisoire ? Une des solutions trouvées par l'auteur est l'humour. Revenons à la séquence où le cinéaste cherche sans succès à prononcer quelques paroles. Fabrice Revault d'Allones explique que ce plan particulier à la « désinvolture insolente » (Revault d'Allones, 2008, p. 251) renvoie au « premier cinéma burlesque » (ibidem) à travers la présence du cinéaste « fixe, frontale et distanciée » (ibidem). En effet, à cette époque le cinéma, n'a pas encore été bridé par des normes narratives qui se figeront pendant la période hollywoodienne classique (1930-1960). Jean Douchet note : « Monteiro garde toujours un grand humour : une façon d'être tout à la fois « dedans » et « dehors ». L'humour réside là : dans la volonté de faire aboutir l'obsessionnel, côté « dedans », et en même temps dans le fait de se regarder être tel, avec une distanciation très sensible, côté « dehors » (…) Obsession et distanciation : ceci et cela se retrouvent bien entendu dans la forme, avec d'une part le rituel du plan, et d'autre part l'éloignement de la caméra » (Douchet, 2004, p. 255). Cette fine analyse aide à comprendre *Blanche-Neige* : l'éloignement de la caméra se fait ici en escamotant cette dernière sous le tissu d'un vêtement. Injecter de la vie dans l'art, via cette logique de l'accident mimétique (les figures visuelles ont disparu) et diégétique (le récit n'est plus soutenu par ces figures visuelles), est un autre moyen pour Monteiro de s'émanciper des conventions dogmatiques du réalisme : l'art doit dialoguer avec la vie et ses aléas.[13] Walser déjà tentait de réconcilier ces deux états en qualifiant son *Blanche-Neige* de « dramolette » (Raphoz-Fillandeau, 1987, p. 113). Monteiro reconsidère ce mariage jugé illégitime par l'art moderne entre création et vie « forcément triviale ». Certains plans prennent ainsi une tournure ironique. La musique qui accompagne les images du ciel souligne l' « humour noir » dont est chargé le film au regard du conte. Au-delà des images noires qui lui font aussi écho (l' « humour noir » est pris autant au propre qu'au figuré…), cet aspect railleur se retrouve par exemple dans la représentation des plans de ce ciel. Ces derniers, nous l'avons dit, peuvent vu comme une invitation à une observation apaisée. Cependant leur couleur bleu idyllique pourrait aussi être perçue de manière sarcastique comme l'exemple type d'une quête du sublime ; proposant un réalisme des plus factices… Un réel idéal bien idéel…

Comment appréhender cet opus qui noue et dénoue des rapports complexes avec les normes narratives du cinéma dominant ? Comment le spectateur, qui n'est plus guidé par celles-ci, peut-il recevoir ce film polysémique et paradoxal ?

[13] Le film de Monteiro suit encore les préceptes de Debord qui fait une apologie de la vie quotidienne sur l'art de manière tout aussi frondeuse.

Une expérience cinématographique transversale

Potentialités de l'oralité

En refusant toute illustration visuelle, Monteiro souligne que le texte prononcé « dans le noir » a des origines orales. Le conte doit être dit rappelle Bettelheim. (Bettelheim, 1976, pp. 231-242).Le texte de Walser, déjà destiné au théâtre, axe le récit sur l'importance de l'oralité. Le Prince en fait part à Blanche-Neige : « Que de charme dans les paroles qui sortent de ta douce bouche (…) Ravie, comblée, mon oreille est comme en suspens dans le hamac de l'ouïe ». C'est le principe du conte. En choisissant de privilégier l'écoute, le cinéaste opère un retour en arrière. Monteiro par-delà l'adaptation cinématographique « négative » du texte réinscrit cette filiation traditionnelle.

Les paroles du film doivent être entendues : elles s'adressent au spectateur. La musicalité du texte poétique emporte l'auditeur vers des sensations inédites d'autant qu'il doit être attentif à la tessiture de chaque voix pour la faire correspondre à un personnage particulier. Le rapport qu'il entretient avec le film en est modifié. C'est « une ré-volution au sens littéral, un retournement du rapport du sensible et de la chose. » (Leutrat, 2004, pp. 320-321). Cette définition que donne Gérard Granel de l'impressionnisme convient parfaitement au film. Si l'image qui domine est d'un noir monochrome, le récit devient polychrome. Le « grain » de la voix colorise le film et l'éclaire de nouvelles orientations potentielles à travers la traduction en portugais[14]. Via une logique de la réception, c'est au spectateur d'en faire l' « expérience esthétique » (Jauss, 1972). C'est lui qui « finalise » l'œuvre.

Plongé dans le noir la plupart du temps, celui-ci perd ses repères mais se retrouve dans une étrange intimité avec les héros du film. Il est comme eux égaré dans ce « « conte » après le conte » ne sachant pas non plus comment se positionner par rapport au film et à ses origines. Le lien dominant entre œil et esprit se perd, au profit d'une écoute troublante mais qui doit être intellectuellement attentive. Le spectre optique est occulté par l'habit du réalisateur mais le spectre sonore est toujours présent puisque de longs monologues soutiennent le récit et proposent ainsi un autre éventail de pistes à aborder par ce biais.

Le noir, c'est ce que l'on ne peut pas voir et qu'il faut donc imaginer. En cela ce « noir » cinéma fait l'apologie du fantasme comme fondement de la création artistique. La réception fantasmatique du film devient une expérience à part entière, qui éloigne des normes *raison*nables et convenues du cinéma narratif. Le spectateur, comme Blanche-Neige, est invité à imaginer à partir des paroles. « Dis, c'est tout. De tes lèvres je recevrai la fine esquisse de l'image » demande la jeune fille au Prince. L'œuvre rend possible une certaine latitude avec l'histoire originelle ou du moins l'adoption d'un avis subjectif. Le spectateur « manque » d'informations. Il est invité à redécouvrir et à reconquérir une liberté inattendue. Immergé dans cette vacance optique, il est aussi indécis que les personnages auxquels il finit par s'identifier. Comme eux, il doute. Comme

[14] Jusqu'au non-portugais pour qui la traduction du texte en sous-titre venant s'inscrire sur l'image noire et créant autre chose à nouveau transformait le noir absolu en noir et blanc et renvoyait l'image autant aux cartons du cinéma muet qu'au texte théâtral écrit… Le texte d'origine noir sur blanc étant devenu du blanc sur noir (lettres blanches sur écran noir).

eux, il est obligé de redéfinir son rapport au film et au conte qu'il relate. Le Chasseur affirme à Blanche-Neige : « Le conte ment, qui parle ainsi. » Méta-discours qui renvoie évidemment aussi aux paroles de la pièce de théâtre et au film de Monteiro. Le spectateur est seul juge.

C'est ce que le plan final où Monteiro figure « sous-entend » aussi mais de manière inversée. Le film n'autorise plus le cinéaste à « parler » et donc à édicter par le langage une lecture univoque de son œuvre, ce qui parait logique puisqu'il a refusé de la « représenter » avec des figures. De même, la mort de l'auteur de la pièce de théâtre, attestée à travers les photographies du début du film représentant Walser mort dans la neige implique un renouveau du rôle du spectateur qui est incité à décider lui-même du sens ou des sens qu'il donne à l'œuvre. Ce qui est en jeu serait donc l'expérience subjective et transversale qu'entretient le récipiendaire avec le film.

D'ailleurs le noir de l'image résulte de la suppression de la représentation mimétique des couleurs spectrales et des figures qu'elles induisent à travers une absence d'éclairage mais c'est aussi la somme des couleurs de l'émulsion qu'elle potentialise en son sein. (N'ayant pas été exposée à la lumière, la pellicule pourrait être réutilisée.) Le geste de Monteiro faisant développer le film semble paradoxal puisqu'il le rend inutilisable. Toutefois, le cinéaste réaffirme ainsi ce désir de réactualiser à l'infinie la relation qu'entretien le spectateur à l'écoute des paroles des protagonistes. L'image noire fertilise la production d'un imaginaire qui n'a rien à voir avec une représentation visuelle statique et immuable.

Le traitement de la couleur est au cœur du travail plastique du cinéaste. A partir du noir et blanc des photographies portraiturant Walser au début de l'œuvre jusqu'à celles en couleurs apparaissent par intermittence pendant toute la durée du film Monteiro « développe » une histoire des techniques au cinéma en nous rappelant que la pellicule du noir et blanc à pu rendre compte aussi les couleurs des formes du monde qui nous entoure.

L'alternance entre paroles, musique et silence fait écho, quant à elle, au passage du muet au parlant. Alors que l'absence totale de sons était inenvisageable, puisque, pour y pallier, toutes les projections étaient orchestrées musicalement. Enfin, le montage et les rythmes alternatifs des séquences tant visuelles que sonores évoquent aussi indirectement les diverses cadences de défilement des images et des sons associés qu'a connues le cinématographe. Cependant, hors de ces questions historiques liées à des « progrès » techniques *a priori* garants de réalisme, les images noires invitent à un recueillement où le spectateur est libre de « voir » ce qu'il lui plait et de « projeter » tous ses rêves. Le « regard » du cinéaste sur le conte ne serait donc plus transmis comme point de vue omniscient. Dans une indifférence affichée pour la dépense[15], le cinéaste « donne » son film au spectateur qui doit « inventer » les images « manquantes » guidé certes par

[15] En filmant « uniquement » une image « noire » avec une subvention de l'Etat, Monteiro joue les provocateurs ce qui révolta beaucoup de gens. Mais cette vision de la dépense pour aboutir à une image minimale peut être interprétée comme un geste artistique radical qui sous-entendrait que l'art n'a rien à faire avec la rentabilité et tout avec la transgression des attentes normatives de la société. Marcos Uzal explique que « sa retenue esthétique fut paradoxalement perçue comme un immense gaspillage par ceux pour qui le cinéma est avant tout un marché. Le noir les empêchait de voir où était passé l'argent, comme si c'était la seule chose qu'il y avait à chercher dans les images. » (Uzal, 2004, p. 266.)

des voix, suscitant des images, mais présentant elles-mêmes des points de vue divergents. L'œuvre polyphonique invite à convoquer nos souvenirs et nos projections. L'idée de spectre serait alors une « potentialité de présences » fantomatiques autant que lumineuses (ou sonores) advenues ou à venir[16]. Les deux termes homonymes, le spectre physique et le spectre « fantomatique », se font écho. Le film ne donne presque plus rien à regarder mais tout à imaginer. Il radicalise le principe d'un cinéma comme rêve éveillé[17].

Le noir des images évoque ce moment bien particulier de veille quand l'enfant auquel l'adulte narre un conte commence à fermer les yeux avant de s'endormir. Marcos Uzal souligne le fait que « certains spectateurs trouveront peut-être cela décevant mais pour le cinéaste c'est encore un moyen de s'opposer au culte de l'efficacité et de fuir une fois de plus les obligations du spectacle : le désir prolongé plutôt que la jouissance spontanée. Des postures contre l'imposture » (Uzal, 2004, p. 267.) L'écran noir amplifie l'espace circonscrit habituellement à l'image qui s'élargit ou plutôt se déplace pour « déteindre » sur l'esprit de l'auditeur. Gérard Courant suggérait qu'il fallait appréhender *L'Homme Atlantique* de Duras, utilisant principalement des images noires, les yeux fermés[18]. Faudrait-il faire de même avec Blanche-Neige ?

Apologie du sensible comme voie réflexive

Le fantasme permet de se libérer de toute lecture officielle du film, la distance s'annule, l'œuvre implique un spectateur livré à lui-même devant des images noires conditionnelles qui se situent dans l'intervalle entre réel et virtuel. Toute éventualité scénique est à prendre en compte car aucune n'est réellement advenue. Monteiro propose une expérience active au spectateur : puisque l'image ne lui offre pas ce qu'il attend, il doit combler affectivement autant que mentalement ce manque figuratif, ce « silence optique », par la force de ses propres images fantasmatiques. Au spectateur d'agir et de construire son propre cinéma, un cinéma où prime des pensées patinées de sensations et d'émotions: l'art et la vie se contaminent. On passe d'un cinéma spectaculaire à un cinéma littéralement « sensationnel ».

L'analyse de la présence ou de l'absence de la lumière devient paradoxalement « un processus éclairant » tout comme l'absence et la présence sonore. Le spectateur prend conscience d'une réaction physique et chimique dissimulée sous une figuration illusionniste… La représentation mimétique est défaillante et ne prend que partiellement en charge la narration et donc le sens de l'œuvre. Elle impose cette responsabilité au spectateur. L'expérience inconfortable suivant la logique habituelle d'observation d'un film est aussi à voir comme pure liberté. La représentation narrative se perd au profit d'un cinéma plus introspectif. L'enjeu de l'œuvre est donc la relation qu'elle entretient avec le spectateur.

---

[16] La narration serait aussi spectrale autant comme lieu de convocation des souvenirs, que comme décomposition analytique et donc comme « diffraction » de l'histoire d'origine….

[17] Cela rappelle que l'héroïne est prisonnière du sommeil avant d'être « réanimée » par le prince. Il en est ici de même pour le spectateur.

[18] Le cinéaste expérimental commence son texte sur *L'Homme Atlantique* par cette très belle phrase « *L'Homme Atlantique* est peut-être le premier film à vous faire regarder les images les yeux fermés. » (Courant, 1982, p. 162.)

Une œuvre est toujours « hantée » par d'autres jusqu'au spectateur qui doit aussi l'habiter de sa propre subjectivité. Monteiro veut transmettre une mémoire qui n'est que partiellement à l'image et qui doit alimenter des analyses futures. Il donne à découvrir un monde ambivalent qu'il faut explorer par tâtonnements. Blanche-Neige confronte le rapport entre les sens et l'intellect. Au départ elle oppose le corps et l'esprit (« Les sens, tes sens, sont plus troublés ? Ah, que de non-sens en ces sens ! » Elle fait par la suite une apologie du sensible. (« Je sens, moi ! Sentir pense vif. (…) Oui, pardonnez-moi, sentir se figure une chose plus noblement que la pensée. ») L'image noire maintient ce continuum entre l'affectif, le sensitif et le cérébral, tissant non pas un sens mais des sens possibles. Le noir des images raconte une histoire qui se documente de notre rapport personnel et subjectif à l'expérience cinématographique proposée. Le film propose une réflexion sur les genres de la fiction et du documentaire et invite au décloisonnement.

A travers ces mises en abyme successives, le cinéaste, à la suite de Walser, parvient à faire émerger une mémoire liée à la réception complexe du film qui avant de se décrire et de se comprendre doit se vivre. Leutrat le note « Monteiro dit quelque part que rien n'est « naturel » au cinéma. » (Leutrat, 2004, p. 322). Comment le faire devenir naturel si se n'est en imposant de le ressentir ? L'affect bute sur la raison et pourrait expliquer ce long dérèglement rimbaldien induit autant que symbolisé par l'image noire. Celle-ci nous rappelle que l'écoute d'un conte s'actualise toujours comme un évènement subjectif. Le spectateur dialogue avec des impressions, des souvenirs et des émotions latentes.

Faire l'expérience des images noires nous oblige à redéfinir notre rapport au cinéma. Si l'image se libère des dictats narratifs, le spectateur de son côté doit faire des choix personnels et peut se perdre face à une indépendance retrouvée loin d'une narration linéaire qui reposerait sur des figures elles-aussi continues c'est-à-dire stables. Il doit rester vigilant et attendre les quelques fugaces images du film qu'il n'est pas question de rater. L'état de veille optique se conjugue avec un état de constante attention. Nous sommes loin de l'*horror vacui* occidentale mais plutôt dans un rapport au vide qu'il faut « remplir » de sa propre présence. Le film invite à donner la primeur à l'écoute et convie ainsi à une forme d'expérience plus subjective, l'écoute étant moins dominée par le cerveau que l'œil. Le « temps-mort optique » de l'image noire permet d'accéder à ce devenir-autre du cinéma.

L'espace vacant de la représentation est en fait à remplir par le spectateur qui s'intègre à l'œuvre. L'émergence sonore fait écho à une résurgence des images mentales que nous associons au texte. Comme l'explique Bettelheim, « Tout conte de fées est un miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur et des démarches qu'exige notre passage à la maturité. Pour ceux qui s'y plongent, il devient un lac paisible qui semble d'abord refléter notre image ; mais derrière cette image, nous découvrons bientôt le tumulte intérieur de notre esprit, sa profondeur et la manière de nous mettre en paix avec lui et le monde extérieur, ce qui nous récompense de nos efforts. » (Bettelheim, 1976, p. 176).

Conclusion

Provocateur, Monteiro montre que toute mise en scène cinématographique est artificielle. Le choix d'une prédominance du son accompagné d'un art de l'ellipse visuelle permet à l'artiste d'interroger l'adaptation littéraire comme origine d'un cinéma narratif pour remettre en cause son hyperréalisme généralisé. Dans cette œuvre, le cinéaste a expérimenté les limites d'un genre et d'une technique : par la mise en question de la fiction cinématographique, il réfute l'idée même d'équivalence absolue entre des figures visuelles et un texte « lu » tout en mettant en lumière la nature de palimpseste de l'œuvre d'art. En « travaillant » à partir du texte de Walser, Monteiro en élabore une proposition méditative. La production d'une œuvre d'art ne nous renseigne pas sur un réel en soi mais plutôt sur notre rapport normé à celui-ci basé sur des conventions narratives qui circulent d'une œuvre à l'autre. La mimesis feint de représenter le réel en reproduisant à l'identique des normes qui ont donné naissance au réalisme. Monteiro choisit de présenter le texte de Walser sans aucun synchronisme avec des images figuratives. L'illustration n'est plus présente, démultipliant ainsi la polyphonie initiale de la pièce de théâtre. La réception du film s'ouvre à tous les propositions.

Les images noires renvoient à la matière argentique, à la dimension matérielle et donc « réelle » et non plus « réaliste » du dialogue « spectral » que celle-ci entretient avec la lumière (ou avec son absence). L'expérience que Monteiro présente s'éloigne de la traditionnelle illusion d'optique du cinéma narratif classique tout en mettant en cause le pouvoir de l'illusion sonore (bien souvent oubliée…). *Blanche-Neige* serait donc à appréhender comme un chantier de déconstruction et de déliaison des conventions réalistes au cinéma.

De l'œuvre émanent des spectres sonores à « voir » comme des spectres surnaturels, qui tissent des liens inattendus entre lumière et son et donc entre spectres physiques (optique et sonore) et spectres fantomatiques comme origine d'un cinéma narratif trompeur. Le dialogue « chimérique » à travers la « version » médiatrice de Monteiro met ainsi en relation l'œuvre actuelle et son devenir avec les origines écrites et orales du récit qui lui servent de matrice.

Le film véhicule un rapport synchronique avec le spectateur. Les liens entre l'œuvre et ce dernier, chaque fois personnels et renouvelés, priment sur une représentation figée. Le spectateur doit abandonner tout horizon d'attente pour « creuser », fouiller autant dans ses souvenirs passés, que dans ses sensations et réflexions présentes. Il peut ainsi adopter une réflexion analytique et/ou empathique avec l'œuvre.

Bibliographie

Ouvrages littéraires

Walser, R. (2008). *Le Territoire du crayon - Prose des microgrammes* (trad. Marion Graf). Genève: Zoé.

Walser, R. (1987). *Blanche-Neige (1978)* (trad. Hans Hartje et Claude Mouchard). Paris: José Corti.

Walser, R. (2009). La forêt de Diaz (1924). *Histoires d'images* (trad. Marion Graf) (pp. 45-47). Paris: Zoé.

Ouvrages théoriques

Bakhtine, M. (1970). *Poétique de Dostoïevski* (1929). Paris: Seuil.

Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées.* Paris: Pocket.

Braunstein, N.-A. (2005). *La Jouissance, un concept lacanien*. Paris: Eres.

Brenez, N., & Jacobs, B. (dirs.) (2010). *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle.* Paris: Presse Universitaire de la Sorbonne.

Devaux, F. (1992). *Le Cinéma Lettriste (1951-1991).* Paris : Paris Expérimental.

Duras, M. (1982). *L'Homme Atlantique*. Paris: Minuit.

Jauss, H., R. (1972). *Pour une esthétique de la réception* (trad. Maillard C.). Paris: Gallimard.

Malabou, C. (2000). *Plasticité*. Paris: Léon Scheer.

Articles

Barroso, M. (2004). Mario Barroso chef opérateur / directeur de la photographie (entretien avec Sandrine Loiseau et Aurélien Py). *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 171-182). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Courant, G. (1982). Le Texte filmé. *Cinéma 82*, 277, 160-162.

Dentan, M. (2008). Robert Walser ou l'existence provisoire. *Robert Walser : le rien et le provisoire* (pp. 7-17). Genève: Zoé.

Douchet, J. (2004). Imposer un monde à soi. *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 253-255). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Leutrat, J.-L. (2004). Un doigt de rose. *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 319-331). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Loiseau, S. (2004). Ouïe, ouïe, ouïe ! *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 332-339). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Pelletier, N. (2008). Histoire de Robert Walser. *Robert Walser : le rien et le provisoire* (pp. 19-40). Genève: Zoé.

Pinto, J. (2004). Joaquim Pinto, ingénieur du son, monteur, producteur (entretien avec Sandrine Loiseau et Aurélien Py). *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 185-193). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Raphoz-Fillandeau, F. (1987). Dossier complémentaire : avatars de Blanche-Neige : La petite Toute-Belle. *Blanche-Neige* (pp. 117-121). Paris: José Corti.

Revault d'Allones, F. (2008). Du désir insoumis au plaisir souverain. *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 243-252). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Tavares, V.-S. (2004). Rencontres d'esprits libres. *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 71-93). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Utz, P. (2008). Mystère et singulier bonheur des microgrammes. *Le Territoire du crayon – Prose des microgrammes* (pp. 361-377). Genève: Zoé.

Uzal, M. (2004). L'infini des sensations », *Pour João César Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu* (pp. 257-269). Liège: Yellow Now, Côté Cinéma.

Epistolary Discourse: dialogue with the identity

Isabel Sebastião
Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa

Abstract

This work is within the field of Discourse Analysis. We want to deal with the enunciative-discursive phenomenon to discuss how the discourse of a enunciator on the same subject has different perspectives as the enunciator addresses different interlocutors and uses different text types for the same reason. This analysis follows Menéndez (2007): "The position of a source enunciator against the different type of relationships he/she establishes with his/her statement (as well as with others, with the inter-discourse and with the institution to which she/he belongs). These positions are "stuck" in the statement through explicit or implicit marks."

With this in mind, we shall examine some excerpts of letters by early-twentieth century Portuguese writer Maria Lamas who addressed different interlocutors with the same issue in mind. We will analyze an excerpt written to a person with whom the writer had close family ties and another excerpt written to readers of women's magazines, specially, those who asked advice from the "Agony Aunt" column, answered by Maria Lamas.

For this analysis we shall also rely on the view given by Robert Vion when he states "Les activités s'organisent selon deux domaines (…): la relation sociale et interpersonnelle d'une part, la relation interlocutive d'autre part" (1999). We infer from this that enunciator and the co-enunciator establish a relationship entered in the discursive roles, and that from the start their respective functions are distributed to each participant involved in that relationship whether they like it or not. Those roles are established according to certain categories such as gender, social status, age, among others. Therefore, the study will be "Sur le rapport de places [qui] se greffent, en quelque sorte, des images de soi et de l'autre qui peuvent contribuer à la confirmation ou à la modification de ce rapport" (Siess, 2006, p. 15).

Introduction

This paper, within the field of Discourse Analysis, aims to focus on the enunciative-discursive phenomenon which discusses how the discourse of a enunciator on the same subject can switch perspectives based on different interlocutors and different text types. We, therefore, according to Menéndez (2005) looked for differences between relationships the enunciator establishes with her statement as well as with her "listeners," and with types of intuition aggregated into it. These

differences or positions are "stuck" in the statement throughout her letters, either explicitly or implicitly.

However, we shall state the context in which the documents to be analyzed were written. The ideas of those days, in Portugal, were around the motto "God, Homeland, Family," and the Portuguese preferred and dignified the subservient woman, bent to her household and family duties. Basically, the woman was expected by the society to become a caring and submissive wife, a sacrificed and virtuous mother, devoted only to her family and her home, and without any active role in the job market. Thus, working outside the house was not accepted for a respected woman. In some cases, it would even bring controversy for the family in matters such as children's education, care for her husband and even to her personal dignity. The family was seen as a "primary and fundamental reality of the whole national organic"[1] in which the "political and social order of the nation"[2] was founded.

Maria Lamas, the writer whose excerpts are being analyzed here, wrote during these turbulent days. Maria Lamas was born on 6 October 1893 and died in 1983. Lamas was brought up in the Catholic Convent of *Santa Teresa de Jesus* until she turned fifteen. She was a writer and a journalist. Lamas, in addition to the direction of magazines and the writing of many articles on female personalities, played the role of adviser through advice columns of the type "Agony aunt," on a wide range of subjects, always attentive to the needs of women and young girls of her time[3].

One of her main characteristics was her persistence on being an activist for women´ rights. At some point, she was part of the anti-fascist resistance movement and the women's rights movement. Following the defence of these principles, she joined several organisations including the National Council of Portuguese Women, where she was elected President in 1946. She spent time at the *Caxias* prison, one of Portugal´s political prison of an obscurantist country, for defending the ideals she believed in a time of revolution where the Carnation Revolution of the April 25th 1974 took place.

In the late forties, in her controversial work *Mulheres do meu País* (Women of my Country), Lamas went against this portrayal of women:

> *The choice was: either the woman resigned, accepts the circumstances of her life and falls into a kind of spiritual and mental decline, only moving around the serious concerns of the house budget, shopping, cleaning, taking care of clothing, meals that she must have ready at the right time, her children's illnesses and other thousand little things, which are repetitive and annoying, filling the day, or she fails to annul her ambitions, and frustration feelings start to grow making it difficult to take command, making her sad, transforming her life into a real punishment* (1948, [2003: 447])[4].

---

[1] Portuguese Constitution of 1993, art. 12.
[2] Ibidem, art. 12.
[3] The first letters part of the author's inheritance are part of the Portuguese National Library collection and the second letters are at the public storage of that same Library.
[4] Portuguese version: *De duas uma: ou a mulher aceita resignadamente as circunstâncias da sua vida e cai numa espécie de marasmo espiritual e mental, movendo-se apenas entre as graves preocupações do orçamento caseiro, as compras, as limpezas, o arranjo das roupas, as refeições que é preciso ter prontas a horas certas, as doenças dos filhos e as mil pequenas coisas, sempre iguais e*

However, at the end of the nineteenth century, ideological changes started to emerge - first, liberalism and then communism – that encouraged the Portuguese women believe in their potential and to realize that they could play as important roles in society as those played by men. These changes in the Portuguese territory brought along a regular press for the female world. For example, the newspaper *O Século* (The Century) came in 1881, and at the beginning of the twentieth century it created a female supplement entitled *Modas & Bordados* (Beauty & Embroidery) (1912) with whom Maria Lamas cooperated in the period between 1929 and 1947. This period and this genre will be the source of the analyzed extracts.

To achieve the aim for this paper we examined some excerpts of letters from Maria Lamas which she addressed to various co-enunciators who sought for help in her advice column. There were letters sent to a person with whom she had close family ties, and letters sent to readers of the women magazines where she worked. The analysis of her "epistolary discourse," which allows an expansion of enunciative-subjectivity, is set as a space for a private dialogue, and shows us, within that private space, different ideological discourses, many times trapped in linguistic devices.

The publications, overall but specially those aimed at the female reader, gave women a space and opened doors to the opportunity to be heard through the newspaper sections where readers could send letters expressing their opinions, asking questions about several topics such as cooking, sewing, good manners, child care, fashion, love problems, being also a place where readers could see their short stories and poems published. This expresses the idea that the women's needs to change their image leaded them into the reading of these feminine magazines which at the time played an important role in their education and as time went by, it was more and more important for them.

Ethos and Pathos - The construction of a Self-Image

From a Discourse Analysis point of view we tend to point out a relationship pattern between the enunciator and his/her other, a relationship that is supported by an epistolary discourse, which allows an expansion of enunciative subjectivity.

According to Robert Vion,

> *"Les activités [discursives] s'organisent selon deux domaines (…): la relation sociale et interpersonnelle d'une part, la relation interlocutive d'autre part"* (1996, 1999).

We may understand from this quote that the enunciator and the co-enunciator have a relationship based in their discursive roles, that is, from the beginning their functions are distributed to each of the participants involved in the relationship whether they want it or not. These roles are

---

sempre enervantes, que lhe enchem o dia, ou não consegue anular as suas aspirações, e vai sentindo crescer em si uma revolta que só dificilmente chega a dominar e que a entristece, transformando-lhe a vida num autêntico suplício (1948, [2003: 447]).

established according to certain categories such as gender, social status, age, among other categories. As Siess states,

> *"Sur le rapport de places [qui] se greffent, en quelque sorte, des images de soi et de l'autre qui peuvent contribuer à la confirmation ou à la modification de ce rapport"* (Jurgën Siess, 2006:15).

Following this idea, let us mention the concept of *ethos* from Maingueneau's point of view (recasting the traditional Aristotle concept) which believes that the figure of the enunciator is covered by a "caractère et (d') une corporalité" (1984, p. 100), creating, at the same time, a specific way to address the other(s), an enunciative modality marked/determined by the ethical and moral values, the pillars of education. And this is at the same time giving to the co-enunciators a Self image, hence the idea of a dialogue within its own identity.

The concept of *ethos* is closely related to the status of the enunciator and to the question of legitimacy or the process of legitimacy through one´s word, that is, through "l'intrication d'un discours et d'une instituition" (Maingueneau, 1984, p. 136). The *ethos* is revealed in the self-image that the enunciator creates while being the subject of the discourse, and does not necessarily coincide with the image of the "sujet dans le monde". The term "sujet dans le monde" means

> *"la personne de l'orateur avec sa fonction (place) et le (ou les) rôle(s) qu'elle assume, avec ses finalités propres, ses préconstruits culturels et des représentations de la situation d'énonciation, de l'objet du discours, de son auditoire et ses représentations psychosociales de soi."* (Adam, 1999, p. 117).

In other words, we are talking about the self and its entirety, or the character of the individual and his/her feelings as well as of discourse within a time and a social space. With regards to space, and in order to relate the enunciator to the world with which he/she builds relationships, let´s remind us of Maingueneau´s concept of scenography:

> *"une scénographie comme en toute situation d'énonciation la figure de l'énonciateur, le garante, et la figure corrélative de coénonciateur sont associés à une chronographie (un moment) et une topographie (un lieu) dont prétend surgir le discours"* (1999, p. 85).

It is considered that in the construction of the self-image we will need, beyond the concept of *ethos*, the knowledge that the self has about the world and which are the feelings about that same world. Therefore, by invoking the concepts of *logos* and *pathos*, the subject is turned into a unit and gathers the three complementary poles of persuasion, as can be seen in Adam´s (1999; see Figure 1) proposal.

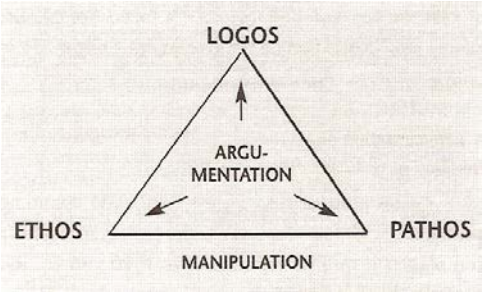


Figure 1: Adam (1999)

The discursive-argumentative process shall privilege either one or the other of the poles based on the image the enunciator makes of the listener/receiver.

Ethos and Pathos in Maria Lamas´ letters

Maria Lamas fought all her life for the total freedom of women, for women who should be independent, with a robust spirit of knowledge that allowed the making of their own decisions, feeling secure and confident about themselves and the path to be followed, their choices, women faithful to their principles and human dignity. It is under this belief that she takes and plays her role as an adviser, not merely to provide readers with moral conduct and knowledge, but intentionally leading the mentality of Portuguese women at the time.

One of the means used to disseminate her ideas was through "the letter", which allows, in a unique way, to create *interlocutive* and dialogical relationship between discursive entities. The examples are part of the sub-genre personal letter in which the enunciator addresses to the other (the co-enunciator) an intimate and familiar way or simply in a counselling perspective. The subjects exposed are related to the daily life of each of the interlocutors on issues ranging from friendship and love, with a family dimension and a public dimension.

Within the sub-genres, the personal is the one we can describe as the "most trans-historical, or the one that gives greater space-time variability and greater reliance on personal tastes and modes" (Menéndez & Santos, 2007, p. 2568). This sub-genre, like others, is going to determine a range of linguistic-discursive mechanisms appropriate to the communicative needs of each speech act. It shall also be noted that Maria Lamas, as a magazine adviser/counsellor, assumes a fictitious identity, involving a "double" image. Lamas is not the subject of the world nor the subject of the discourse she speaks, but instead is someone else: the Agony Aunt Filomena (*tia Filomena*) who, in essence, is still an "alter-ego" of Maria Lamas herself.

When analysing Lamas´ discourse, we realize that the particular form in which she builds is filled with authority and the construction of a certain image of herself; gradually, the co-enunciator, from particularities of her discourse, sets a relationship with the enunciator. Consequently, this inter-relationship is built on process, which leads to the image, this gradually creates impact and

requires adherence by the other, and at the same time leads to the constant updating of that image. Let us remember the words of Jean-Michel Adam's when asserting that

> *"une bonne partie de l'activité symbolique des sujets a pour fonction de reconstituer en permanence la réalité du moi, l'offrir aux autres pour ratification, d'accepter ou de rejeter les offres que font les autres de leur image d'eux-mêmes."* (1999, p. 115)

Analysis of the examples

For this analysis, extracts from letters that address the same subject were selected - marriage. First we present some examples of magazines where we found advice/opinions relating to marriage and, in turn, reveal the enunciator concept of marriage.

> *We need girls and boys who are capable of earning a living, so that the marriage does not represent a burden for one and dependency for another, but the perfect collaboration that I have already mentioned.* (Beauty & Embroidery, 28/8/1946)[5]

When we read this excerpt, we feel that the enunciator is placed in a specific ideological perspective of a social group and addresses the addressee as a member of that group. The writer longs for the emancipation of women so strongly that she puts them at the same level as men. In a clear way she refers to "male and female" as equal entities who are capable of earning life, not only the male but also the female. This statement is linked by the connector "and," which gives the idea of "together" and the sentence is introduced by the expression "we need" (*é preciso*), which plays in Portuguese the role of the modal "must" in English. Thus, the syntactic structure (subject in post-verbal position) chosen for the sentence, ultimately strengthens the modality effect of the verbal expression, giving it a sense of obligation. The words of enunciator seem to "cry out" for a need that it should be normal to any human understanding that freedom does not depend on someone else but on the subjects involved. Clearly, the writer expresses here the desire for a bilateral emancipation. This discursive attitude, very controversial at the time, is manifested in the wording through the already explained linguistic marks and also through the "Discursive Modalities" (Menéndez, 2007). This desire edges away from the concept of marriage practiced and rooted in the society of that time. This notion was a kind of tradition, well known by successive generations, and certainly accepted without discussion or controversy. Change was difficult because the mentalities of that time were not prepared to welcome it as we can see from the extract below.

> *For educated girls as you, without a practical purpose, there is only one way out: marriage. […] After the illusion period, everything turns into more or less intimate disagreements, recriminations and*

[5] Portuguese version: *É preciso que raparigas e rapazes estejam em condições de ganhar a vida, para que o casamento não represente um encargo para um e uma dependência para outro, sendo antes aquela colaboração perfeita de que já falei.* (*Modas & Bordados*, 28/8/1946)

> *tragedies. That is why, I will never get tired of recommending parents to educate their daughters so that they manage to struggle for life on their own, married or not, providing them, not only a career but a consciousness formed in the most perfect moral principles and total awareness of their rights and responsibilities.* (Beauty & Embroidery, 27/3/1946)[6]

The first sentence of this excerpt clearly describes, in a critical or even aggressive tone, the ideas already mentioned above. The entire sentence seems to carry a negative sense. For instance, we see this in the form the enunciator classifies the education of the co-enunciator. She used the expression "without practical purpose," meaning someone useless, incapable of producing whatever, someone who will always need to be supported by another person, almost a kind of parasite. However, a solution is proposed for this problem: "marriage," presented by the enunciator with a pejorative connotation, describing it as a "way out". This term acquires a negative tone in the context, thanks to the presence of the adverb "only" that changes it, transforming the only possible solution into a survival problem. Once again, this is a clear position against the marriage as it was imposed and expected in those days.

We can basically say that this would be the highest ambition of the feminine human life. The enunciator mentions for these girls, the ones who send her letters, a sort of objective and critical awareness that guides them, that warns them against the dangers that such a solution may involve: "disagreements, recriminations and tragedies." These words carry a dysphoric semantic content, seeking a supposedly "realistic" image of marriage in contrast with the initial "illusion period".

According to this testimony, the important thing in life for the enunciator is not to get married, but to have a professional and personal training that may last during or even beyond marriage, which she refers to in the expression "*married or not*." For any woman combining their professional life with the family seems to be the ideal in the enunciator's perspective. Her legitimacy seems to come from her experience as an independent woman, because she is a woman with an expression in the two fields: professional and family.

> *Being 'independent' is not to count on marriage to solve financial problems, be subjected to poverty, live with relatives with the humiliating condition of 'poor relative', not to spend days in visits, or simply enclosed between the four walls of the house, to read bad novels, to talk on the phone, to be involved in "small tasks" that are always useless and of poor taste, to get upset, to obsessively imagine fantastic romances such as the ones shown by certain books and almost every film.* (Modas & Bordados, 2/10/1946)[7]

---

[6] Portuguese version: *Para raparigas educadas como tu, sem finalidade prática, só há uma saída: o casamento. [...] Passado o período das ilusões, tudo se transforma em desentendimentos, recriminações e tragédias mais ou menos íntimas. Por isso, eu não me cansarei nunca de recomendar aos pais que eduquem as filhas de forma a contarem consigo próprias para a luta pela vida, casem ou não, dando-lhes, além de uma profissão, uma consciência formada nos mais sãos princípios morais e perfeito conhecimento dos seus direitos e responsabilidades.* (*Modas & Bordados*, 27/3/1946)

[7] Portuguese version: *Ser «independente» é não contar com o casamento para resolver o problema económico; não se sujeitar à miséria; não viver em casa de pessoas de família na humilhante condição de*

The first thing worth of being mentioned is the explicit way in which the adjective "independent" is presented in relation to the definition of marriage. Here, the concept of independence is presented to us through negative structures that represent a rejection of everything that represented the concept of marriage at the time, being independent through the wedding. Although, often marriage was seen as a misleading gateway for some women, because on the one hand they would stop being "dependent" on their parents, on the other, they would start depending on their husband instead of on their father. This dependence is not only confined to the financial aspect but to all the other levels. The image of what marriage was is set in the list of adjectives that have a negative axiological value and are used above: "humiliating", "bad", "useless". The vision on the concept of marriage held by the enunciator was not the image that marriage had at the time. The tasks that appear listed on a pejorative way were the tasks reserved for married women or bachelorettes.

Thus, in the enunciator's discourse we have been witnessing, even if it is dissimulated, what marriage must not be. Let us consider the next excerpt, in which we can find a concept that identifies the enunciator:

> *Marriage is something very serious - the most serious thing in life! – and it should not be taken under a romantic impulse, or lightly, as it was a decision to make a trip.* (*Mãos de Fada* «Fairy Hands», 1951)[8]

She classifies it as "serious". She is very synthetic; however, she chooses an adjective with a very strong semantic content to which the connotations of honesty, truth, integrity and honesty are aggregated. That adjective gets more expressiveness when repeated and subjected to two different levels: both in the superlative, the first in an absolute superlative and the second a superiority superlative (very serious – the most serious) as if we could see a gradation of the discourse. This emphasis reinforces the idea of the importance of marriage, which should not be taken as "a gateway" or a "trip" seeking something … the graphic marks that frame the utterance are also relevant: dashes give it prominence and the exclamation marks, expressiveness in the emphasized statement by the degree of the adjective.

We now move our attention to the excerpts of the letters to her granddaughter[9]. Here, the grandmother talks about her granddaughter´s problems:

«parente pobre»; não passar os dias em visitas, ou simplesmente entre as quatro paredes da casa, a ler maus romances, a falar ao telefone, a fazer «trabalhinhos» quase sempre inúteis e de mau gosto, a aborrecer-se, a imaginar, doentiamente, paixões fantásticas, à maneira de certos livros e de quase todos os filmes. (*Modas & Bordados*, 2/10/1946)

[8] Portuguese version: *O casamento é uma coisa muito séria – a mais séria da vida! – e não deve ser encarado sob um impulso romântico, ou levianamente, como quem resolve fazer uma viagem.* (*Mãos de Fada*, 1951)

[9] These letters were written when Maria Lamas was in exile in Paris, between 1962 and 1969.

your great love for the boy you decided to join following your own temperament and concept of personal freedom. I shall make no censorship, no comment to that love of yours or to the sincerity of your wish to live it fully.[10]

However, further down in the letter, the grandmother adds:

No child has the right to put Parents in a situation as delicate as you have, both of them really trusted you, forcing them to pretend the acceptance of an attitude that diminishes them at the eyes of / / the other children – I'm not even mentioning other people's opinions, which are, by the way, entirely respectable when it comes to Grandparents (I'm not included here) and other members of the family that inevitably will eventually notice what is happening.[11]

[…] I think you should talk to Father, counting on the chance of getting married - I believe that [name of the boy] will agree - not to satisfy public morality, in a conventional way, but to end an unbearable situation for a normal family life.[12]

There is a problem here that is never stated, but implicitly, we can understand what it means: the girl decided to "live with" a boy (join a boy). The fact that this is not clear makes this problem a sort of taboo, something that actually exists, but that can not be mentioned. The verb "join" chosen to mention the granddaughter's attitude seems to be intentional, as the preference for a semantically neutral verb (without emotional expressiveness) to designate the union between parts is not innocent, but, it is also not a marriage. The choice seems to indicate a non condemnatory position by the enunciator before a situation that was not socially accepted as confirmed by the next sentence in the text - "No censorship." However, in this discourse, this grandmother asks her granddaughter to get married for the sake of the family because it seems that the girl's parents have been put through a very unpleasant situation. This leads us to ask what is such a serious problem, caused by the girl to her parents, which have nothing to do with public morality?

In an attempt to persuade the co-enunciator, the enunciator uses expressions like: "I'm not even mentioning other people's opinions", making us believe that this is a problem that only interests the family. However, the pronoun "other" seems to assume importance in the context at two levels: first because this problem does not affect the grandmother, who uses it to be excluded from the group, an attitude strengthened afterwards with the words, also highlighted, "(I'm not included here)". Secondly,

---

[10]Portuguese version: *o teu grande amor por um rapaz a quem decidiste ligar-te, numa atitude própria do teu temperamento e conceito de liberdade pessoal. Nenhuma censura, nenhum reparo faço a esse amor nem à sinceridade com que desejas vivê-lo totalmente.*

[11] Portuguese version: *Nenhum filho tem o direito de criar aos Pais uma situação tão delicada como tu criaste aos teus, que tanto confiavam em ti, forçando-os à aparência de aceitação de uma atitude que os diminui aos olhos dos // outros filhos – já não falo na opinião dos outros, aliás inteiramente respeitável quando se trata de Avós (eu não conto aqui) e de outras pessoas de família que inevitavelmente acabarão por notar o que se passa.*

[12] Portuguese version: *Penso que deves conversar com o Pai, encarando a hipótese de te casares – creio que o [nome do rapaz] estará de acordo - não para dar satisfação moral pública, convencionalmente, mas para pôr termo a uma situação insustentável para um normal viver familiar.*

the pronoun emerges because it is highlighted - with the use of the underline - as a reference to a group outside the family, to which her parents are forced to "pretend acceptance". However, then the enunciator somehow seems to "contradict herself" when using the same pronoun to refer to "other members of the family that inevitably will eventually notice what is happening", showing her concern this way. Also, the choice of the negative sentence "I'm not even mentioning" is not neutral, because the use of denial leaves the opposite idea of what you want to transmit, reinforcing it.

On the concept of marriage, the enunciator does not classify or define it, she only refers it as an event that, when held, will put an end to a current situation, which according to her words seems unbearable. Basically, it appears that the problem will only take these unbearable proportions because this family unit, where the problem lies, suffers a kind of pressure from another one where this one is inserted - society, which in turn is governed by morality that does not accept the life in common of two people that are not under the institutional coverage of marriage.

We have seen an introspective, confessional and intimate discourse, which is restricted by discursive entities of this speech act. This feature reveals the epistolary gender protocol shown by the private field. The enunciator considers herself the moral and emotional mainstay in education and training of youngsters, showing concern for the interlocutor, as well as for "other children". This grandmother seems to play the role of an intermediary between the two entities referred to - parents, on the one hand, and daughter, on the other. The family institution in the words of this enunciator is of great importance because her arguments are going in that direction. In this way, it is understood that, to restore the harmony of this family, the solution is found in the marriage of this granddaughter.

We are apparently dealing with a contradiction. If, on one hand, marriage seems to be the solution for the granddaughter, on the other hand, is contrary to the concept of marriage this Grandmother has, as we saw previously. If "marriage is something very serious," then it can not be done to meet the family principles. Curiously, reinforcing the idea of the family institution is the fact that the names "Father" and "Mother" always appear written with capital letters in all documents we analyzed.

Conclusion

We noticed that Maria Lamas uses in her discourse "discursive strategies" or "positions adopted by the enunciator of the discourse to get what she wants." These strategies, according to Menendez (1997), "show the concern of the enunciator about the text feedback."

Invoking Maingueneau's concept of scenography which is constructed: "la scénographie n'est pas imposée par le genre, elle est construite par le texte lui-même" (1999, pp. 82-83), we found that within the letter genre, according to the various functions of the interlocutors, different scenographies were created: one relating to her readers and the other, to the case of one of her granddaughters.

If we analyse Maria Lamas discourse based on Adam's scheme, perhaps we may infer that the arguments of Maria Lamas to her readers appear to be closer to the logos and ethos - that is, closer to

the reason and the legitimacy that the know-how of the ethos which is given to her by the experienced "Aunt", since there is a call of attention for the "very serious" aspect of marriage. In the first excerpts we clearly see that marriage should be an act of love and not a gateway to solve the material independence of girls. This point of view is not given to the granddaughter in the last document analyzed.

Meanwhile, the arguments used in the grandmother's letter to the granddaughter seem to be closer to the *ethos* based on the *pathos*, since, once the role of a grandmother is played, she makes an emotional appeal to the girl, because of the grief she can give to her parents due to morality issues, she owes them a "normal family life".

Adam (see Figure 1 above) considers manipulation all the arguments that are on the base of the triangle, which is rooted between the *ethos* and the *pathos*. But, Lamas arguments for the readers seem to be based on more logical and rational criteria, located between the *ethos* and the *logos*, while the arguments used in the discourse to the granddaughter seems to be more attached to feelings, that is, closer to the base of the triangle, closer to the manipulation of the discourse.

Apparently, Maria Lamas addresses her readers more from an advising perspective, because we can not forget that she is writing a letter to be published in a magazine that will be read by many women, while with her granddaughter the tone is more of an imposition as in the following phrase "counting on the chance of getting married". If we recall the times in which Lamas wrote this advice as well as the importance of marriage and family, we can understand the position of the grandmother. The grandmother here takes on legitimacy and an emotional responsibility for the granddaughter which does not happen in the relationship with her readers.

With the readers, she has a social responsibility anchored in the social and ideological perspective that she publicly defends and by which she fought all her life. As so, we should understand that the epistolary genre allows the subjective dialogue of the enunciator, caused by the dynamics of production, which, are per se caused by space, context, and audience, if it is public or private.

References

Adam, J-M. (1999). Images de soi et schematisation de l'orateur: Pétain et de Gaulle en juin 1940. In Ruth Amossy (Org.). *Images de soi dans le discours – la construction de l'ethos* (pp. 101-126). Paris: Delachaux et Niestlé.

Amossy, R. (Org.). (1999). *Images de soi dans le discours – la construction de l'ethos.* Paris: Delachaux et Niestlé.

Maingueneau, D. (1999). Ethos, scénographie, incorporation. In Ruth Amossy (Org.). *Images de soi dans le discours – la construction de l'ethos* (pp. 75-100). Paris: Delachaux et Niestlé.

Menéndez, F. (1997). *A Construção do Discurso Setecentista. Dos Processos discursivos à História da Língua.* Tese de Doutoramento em Linguística apresentada à FCSH-UNL.

Menéndez, F. (2005). Análise dos Discursos e Historicidade. Questões Teóricas – análise de um caso. *Diacrítica*, 20, 57-70.

Menéndez, F. & Santos, C. (2007). Análise Discursiva da «Carta»: Transversalidade e Adequação. In A. Barca, M. Peraldo, A. Porto, B. D. Silva & L. Almeida (eds). *Libro de Actas do Congresso International Galego-Portugués de Psicopedagoxia* (pp. 2564-2572). Coruña: Revista Galego-Portuguesa de Psicopedagoxia.

Siess, J. (2006). La place de l'autre et l'image de soi dans les lettres de Marie Jeanne Riccoboni. In B. Diaz & J. Siess (Org.). *L'épistolaire au féminin – Correspondance de femmes (XVIII-XX siècle)* (pp. 15-26). Caen: Presses Universitaires de Caen.

Vion, R. (1999). Linguistique et communication verbale. In M. Gilly, J-P Roux & A. Trognon (eds.). *Apprendre dans l'interaction* (pp. 41-67). Nancy: Presses universitaires de Nancy / Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

«I pronostici et le novelle, i trovati, le lettere de’ paesi strani»: ‘I Marmi’ of Anton Francesco Doni between novella and dialogue

Martyna Urbaniak
Scuola Normale Superiore di Pisa

Abstract

This paper explores the modalities according to which the *novella* figures within the dialogical patterns of the last two parts of *I Marmi* of Anton Francesco Doni. It first analyzes the dialogical structures of Doni’s work, paying special attention to the transformations engendered in them by the gradual dismantlement of the frame story. Subsequently, it examines the basic constitutive aspects of the *novellas* so as to define their principal typologies from the rhetorical and functional point of view. Finally, it explores the relations between the dialogical patterns and the various forms of *novellas* trying to establish how the typologies and functions of such narrative form evolve in parallel with the disassembly of the frame story. In this way it aims at identifying the communication models to which the *novella* and other short narrative forms are associated and the rhetorical, stylistic and ideological ends to which they cater.

Introduction

‘A Renaissance work which calls itself a dialogue may be anything’, affirms Virginia Cox in her study of the reasons which led to the great success of this literary form in XVIth-century Italy (Cox, 1992, p. 2.). The dialogue is not only a much favoured form for the transmission of complex and refined knowledge. It is also a model of courtly education and expression, and a form through which the social, political and cultural elites, feeling progressively threatened by the dramatic events which marked this troubled period of Italian history, tried to assert their cohesion and resilience (see Cox, 1992, ch. III-IV; Ferroni, 1985; Girardi, 1989). The XVIth-century dialogue can certainly be seen as being all these things at one and the same time. But just as the Renaissance has long lost its monolithic appearance, so the Renaissance dialogue may no longer be simplistically read through these functional typologies. And just as the Renaissance turns out to be characterised by many oblique currents, similarly the dialogue is gradually being recognised as a literary form not exclusively practiced in the courtly *milieu* and by the cultural elites.

The *poligrafi* and the dialogue

Quite to the contrary, it has been proved to be one of the most frequently adopted literary forms in that most ‘*irregolare*’ of Renaissance cultural *milieus*, that of the so-called *poligrafi* (see Battisti, 1989; Bra-

gantini, 1996; Di Filippo Bareggi, 1988; Grendler, 1969; Procaccioli & Romano, 1999; Quondam, 1977, pp. 93-104). This term has long been used in a pejorative sense to designate those intellectuals, closely linked to the world of the printing art, who wrote in *volgare* and were strongly intolerant towards the binding rules of the literary tradition. Defined also as literary 'adventurers' – in contrast to the 'legitimate travellers', who moved through the territory of literary production following the secure paths traced by Petrarch and Bembo – the *poligrafi* were considered 'mercenaries', writing on commission and for a profit. Their versatile engagement in various literary genres was, as a result, often associated with the idea of quantitative proliferation to the detriment of quality. Branded, moreover, as intellectually mediocre, they were judged incapable of conveying any new ideas that could be set up as actual alternatives to the values promoted by the authors they were criticizing. In the last few decades, however, as a result of a more general reconsideration of the Italian *Cinquecento*, this critical stance has been overcome and the *poligrafi* have begun to be considered not merely in relation to their socio-corporative environment and not only as an intellectual *milieu* characterised by being 'against' the dominating tendencies of the Renaissance literary movement. While earlier definitions had mostly included adjectives such as *irregolare, capriccioso, antipetrarchesco*, *antirinascimentale*, *anticlassicista*, the *poligrafi* gradually came to be seen as a group of writers capable of establishing and implicitly proposing their own, original poetic vision. Their representation as episodic writers passively rejecting the rules established by Petrarch or Bembo has given way to a developing perception of them as men of letters consciously promoting new ideals of literature. Ideals which, despite their declared refusal of the precepts of classicism, still remained firmly based on and strongly influenced by an ongoing dialog with its great tradition, to the point that they have been defined as 'diversely classicist' (see Cherchi, 2000a, pp. 9-40; Cherchi, 2001; Procaccioli, 1999, pp. 18-30). And it is within this constant polemical exchange with the postulates of classicism (seen no longer as an absolute model but rather as a rich repertoire) that many *poligrafi* chose to adopt and adapt the dialogue form to express their poetic and ideological views. As a result, not only did many of these writers pen at least one dialogue, but for many of them the dialogue was actually the favoured form of expression.

I Marmi of Anton Francesco Doni

This is the case of Anton Francesco Doni (1513–1574), a writer and publisher working in Florence and Venice (see Grendler, 1969, pp. 50-65; Pellizzari, 2002a; Rizzarelli, 2010; Romei & Longo, 1992). His most important works, while resting on a complex dialogical structure, bear scarce affinity with the 'learned', 'documentary' neo-Ciceronian model which enjoyed such vast success among the followers of the classical humanist tradition established during the *Quattrocento* with the neo-Latin works by Leonardo Bruni (*Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, 1401), Poggio Bracciolini (*De avaritia*, 1428) and Cristoforo Landino (*Disputationes Camaldulenses*, 1475), and renewed in the XVIth century by authors writing in both Latin and the vernacular, among whom Pietro Bembo (*Gli Asolani*, 1505 e *Prose della volgar lingua*, 1525) and Baldassarre Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528) (see Cox, 1992, pp. 22-23; Finotti, 2004; Girardi, 1989.). Resisting this dom-

inant Italian humanist pattern, Doni refers instead to the more ‘problematic’ dialogical tradition set up by Plato and above all by Lucian.[1] He combines these two models in an original structure, through which the mimetic and overtly ‘documentary’ form of the dialogue is carefully honed so as to express his literary and cultural ideas and made into a vehicle for his anti-pedant professions (see Procaccioli, 1999, pp. 18-30). But if Doni’s dialogical writings appear perspicuous from the functional point of view, they reveal much greater complexities as regards their formal aspects. The clearest example of this is *I Marmi*, a dialogue in four parts published between 1552 and 1553. Its compositional structure consists of a ‘documentary’ dialogical pattern which is placed within the framework of a dream vision, thus gradually inducing a transition from the ‘realistic’ convention towards the imaginary and metaphorical convention (see Masi, 1988, p. 85). The ‘opening scene’ is conjured up by a dream vision of the Svegliato Accademico Pellegrino – a fictional character and a member of the equally fictional Accademia Pellegrina, a cultural institution invented by Doni (see Masi, 1999). Svegliato dreams that he has been transformed into a huge bird and that he is flying over Florence: «*Eccomi a casa: io volo in aria, sopra una città, e mi credo esser diventato un uccellaccio grande grande che vegga con una sottil vista ogni cosa che vi si fa dentro*».[2] His feathery persona settles in a niche in the façade of the cathedral of Santa Reparata so as to listen to the things people are saying and to comment on them with some other members of the Accademia which he has carried there on his wings. Such a *fictio* affords the Svegliato and the other intradiegetic narrators a *sub specie divinitatis* viewpoint, thus representing a basis for a narration characterised by the interlocutors’ accidental meetings, by the discontinuity of the conversations and by the variety of literary forms that are used within these conversations. In this way Doni brings to life a ‘*libro mescidato*’, a composite miscellaneous book characterised by the lack of a regular construction, the absence of a definite starting point and a tendency towards an open structure, intentionally left flexible enough to contain a potentially unlimited number of stylistically heterogeneous microsections (see Masi, 1988, pp. 42-46 and 70-90). One of these is the short story, or *novella*, a narrative form frequently used by Doni on account of its various poetic declinations and its versatile rhetorical applications, but also with a view to meeting his readers’ expectations. Indeed, during the first half of the *Cinquecento*, thanks to the development of printing, the reading population extended well into to the lower social strata, a feature which engendered a complex transformation of the book market (see Quondam, 1988; Samek Ludovici, 1974; Tuzzi, 2006). If, on the one hand, the cultural elites felt the need to safeguard the cultural production of the courts through the application of protectionist policies and the formulation of narrative forms intended to be read and enjoyed by rigorously restricted social and cultural circles, on the other hand, the printing industry could not ignore the

[1] The choice of the Lucianic model was indeed quite polemic in itself not only on account of the satirical character of Lucian’s prose, but also because its pattern had been popularized by Erasmus in *Colloquia* (1518-1533). ‘This model of dialogue bore the stamp of its makers’ – affirms Virginia Cox – and as the figures of Lucian and Erasmus began to be seen not only as critical but also as irreverent, corrosive, or even subversive (ending up on the first papal Index of 1559), the Lucianic-Erasmian forms of dialogue also gradually came to be suspected from the political, social and above all the religious point of view. See Cox (1992), pp. 26-28. See also Mattioli (1980); Margolin (1994); Robinson (1979).

[2] ‘Here I am in my element: I fly through the air, over a town and I believe myself to be a great big ungainly bird with a sight so subtle that I see everything that is done in it’. Doni (1928), vol. 1, p. 5.

tastes and preferences of its new clients who thus gradually came to influence both the formal aspects and the contents of book production. «*Oggi si stampano più Piovani Arlotti che Aristoteli*»,[3] declared Doni, to prove how these new customers influenced editorial policies and choices and how their demand for entertaining literature caused a flurry of renewed interest in the *novella* in *volgare* (see Bottasso, 1989; Fontes-Baratto, 1987). As a consequence, the *Decameron* was reprinted frequently and with large runs. Anthologies of short stories written in the vernacular became vastly successful and *novellas* frequently featured, as inserts, in the works of numerous authors, including Doni himself (see Cherchi, 2001, pp. 8-10; Masi, 1988; Pellizzari, 2000; Pellizzari, 2002b; Pellizzari, 2004; Pierazzo, 2000; Pierazzo, 2003).

The aim of this essay is to examine the modalities according to which the *novella* figures within the dialogical patterns of *I Marmi*. I will start with an analysis of the dialogical structures of Doni's work, paying special attention to the transformations engendered in them by the gradual dismantlement of the frame story. Subsequently, I will examine the basic constitutive aspects of the *novellas* so as to define their principal typologies from the functional rather than from the thematic point of view. Finally, relations between the dialogical patterns and the various forms of *novella* will be analysed so as to establish how the typologies and functions of such narrations evolve in parallel with the disassembly of the *fictio* of the dream frame. I will then try to define the principal thematic contexts in which the *novellas* are used, indicate the social *milieus* in which they are most frequently cited and evaluate the status of the characters who narrate the short stories, with the object of identifying the communication models to which these narrative acts are associated and the rhetorical, stylistic and ideological ends to which they cater.

The frame story of *I Marmi*

As Giorgio Masi has shown, the structure is the 'crucial', the critical point of *I Marmi* (see Masi, 1988, pp. 70-91). Within such a system an important role is assigned to the frame story based on the oneiric fiction. This is not only because the introduction of the dream *fictio* aims at giving a semblance of unity to the work, but also because, as I have already said, such a framework determines an extremely open composition, thus allowing various experiments on structure, content and style. Although devised, in theory, to overcome the fragmentary character of the single compositional elements and guarantee the ultimate coherence of the book, the frame story of *I Marmi* appears to be at the same time an element of cohesion and a guarantee of the episodic character of Doni's narration (about the functions of the frame story, see at least Fido, 1995; Picone, 1988; Picone, 2003; Plaisance, 1989). This role, dual and in part contradictory, can be exemplified with reference to the last two parts of the book. Here what is accomplished is a transition from a frame story which, despite its extreme conciseness, is still capable of regulating the narration (*First Part*), to the almost complete absence of a coherent narrative framework (*Fourth Part*). But before focussing on the last two parts of *I Marmi*, we must once again refer briefly to the discourse of the Svegliato in *Part One*: it is here that the initial

[3] 'Nowadays indeed more Piovani Arlottis that Aristotles are printed'. Doni (1972), p. 83.

dream *fictio* is established and it is therefore the detachment from this compositional structure that will variously characterise the subsequent parts of the book.

The dismantlement of the frame story and the transformation of the dialogical patterns

The condition of the Svegliato, only half awake and not yet subjected to the limits imposed by the body on the mind when one is perfectly conscious, determines a state of oneiric *vacatio animae* in which, according to ideas expressed by Ficino – with which Doni was quite familiar – the *fantasia* is free to act on the individual's memory (see Rivoletti, 2003, p. 82). Consequently, his memory is caught up in a process of distortion of the individual's mental faculties, characterised by the temporary suspension of the rules of traditional logic, by free association, by the absence of inhibitions and by great creative powers. The framework story thus determines a poetics that appears to be based on the programmatic disregard of the classical canons. Such a curious configuration is used here, however, rather to prove a 'realistic' perspective, and to guarantee the link between *diegesis* and reality. The images retrieved from the repository of memory during this *insomnium* are indeed all linked either to the past or to the present of the dreamer.[4] And this is what determines their pertinence to reality, turning this peculiar compositional solution into «*un trovato per poter favellare di varie materie, sì come fanno propriamente i Fiorentini*»: a way which has been discovered to speak about different subjects, in the manner of the Florentines, as Doni explains elsewhere (Doni, 1928, vol. 1, p. 23). Thanks to this fictive solution the reader is plunged into the very heart of XVIth-century Florence and may eavesdrop on the conversations of the people who stop to exchange opinions on the marble steps of the Cathedral (whence the title). This implies a series of compositional choices which mark the growing distance between the poetics proposed by Doni and the classicist dialogical patterns. Here there is no clearly defined group of speakers, united by their high social status and gathered to discuss a specific and elevated topic. Absent also is the quiet retreat to a remote private garden or a secluded *locus amoenus* where *otium* may be cultivated and the pleasures of discoursing according to the rules of '*civil conversazione*' may be enjoyed (see Finotti, 2004, pp. 19-37). Doni's answer to such models of communication is to set his readers before a municipal scene, characterised by the constant flow of people, by a group of interlocutors who escape all attempts towards a unitary definition, by a series of casual meetings and by an infinite variety of themes discussed in an extremely colloquial manner. The organization of the framework story thus prioritises a compositional structure based on casualness, discontinuity, heterogeneity and extemporaneousness – such stuff, as it were, as realty is made on. In this way the dream *fictio* turns out, somewhat paradoxically, to be a rhetorical solu-

[4] The reference which Doni makes here to the repository of memory («mi lambicco […] la memoria») allows us to define the vision of the Svegliato as *insomnium*. According to the distinctions defined in the famous treatise on oneirocritica by Artemidorus, the *insomnium* consists in an oneiric activity caused by the physical or psychic stimuli coming from the dreamer himself, and not originated by the interference of external, and potentially divine entities, as occurs instead in the case of *visio*, *oraculum* and *somnium*. Thus, the *insomnium* manifests no prophetic dimension, no *intentio comunicandi* from the hereafter, since the necessary condition for such a contact is the complete abolition of normal conditions of memory and consciousness. See Hagge (1986), pp. 9-30 and 51-66; Masi (1988), pp. 47-70; Rivoletti (2003), pp. 76-77.

tion aimed at securing an apt narrative of the vicissitudes of life and becomes – as Raffaele Girardi says – «the total form of reality itself – perhaps the only one capable of representing it» (Girardi, 2003, p. 56).

However – as Giorgio Masi remarks –, this poetic convention, set up in the discourse of Svegliato Accademico Pellegrino and reaffirmed by the following statements of the other Accademici, is strictly observed only in the first five *Ragionamenti* of the *First Part*, afterwards gradually losing its coherence and thereby determining the evolution of the dialogical structures of the work (for the detailed analysis of the compositional structure of *I Marmi*, see Masi, 1988, pp. 70-90). The initial *fictio* of a 'live' broadcast, so to say, implies the use of dialogical patterns which are not merely ornamental or focused on masking monological expositions, but genuinely dialectical. Although related by the Accademici Pellegrini, the dialogue exchanges bear a strong dramatic stamp. The words of the speakers are captured *in fieri*, often starting in the middle or remaining incomplete. The constant changing of the interlocutors creates a situation in which the reader, cast in the role of direct witness, may often be disoriented by the continuous flow of events, characters and words. The dialogue is a densely woven tissue of short exchanges pronounced in a direct and everyday manner and constituting what Paolo Cherchi calls the '*registro del cicaleccio*' – 'the register of idle prattle' (Cherchi, 2000a, pp. 9-41). On the other hand, in order to introduce more elaborate discourses Doni often takes advantage of the illustrative force and rhetorical power of various narrative inserts. These are used to present an argument, to support a thesis or simply as a pleasurable interlude.[5] In this way, from the very beginning the short story appears to be a founding feature of the discourses held on the marble steps. The *novella*, together with the *burla* and the brilliant but often obscene *motto*, turns out to be, in particular, the preferred manner of expression of the more popular Florentine urban classes, which are here represented by the speakers. These are usually members of the middle-to-lower social classes and are all, with the exception of the Accademici Pellegrini, historical figures. Such a solution, inspired by the dialogical model deployed by Plato, allows the author to use the identity of the interlocutors to flesh out and explain, to a certain extent, the meanings of the dialogues. But Doni is not a faithful follower of this ancient pattern as his historical speakers turn out to belong to different historical epochs (Masi 1988, p. 75). Such a poetic choice reveals the author's desire to avoid a historically binding contextualisation and to proceed beyond the limits of reality, thereby strengthening the cohesion of *I Marmi* from the point of view of the dream framework.

This dialogical organization based on casualness and extemporaneity is, however, disregarded soon in the text as a new compositional order, this time thematic, is established.[6] The change is first announced by one of the intradiegetic narrators and then reaffirmed by a Florentine speaker, Fanfera. These two voices attribute such a shift partly to the will of the Accademici Pellegrini and partly to a decision of the frequenters of the marble steps who wish to adopt the thematic order in imitation of Boccaccio's *Decameron*.[7] Such an ex-

---

[5] Concerning the role of the *novella* and other short narrative forms in the first two parts of *I Marmi*: Urbaniak (2011).

[6] Some first signs of such shift are already visible in the last two *Ragionamenti* of the *First Part.*

[7] As the Astratto Accademico Pellegrino announces: «*A me hanno detto gli academici che, di queste quattro sere passate, sempre n'hanno avuto qualche util piacere e che par loro che questi fiorentini a poco a poco si vadino*

planation also serves as a partial justification for the gap that now appears progressively obvious between the logical structure set out in the dream *fictio* and the new thematic organization. But the logical inconsistency of this arrangement remains self evident, not least because Doni himself appears to waver between the desire to respect the representational logic of the frame story and the temptation to introduce a thematic dialogical sequence. This hesitation is obvious in the *Third Part* where, in order to impose on the *Ragionamenti* a clearer thematic identity, Doni introduces a series of thematic titles followed by a number of short *argumenta.* Such definitions, however, are valid only if a *Ragionamento* coincides with one dialogue, and even then they properly describe only the initial part of the discourse, afterwards gradually losing their pertinence.[8] In multipart sections the title and the *argument* apply exclusively to the first dialogue, whereas the remaining ones seem rather to follow that poetics of variety laid out in the framework.[9] The transition from the initial dream *fictio* to the thematic order does not influence, however, only the liminal parts of the text. It also places significant strictures on the dialogic forms. Thus, while in the *Third Part* one may still frequently encounter discourses structured as spontaneous and colloquial conversations – in step with the 'chronicle' convention of the framework – it is also possible to find discussions in which the fast exchange of ideas and the brilliant dialectic movement retreat into a thinly veiled monological exposition. This is, for instance, the case of the first dialogue of the *Discorsi utili all'uomo*, where an initial colloquial discourse focused on public opinion flows into Agnolo del Favilla's extended reflection on the importance of philosophy as *magistra vitae* (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 115-134). As a result, a genuinely dialectic everyday conversation between equals progressively gives place to a monological explanation which not only determines a movement toward a 'master–disciple' relationship between the speakers, but also brings about a progressive transformation of the linguistic level of the discourse. The rhetorical shift towards an erudite and classical exposition – which is also due to the fact that this part of the discussion was 'borrowed' by Doni from Seneca's 94th *Epistulae morales ad Lucillum*[10] – is here so manifest as to provoke Doni's malicious smile. «*Ma con chi parlo io? Voi dormite! O virtù, dove sei tu condotta, che non trovi chi ti voglia e non hai chi ti riceva, né pur due orecchie che ti voglino udir par-*

---

accomodando di ragionamenti. […] Lo Smarrito e gli altri son di fantasia che da questa prima settimana in lá e' vadino risoluti nel ragionare o, per dir meglio, che nelle serenate ci mettino ordine, imitando il Boccaccio […]». (I have been told by the members of the academy that they have always garnered some useful pleasure in these four evenings and that it seem to them that these Florentines have slowly being determining the themes of their discourses. […] The Smarrito and the others think that from this week onward they should proceed resolutely in their reasoning, or rather, that they should put order in their evening meetings, following the example of Boccaccio). Whereas Fanfera explains: «*Questi de' Marmi hanno disegnato che non si ragioni di diverse materie più a caso, ma si sono accordati parecchi di loro a trattare d'una cosa per sera*». (These who frequent the Marbles have determined that we shall no longer discuss different subjects in a disorderly manner, but have most of them agreed that we shall talk of one particular thing each evening). Doni (1928), vol. 1, pp. 59, 166. See also Masi (1988), pp. 76-78.

[8] See e.g. *Allegoria sopra la nave*, *Ragionamenti de' cibi…*, *Ragionamento di sogni…* . Doni (1928), vol. 2, pp. 37-50 and 69-77.

[9] This is, for instance, the case in the *Ragionamento di diversi affanni umani…*, *Ragionamento di diverse opere e autori…* See Doni (1928), vol. 2, pp. 51-68, 79-114.

[10] See Masi (1988), p. 23. For a detailed analysis of Doni's frequent practice of employing unacknowledged citations, rewritings and even plagiarisms, see at least Cherchi (2001), pp. 29-39; Westwater (1998), pp. 39-62.

lare! Sia con Dio: poi che sète addormentati, dormendo vi lascio» (Doni, 1928, vol. 2, p. 134) (But who I am talking to? You are all asleep! O virtue, where art thou come to, that thou findest no one who wishes to receive you, nor two ears willing to listen to your speech! Be that as God may wish: as I find you are asleep I shall leave you thus) – exclaims Agnolo, thus paradoxically bringing to light the intolerable long-windedness, monotony and self-referential character of his own exposition, while at the same time offering an example of this peculiar, often ironic use of prestigious literary sources which is so characteristic of Doni's writing (see Cherchi, 2000a, pp. 36-41; Cherchi, 2001, pp. 30-36).

But there are also other elements which signal the gradual detachment from the initial compositional logic. Indeed, such a process is underscored by the disregard for the single unity which was observed in the *First Part*, that is the unity of place (Masi, 1988, pp. 43-44 and 70-90). Now the discourses are no longer pronounced on the marble steps of the cathedral, the place *par excellence* for public meetings and general participation and so markedly different from the private gardens and palace loggias where XVIth-century dialogues are usually set. Now the speakers conduct their discourses as they move through various urban spaces, not only *public* places which resonate with symbolic meaning (the Piazza della Signoria, Orsanmichele, or the Sacristy of St Lawrence Church), but also *private* spaces such as their own houses. This choice, although evidently not coherent with the logic of the frame story, allows the author on the one hand to maintain the public dimension of the setting and to uphold its polemic significance in opposition to the dominant model based on elitist closure and separation; on the other hand, it offers a precious opportunity of extending the group of speakers to those who cannot come to the marble steps. And who are these new characters in Doni's dialogues? Apart from historical figures, who become less frequent in this dialogical context which distances itself from the mimetic convention, and apart from the increasing number of Accademici Pellegrini, whose fictive character allows Doni major creative freedom, the discussions are now also held by marble figures. «*Se egli ha favellato la terra, perché non posson ragionare i marmi?*»: if clay can speak, why should marble not do so?, the President of the Accademia asks (Doni, 1928, vol. 2, p. 7). By means of this brilliant syllogism the definitive disengagement from the organizing logic of the framework is achieved and the gradual shift from 'documentary' to imaginative convention is heralded. As a matter of fact this move is so important that it even casts some doubt on the correct interpretation of the book's title: does this refer to the marble steps, or rather to the possibility of speaking with marble figures?

In this manner, the *Third Part* of *I Marmi* figures a profound change in poetics and establishes a series of narrative tendencies that are developed in the *Fourth Part*. Here almost all traces of the previous connective tissue of the dream *fictio* disappear. The debates which may properly be termed dialectical appear a distinct minority if compared to those where the dialogical structure functions so as to hide a monological exposition. This monological formulation is sometimes so evident, that it is even openly declared in section titles, such as *Discorso del Bordone academico Peregrino* o *Diceria dell'Inquieto academico Peregrino al Doni.* Indeed, both of these sections present a formally dialogical character (Bordone's discourse is addressed to the Stracurato Accademico Pellegrino, whereas Inquieto addresses his *diceria* to Doni), but in both cases, once the theme of the discourse is established, there is almost no space for the introduction of those arguments, di-

gressions and incidental remarks that characterised the dialogues between the lower classes of speakers in the *First Part*. Here the protagonists of the debates are almost exclusively the Accademici Pellegrini who, to recall once again Giorgio Masi's words, add a sort of theoretical appendix to the *quodlibet* disputes of the previous *Ragionamenti*, thus sealing the transformation of the work into an academic dispute (Masi 1988, pp. 87-88).

Form and functions of the *novella* within the varying dialogical patterns

But how can we now, within this compositional structure in which everything has changed, define the formal status and the rhetorical function of the *novella*? Do they change in accordance with the abandonment of the narrative frame and the subsequent transformation of the dialogical patterns, or do they remain fixed? Is the *novella* linked to a specific context, type of expression and set of interlocutors or is it flexible enough to adapt to different dialogical typologies?

The role assigned to the *novella* within the new, thematic order of *I Marmi* is first commented on by the Astratto Accademico Pellegrino in his above-mentioned discourse announcing the compositional shift: «*O Dio, che pagherei che ragionassino sopra i componitor moderni una sera, sopra dell'opere un'altra, un'altra della lingua vulgare, l'altra dicessino novelle, e di mano in mano [...] motti, garbetti, facezie, burle, stratagemmi e varie cose nuove secondo la loro usanza!*».[11] The short story is therefore explicitly cited in a context which defines the new structural organization of the work, a fact that would suggest its importance within this arrangement. Its significance appears to be confirmed by Fanfera's words: «*Questi de' Marmi hanno disegnato che non si ragioni di diverse materie più a caso, ma [...] d'una cosa per sera*». *Che cosa le saranno, o dotte o plebee o savie, pazze, novelle o altre ciancie [...], in questa seconda parte si vedrà*».[12] In this way the *novell*a – cited in both of the discourses aimed to signal the change of the compositional organization – stands out as a narrative form meant to act as one of the constitutive elements of the new, thematic arrangement of *I Marmi*.

The term *novella* seems, however, to designate not a specific short narrative form endowed with a series of distinct formal and thematic aspects,[13] but rather a story in general, a narration which is characteristically heterogeneous from the point of view of the contents and inspired by everyday life, as well as by historical facts and imaginary motives. The concept of *novella* appears thus to be related not to a definite literary genre but rather to the capacity of this narrative form to satisfy the need for communication and to em-

[11] 'By Heavens what would I give that they might discuss the modern writers one evening, another the vulgar tongue, another that they might recount tales, and so proceeding [...] witticisms, polite sayings, pleasantries, jests, stratagems and various novelties according to their custom!' Doni (1928), vol. 1, p. 59.

[12] 'These who frequent the Marbles have determined that they shall no longer discuss different subjects in a disorderly manner, but [...] of one particular thing each evening. What so ever these things shall be, whether scholarly or plebeian, whether wise or mad, whether tales or other nonsense [...], shall be seen in this second part.' Doni (1928), vol. 1, p. 166.

[13] For an analysis of the history and features of the narrative form of *novella*, see Cherchi (2000b), pp. 119-132; Picone (1993); Salwa (2004).

body features of the mundane and the quotidian. The *novella* is thus retooled as a literary support for brilliant everyday conversation on a variety of topics.[14] Doni's vision of this form also harks back to the ancient meaning of *novella* as '*notizia del nuovo'*, an item of news intended to stir up curiosity and offer *delectatio*. «*Andiamo; e ditemi in tanto una novelletta*» (Let us go; and as we go tell me a story) – proposes Peregrino, demonstrating how this narrative form is meant as a form of relaxation and pleasure for the interlocutors. Similarly, Pazzo appears happy to surprise his public with a «*novella nuova non più detta*» (a new *novella* never before told) (Doni, 1928, vol. 2, pp. 13 and 141.). The stress placed on the pragmatic aspects of the short story goes to the detriment of attention to its formal features. What appears evident is also the tendency to amalgamate different rhetorical traditions that are linked to the terms *novella*, *favola* e *istoria* (see Malato, 1989; Malato, 2000; Picone, 1989; Segre, 1989), a fact which seems confirmed by the frequent absence of genre indications and by their interchangeable use with reference to the same narrative fragment. Thus, a comic short story with prominent realistic elements narrated by Fiorentino is first called a *favoletta* and only afterwards a *novella*; an exemplary allegoric narration cited by Giorgio is called an *istoria*, whereas the extended and extremely brilliant *novella* of medieval inspiration read by Sazio is first introduced as a *letter* and then defined as a *storia* (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 24-27, 39, and 80-85; see also Doni, 1928, vol. 2, pp. 13 and 115).

But if the rhetorical status of the short story appears vague from the programmatic point of view, let us see what the formal characteristics of the *novella* are and the modalities of its deployment at the syntagmatic level, that is within the dialogical structure of the last two parts of *I Marmi*. One of the most typical aspects of the short stories which figure in this work by Doni is their *brevitas*, both quantitative and qualitative. In many of these brief narrations the *dipositio* is linear and makes scarce allowance for digressions. There are almost no descriptions and all indications of time, space and even of the characters' features or personality are either abolished or strongly reduced.[15] However, the *brevitas* appears a less prominent issue in certain more complex narrations, some of which are inspired by historical events, whereas others by the medieval *novella* tradition.[16] In such narrations the context of the events as well as the physical and psychological qualities of the principal characters are accurately indicated, whereas the *narratio* is enriched with digressions, dialogues and descriptions. Such elements may have various functions: in historical narrations dedicated to the figures of ancient history seen as models of virtue or negative examples, they are meant to strengthen the exemplary value of the story. In narrations inspired by the medieval *novella* models, they are part of the plot, thus contributing to build up the climax. Meanwhile, in other narrations, historical and otherwise, it is the re-

[14] The term *novella* is used, indeed, in various dialogical situations: see Doni (1928), vol. 2, pp. 13, 24, 35, 46, 115, 135, 136, 159, 168, 191.

[15] See, for instance, the brief narration of Donatello's marble statue; the short example relevant to Giovan Bandini, the imaginary tale narrated by the marble Aurora, the *favola dell'uccellatore*, the *caso* about a man with two wives, the tale dedicated to bad fortune, the short story about the Greek and the buffoon and the exemplary narration about Solon. Doni (1928), vol. 2, pp. 10-11, 20-21, 115, 135-136, 159-160 and 200.

[16] This is e.g. the case of the story about Hannibal, of the *favola della bugia*, the *novella della gentildonna*, and the short story about a jealous baron. Doni (1928), vol. 2, pp. 3-5, 13-14, 24-27 and 80-85.

duction of the descriptive sections which stresses the universal dimension of the story and its paradigmatic nature.[17] In such narrations there is almost no psychological insight, and the characters' individuality, expressed mainly through dialogues and actions, appears frequently reduced to one dominant feature which is often exemplified with a memorable *motto*. Rare, on the other hand, are those narrations which display scarce stylistic effort and which hurry on to a rapid conclusion in the shape of a *motto*, a verse or a proverb.[18] The proverbialization of the stories by means of a *canzone*, a proverb or a *motto* remains, despite this, quite frequent and underscores how their roots run deep in popular culture.[19] Still, the proverbialization is only one of the modalities through which the *moralisatio* is achieved, also because such moralization is frequently expressed not within the story itself but through the surrounding dialogical structure. In these cases the novella acts as an *exemplum* offering a narrative interpretation of a thesis previously or subsequently discussed.[20] On these occasions the short stories are frequently used in series and this can be observed especially in the *Fourth Part*, where such cycles are meant to boost the by now feeble dialectical movement of the text. Two good examples of this typology are the sequence of short exemplary narrations, inspired by ancient history, which adorns the dialogue of Nobile and Perduto, and the set of brief narrations on the subject of famous figures of antiquity, which enriches the discourse of Bordone (Doni, 1928, vol. 2, pp. 151-169 and 195-203). In these, as in other cases, the indication of the *auctoritas* also contributes to emphasize the exemplary meaning of the stories. This is particularly true when the *autoritates* of antiquity are quoted, since they are seen not only as literary models but also as sings of the author's erudition, thus adding prestige to the work. Indeed, Doni willingly displays his knowledge of ancient authors, such as Diogenes Laertius, Quintus Curtius Rufus, Sesto Cheronese and Aeschines, even though the textual fragments attributed to them are mainly rewritings of works by Antonio de Guevara, Doni's customary source for prestigious inserts.[21]

Various types of *veritas* are associated with these different typologies of short narrations. In stories from ancient history, *veritas* in generally based *in factis*. What is important here is the authenticity of the *facta et dicta*, seen however not from the strictly historical point of view, but with respect to their paradigmatic value. The same applies to certain narrations of imaginary character which, although unrealistic, are meant to reflect universal truths. Thus, for instance, it is through a series of narrative inserts that Il Tempo illustrates his power over the universe in one of the dialogues of the *Fourth Part* (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 171-174). A separate case is formed by a number of narrations in which it is the marble figures, such as the san

---

[17] See, for instance, the long list of short exemplary narrations inspired by the *facta et dicta* of the famous rulers, philosophers and poets of antiquity; and the brief example referring to Giovan Bandini. Doni (1928), vol. 2, pp. 11 and 162-69.

[18] See the short example about Cesare: Doni (1928), vol. 2, p. 144.

[19] This is the case of the *novella della gentildonna*, the brief narration referring to the man with two wives, and the *novella* of a buffoon. Doni (1928), vol. 2, pp. 24-27, 135-136 and 159-160.

[20] See e.g. the story about Hannibal, the imaginary fable told by the marble statue of Donatello, the short narration about Giovan Bandini, the *favola del leone di marmo*, the *favola del serpente*, the story about Fetonio. Doni (1928), vol. 2, pp. 3-5, 10-11, 35-36, 46-48 and 195-198.

[21] As is known, Doni plagiarized heavily Guevara's *Libro áureo* and *Relox de príncipes*. See Figorilli (2011); Westwater (1998), pp. 39-62.

Giorgio sculptured by Donatello for one the niches of Orsanmichele, or Michelangelo's Aurora in the Sacristy of St Lawrence Church who tell the story.[22] At first sight, such narrations seem set apart from the general flow of the dialogue. But on closer inspection, their *veritas*, although not directly relevant to the narrated event but rather to the general principle that such event is aimed at illustrating, is based *in factis*. The episode of Donatello's san Giorgio alerts us to how the most admirable works of art are not always properly understood and appreciated, whereas the words spoken by Aurora demonstrate the striking aesthetic power of Michelangelo's masterpieces. However, the meaning of such narrative inserts does not exhaust itself here, as their *veritas* also appears closely connected to the questions discussed within the adjacent dialogical discourse, thus contributing to support its thesis. In this way, san Giorgio comments on the unjust laws of Fortune, while Aurora contributes to the encomium of Florence (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 9-12 and 20-24). Of a quite different stamp appears the truth value attributed to the *novellas* inspired by the medieval tradition. Such stories, often organized around an elaborate intrigue and ending with a brilliant and memorable *motto*, are chiefly meant to afford the reader the pleasure of discovering a new and surprising plot.[23] Their truth usually does not extend beyond the immediate moment of narration and is therefore concentrated *in verbis*. What instead strikes as surprising in the last two parts of *I Marmi* is the almost complete absence of narrations based on scatological or obscene motives. Frequently present in the first parts of Doni's work, such narrative forms seem now to be abolished firstly as part of the gradual substitution of the narrators, who are no longer plebeian; secondly, because of the thematic variation of the dialogues, which become progressively more 'academic', and finally as a consequence of the careful selection of more prestigious literary sources. The narrative inserts appearing in the *Third* and the *Fourth Part* prove the important role played by the rewritings and plagiarisms from the works of Antonio de Guevara. Such a choice is apparently meant to enrich the dialogical structures of *I Marmi* with narrative fragments of a certain cultural prestige and topicality. Indeed, despite the simplification of the original textual material, the rewritings of the plagiarisms of Guevara's works, composed on the basis of numerous ancient texts and compiled so as to prove the «*concordanze delle istorie*», seem to be the primary vehicle of illustrious cultural references.[24]

These various typologies of narrative inserts also reveal different approaches towards balancing the twin aims of *delectatio* and *moralisatio*. Although the pleasure of recounting short stories is eagerly sought after and frequently declared in Doni's writing, the *delectatio* represents a primary goal only in the *novellas* linked to the medieval tradition, connected to recent events and meant to reflect the spontaneity of day-to-day civic life. Such narrative inserts are indeed frequently praised for their beauty and pleasurableness. «*Oh*

---

[22] See Doni (1928), vol. 2, pp. 10-11, 20-21. See also the *favola del lione di marmo* and the discourse of the marble Jupiter: Doni (1928), vol. 2, pp. 35-36, 49.

[23] See the *favola della bugia*, the *novella della gentildonna* and the *novella* about a jealous baron: Doni (1928), vol. 2, pp. 13-14, 24-27, 80-85.

[24] The dialogues also contain a number of rewritings of Seneca's *Epistolae morales* (a translation of which Doni had published in 1549), and a plagiarism of a part of *Liber de homine - Il perché* by Girolamo Manfredi. See Cherchi (1987), p. 207; Cherchi (1998), pp. 112-113 e *passim*; Cherchi (2001); Genovese (2011); Rivoletti (2001), pp. 497-505; Westwater (1998), pp. 39-62.

la fu bella!» (O that was pleasant!): declares Perduto in reference to the *novella* about a buffoon, and as Stucco comments approvingly on the *novella* relevant to a jealous baron: «*Piacemi l'invenzione*» (I like the invention) (Doni, 1928, vol. 2, pp. 85 and 160). On the other hand, in stories inspired by ancient history or by the imaginary tradition, which display important exemplary functions, the *delectatio* is clearly subordinated to *moralisatio*.

As far as the linguistic aspects are concerned, in the last two parts of *I Marmi* the demotic features characterising the short narrative forms used in the initial parts appear strongly diminished. The *novella* – even when it is linked to the medieval tradition – shows few traces of its oral past and instead proudly displays its literary associations, imitating in particular the stylistic features of *Decameron.*[25] Such tendency appears even stronger in stories inspired by ancient history and tradition. Their style, more elaborate thanks to the literary quality of their sources, sets them apart from the apparent orality of the dialogical tissue.[26]

The formal qualities of the narrative inserts of *I Marmi* thus reveal an attitude towards the genre which is open to various rhetorical traditions and quite willing to amalgamate them. But so as to better understand how and for what purposes Doni adopts the *novellas*, it is also vital to analyze the relations between the short stories and the dialogical context in which they are implemented. The context in which the short stories are most frequently used is argumentative. The *novella* is asked here to illustrate, thanks to the vividness of its examples, the validity of the ideas that are being discussed in order to convince the interlocutors. For such purpose the historical accounts, the imaginary tales and, to a much lesser extent, the narrations inspired by the medieval literary tradition are used. The heterogeneous character of such inserts does not go to the detriment of their argumentative efficacy, as what counts here is the *veritas in factis* and not that *in dictis*. It is following this method of narrative insertion that the *novellas* are used to illustrate some of the key themes of Doni's writing, such as his opinion of the times, his stand against pedantry, his disapproval of rulers and courtly life.[27] However, the incisive features of short narrative forms are also exploited in expositional contexts. Here the *novellas* are quoted not to confirm a truth that has already been given, but to present such truth. This is, for instance, the case of the section showing the dialogue between *Il Tempo, l'Impaziente e il Vendicativo*, where a long narrative insert of mythological character is used by Il Tempo to explain the origins of his power over the universe (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 172-174; see also Rivoletti, 2001). Similarly, a narration starting with the idea of the primordial peace between all people is used by the Pazzo to illustrate the origins and the mechanisms of social and professional layering within societies (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 141-143). In these cases, the *veritas* is based *in factis* and frequently induces the interlocutors to a thorough discussion of the topic and from here to recall other short stories, used this time mainly as *exempla*. The *novella* can also be adopted purely for entertainment, which is most often the case with the narrations from the

[25] See the *novella della gentildonna* and the *novella* about a jealous baron: Doni (1928), vol. 2, pp. 24-27 and 80-85.
[26] See e.g. the story about Hannibal: Doni (1928), vol. 2, pp. 3-5. For the detailed analysis of the linguistic features of *I Marmi*, see Siekiera (2011).
[27] See the dialogues *Academici Fiorentini e Peregrini*, *Varie e diverse materie*…, *Ragionamenti de' cibi*…, *Il Nobile e il Perduto*…, *Discorso del Bordone*… : Doni (1928), vol. 2, pp. 9-15, 29-36, 43-50, 151-169 and 195-203.

medieval tradition. Such textual fragments often appear to be thematically detached from the main stream of the discourse, and as a result their insertion requires an explicit justification that frequently underscores their role as a source of *delectatio*. «*Il vostro discorso m'è piaciuto [...]. Ora, per compiacervi, metterò mano a una favoletta, tanto che passiamo il tempo insino a casa*» (Your words pleased me [...]. Now, to please you, I shall tell you a little tale, to while away the time as we go home), affirms Fiorentino introducing the *novella della gentildonna*, a narration *in itinere* (Doni, 1928, vol. 2, p. 24). The aim of these inserts is therefore to lessen the fatigue of the way back home, to amuse and afford escapement. Their primary role as a pleasurable interlude is often confirmed by the jokes and comments which the stories inspire. Another precious occasion for the insertion of *novellas* is offered by the speakers' reading of books (for a broad analysis of this topic, see Figorilli, 2011). Such reading can be introduced by the presentation of the book's subject and may therefore be guided, but it can also take place in a more casual fashion and simply follow a phenomenological order which may, however, later give way to a thematic choice. In these cases one *novella* calls for another, thus offering ever new stimuli for its reading and interpretation. Exemplary of such use appears the dialogue between Nobile and Perduto, where the phenomenological research of *piacevolezze* contained in *La chiave de' secreti* gradually gives way to a thematic lecture devoted to the nobility of the ancient rulers (see Doni, 1928, vol. 2, pp. 151-169).

However, despite this variety of uses, what strikes one here is the absence of some of those functions that were associated with the use of *novellas* in the first two parts of *I Marmi*. Crucially, the short stories are no longer the object of a discussion or a literary competition, predicated on displaying their value as a proof of the Florentine *ingegno*. Gone are the narrations in which the *vanitas* – that it the absence of a historical, moral or religious sense – would show that the story may be a vehicle of strictly superficial, ironic sense, confined *in verbis*. Gone are also the comic short narrations inspired by the medieval tradition of obscene and scatological motives. There are no further occasions in which *novella*, *beffa* or *motto* reveal themselves for what they truly are, that is an important part of the Florentine municipal reality. Indeed, far from being merely the expression of individual intelligence or sense of humour, the talent displayed in organizing a memorable intrigue culminating in a *beffa*, the skill to answer provocation with pungent *motto* rather than with violence, and the ability to quote a brilliant *novella* so as to settle a debate or a question constituted also and above all else an act of self-affirmation of the individual within the community and a recognized dynamic of social interaction (Rochon, 1972, 1975; Segre, 1993).

Conclusion

Thanks to the flexibility of its insertion within the compositional structures of *I Marmi* to which it positively contributes with the fluidity of its forms, the variety of its contents, the multiplicity of its functions and the diversity of its effects as regards both sense and beauty, the short story is confirmed as an important element of Doni's experimental narration. The art of storytelling shows, however, an evolution parallel to that which involves the entire structure of the work. While in the initial parts the *novella* appears more multi-

faceted and unhesitatingly displays its overtly popular and oral affiliations, which imprint a strong demotic stamp on the linguistic tissue of the work, in the final parts it becomes a well-calibrated and wisely dosed literary tool. Also, if in the *Third Part* the *novellas* still reveal the richness of their potential structures and canons, the dialogical patterns of the *Fourth Part* acknowledge almost exclusively the stories inspired by ancient history and endowed with major literary prestige. This, however is not the sole stricture which is applied and the elimination of scatological and obscene stories from the narrative repertoire also appears striking as it deprives the *novella* of its brightest and most genuine aspects, which originate in its familiar usage within the popular and lower-classes. As the speakers become ever more ‘academic’, as the topics change and the authentically dialectic structures evolve progressively into expositional discourses of an almost monological nature, the use of short narrative forms also requires modification. This is because their ultimate meaning is the result of their interaction with the micostructural framework. As the *novella* and other short narrative forms are set within the dialogical tissue of Doni’s work they lose a part of their semantic autonomy and acquire a partly new meaning, which is strictly functional to the surrounding microtextual context. It is here that through a series of references, allusions and comments the narrations are elaborated and resemanticised so as to inspire, illustrate and exemplify the reflections which refer to the key aspects of Doni’s writing. And it is here that their style, literary prestige, topics and methods of insertion need to become more ‘noble’ in keeping with the new, and progressively more ‘academic’ needs of the dialogical context.

References

Battisti, E. (1989). *L'antirinascimento*. Milano: Garzanti.

Bottasso, E. (1989). La prima circolazione a stampa. In Proceedings from Caprarola conference '88: *La novella italiana* (vols. 1-2, pp. 245-264). Roma: Salerno.

Bragantini, R. (1996). 'Poligrafi' e umanisti volgari. In E. Malato (ed.), *Storia della Letteratura italiana* (vol. 4, pp. 681-754). Roma: Salerno.

Cherchi, P. (1987). Nell'officina di Anton Francesco Doni, *Forum Italicum*, 21(2), 206-216.

Cherchi, P. (1998). *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*. Roma: Bulzoni.

Cherchi, P. (2000b). From ''controversia" to ''novella". In *L'alambicco in biblioteca: distillati rari* (F. Guardiani & E. Speciale, eds.) (pp. 119-132). Ravenna: Longo.

Cherchi, P. (2001). La «selva» de 'I Marmi' doniani. *Esperienze Letterarie*, 26(1), 3-40.

Cherchi, P. (Ed.). (2000a). *Ricerche sulle selve rinascimentali*. Ravenna: Longo.

Cox, V. (1992). *The Renaissance dialogue. Literary dialogue and its social and political contexts. Castiglione to Galileo*. Cambridge: Cambridge University Press.

Di Filippo Bareggi, C. (1988). *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato libraio a Venezia nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni.

Doni, A. F. (1928). *Marmi* E. Chiorboli, (Ed.). Bari: Laterza.

Doni, A. F. (1972). *La Libraria* V. Bramanti, (Ed.). Milano: Longanesi.

Ferroni, G. & Almansi, G. (Eds.). (1985). Il dialogo. Scambi e passaggi della parola. Palermo: Sellerio.

Fido, F. (1995). Architettura. In Bragantini, R. & Forni, P. M. (Eds.). *Lessico critico decameroniano* (pp. 13-33). Torino: Bollati Boringhieri.

Figorilli, M. C. (2012). «E' portano insino a una lanterna: e' ci sarà che leggere». Il tema della lettura e dei libri nei ragionamenti dei 'Marmi'. In G. Rizzarelli (ed.),*'I Marmi' di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti* (pp. 183-206). Firenze: Leo S. Olschki.

Finotti, F. (2004). *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*. Firenze: Leo S. Olschki.

Fontes-Baratto, A. (1987). Pouvoir(s du) rire. Théorie et pratique des facéties aux XVe et XVIe siècles: des facéties humanistes aux trois recueils de Lodovico Domenichi. In *Réécritures, III. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance* (pp. 9-100). Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.

Genovese, G. (2012). «Parlo per ver dire». Generi d'invenzione morale nei 'Marmi'. In G. Rizzarelli (Ed.),*'I Marmi' di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti* (pp. 151-168). Firenze: Leo S. Olschki.

Girardi, R. (1989). *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*. Bari: Adriatica.

Girardi, R. (2003). Anton Francesco Doni and the Building of Dreams, *Quaderni d'Italianistica*, 24(1), 41-60.

Grendler, Paul F. (1969). *Critics of the Italian World [1530-1560]. Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando.* Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Hagge, M. (1986). *Il sogno e la scrittura. Saggio di onirologia letteraria*. Firenze: Sansoni.

Malato, E. (1989). La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese. In Proceedings from Caprarola conference '88: *La novella italiana* (vol. 1, pp. 3-46). Roma, Salerno.

Malato, E. (2000). Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. In Albanese, G., Battaglia Ricci, L. & Bessi, R. (Eds.). Proceedings from Pisa conference '98: *Favole pa-*

rabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento (pp. 17-30). Roma, Salerno.

Margolin, J.-C. (1995). *Erasme, précepteur de l'Europe*. Paris: Julliard.

Masi, G. (1988). «Quelle discordanze sì perfette». Anton Francesco Doni 1551-1553. *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, 53(39), 9-112;

Masi, G. (1999). *Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina*. In Procaccioli, P. & Romano, A. (Eds.). *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo* (pp. 45-86). Manziana: Vecchiarelli.

Mattioli, E. (1980). *Luciano e l'Umanesimo*. Napoli: Istituto italiano per gli studi storici.

Pellizzari, P. (2000). Varietà di forme nelle novelle di Anton Francesco Doni: il caso delle 'Lettere'. In Albanese, G., Battaglia Ricci, L. & Bessi, R. (Eds.). Proceedings from Pisa conference '98: *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento* (pp. 483-508). Roma: Salerno.

Pellizzari, P. (2002a). Nota biografica. In A.F. Doni, *Le novelle* (P. Pellizzari, ed.) (vol. 1, pp. XLIII-LXVIII). Roma: Salerno.

Pellizzari, P. (2002b). Introduzione. In A.F. Doni, *Le novelle* (P. Pellizzari, ed.) (vol. 1, pp. IX-LXII). Roma: Salerno.

Pellizzari, P. (2004). Le lettere-novelle di Anton Francesco Doni. *Filologia e Critica*, 29, 66-102.

Picone, M. (1988). Tre tipi di cornice novellistica: Modelli orientali e tradizione narrativa medievale. *Filologia e Critica*, 13, 3-26.

Picone, M. (1989). L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione. In Proceedings from Caprarola conference '88: *La novella italiana* (vol. 1, pp. 119-154). Roma: Salerno.

Picone, M. (1993). Il racconto, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, (vol. 1, pp. 587-696). Torino: Bollati Boringhieri.

Picone, M. (2003). La cornice novellistica dal 'Decameron' al 'Pentamerone'. *Modern Philology*, 101(2), 297-315.

Pierazzo, E. (2000). *La 'Zucca' del Doni: tra novella e facezia*. In Albanese, G., Battaglia Ricci, L. & Bessi, R. (Eds.). Proceedings from Pisa conference '98: *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento* (pp. 509-534). Roma: Salerno.

Pierazzo, E. (2003). Introduzione. In A.F. Doni, *Le novelle* (P. Pellizzari, ed.) (vol 2, pp. IX-XXVI). Roma: Salerno.

Plaisance, M. (1989). Funzione e tipologia della cornice. In Proceedings from Caprarola conference '88: *La novella italiana* (vol. 1, pp. 103-118). Roma: Salerno.

Procaccioli, P. (1999). Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni. In Procaccioli, P. & Romano, A. (Eds.). *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo* (pp. 7-30). Manziana: Vecchiarelli.

Procaccioli, P. & Romano, A. (Eds.). (1999). *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*. Manziana: Vecchiarelli.

Quondam, A. (1977). '*Mercanzia d'onore', 'Mercanzia d'utile': Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*. In A. Petrucci (Ed.). *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna.* Bari: Laterza. pp. 52-104.

Quondam, A. (1988). La letteratura in tipografia. In A. A. Rosa (Ed.). *Letteratura italiana* (vol. 2, pp. 554-684). Torino: Einaudi.

Rivoletti, Ch. (2001). Le metamorfosi del Tempo. Immagine del Tempo e utopia nelle opere di Anton Francesco Doni, *Intersezioni*, 21(3), 489-518.

Rivoletti, Ch. (2003). Statuto onirico e attività artistica nel ‘Sogno del Tribolo’ di Anton Francesco Doni. In Volterrani, S. (Ed.). Proceedings from Pisa conference 2000: *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*. Firenze: Le Monnier. pp. 68-87.

Rizzarelli, G. (2010). Anton Francesco Doni. *Literary Encyclopedia*. Retrieved from [http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=12696, accessed 26 September 2010.].

Robinson, Ch. (1979). *Lucian and his influence in Europe*. London: Duckworth.

Rochon, A. (1972, 1975). *Formes et significations de la ‘beffa’ dans la littérature italienne de la Renaissance,* (vols. 1-2), Paris: C.I.R.R.I.

Romei, G. & Longo, A. (1992). Doni, Anton Francesco. In *Dizionario biografico degli italiani* (vol. 41, pp. 158-167). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Salwa, P. (2004). *La narrativa tardogotica toscana*. Fiesole: Cadmo.

Samek Ludovici, S. (1974). *Arte del libro: Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*. Milano: Ares.

Segre, C. (1989). La novella e i generi letterari. In Proceedings from Caprarola conference ’88: *La novella italiana* (vol. 1, pp. 47-58). Roma, Salerno.

Segre, C. (1993). La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento. In Proceedings from Pienza conference ’91: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal XII al XVI secolo* (vol. 1, pp. 13-28). Roma: Salerno.

Siekiera, A. (2012). L’impasto linguistico delle «bizzarre composizioni» di Anton Francesco Doni. In G. Rizzarelli (Ed.),*‘I Marmi’ di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti* (pp. 45-66). Firenze: Leo S. Olschki.

Tuzzi, H. (2006). *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*. Milano: Sylvestre Bonnard.

Urbaniak, M. (2012). «Oggi si stampano più Piovani Arlotti che Aristoteli». La novella e altre forme narrative brevi nei ‘Marmi’ di Anton Francesco Doni. In G. Rizzarelli (Ed.),*‘I Marmi’ di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti* (pp. 107-130). Firenze: Leo S. Olschki.

Westwater, L. L. (1998). Humanism reworked: The reuse of Guevara’s ‘Relox de príncipes’ in Doni’s ‘Marmi’, in Cherchi, P. (Ed.), *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento* (pp. 39-62). Ravenna: Longo.