

VICTOIRE FEUILLEBOIS

Aix-Marseille Université

DIALOGISME ET INTERPRÉTATION DANS LA FICTION À RÉCIT-CADRE ROMANTIQUE

La notion de « dialogisme » telle que la conceptualise Mikhaïl Bakhtine repose à l'origine sur un rejet de l'héritage romantique : pour le critique, la littérature romantique serait caractérisée par une monologie extrême, en raison de la fétichisation d'une parole auctoriale triomphante, uniquement traversée par le mouvement transcendant de la révélation et fermée à l'altérité de l'être et du mot. Cette fermeture à la présence d'autres sources, immanentes et plurielles, de la parole contraste avec la polyphonie à l'œuvre dans les romans dostoïevskiens, où chaque énoncé apparaît comme une chambre d'échos dont le contrôle échappe au seul écrivain. D'un côté, le romantisme représenterait ainsi une vision inspirée de la création reposant sur l'illusion poétique de la maîtrise totale de l'auteur ; de l'autre, le roman polyphonique se construit sur le travail du texte, de la voix et du mot et sur l'éclatement dialogique du caractère individuel et contrôlé des énoncés : la notion même de dialogisme semble s'élaborer en évacuant le dogme romantique de la parole du mage ou du prophète¹.

Pourtant, la littérature romantique fait un usage important du dialogue : on trouve en particulier de nombreuses œuvres constituées sur le mode de fictions orales encadrées, où un personnage raconte une histoire et s'expose aux interruptions, commentaires et critiques d'auditeurs figurés avec plus ou moins de détails. C'est par exemple le modèle repris par Hoffmann et élaboré en « principe de Sérapion » dans le recueil éponyme écrit entre 1819 et 1821, qui repose sur l'inclusion de narrations variées dans un cadre conversationnel où chaque personnage possède son tour de parole. Ce schéma est également très répandu dans le roman gothique, les cycles de nouvelles en prose et les fictions brèves du début du XIX^e siècle : la littérature russe, sur laquelle Bakhtine s'appuie pour construire son concept

¹ Cf. *Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности* [L'auteur et son héros dans l'activité esthétique] // *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М. : Искусство, 1979, С. 176 ; *Медведев П. Н. В лаборатории писателя* [Dans le laboratoire de l'écrivain]. Л. : Советский писатель, 1971 (en particulier le chapitre intitulé « La Liberté de création [Свобода творчества] »).

fondateur, est particulièrement riche d'exemples, et le principe d'une motivation orale de la fiction est considéré comme une caractéristique majeure des lettres russes de l'époque². Toute la question est donc de savoir ce qui sépare ces *dialogues* présents dans le texte romantique du *dialogisme* défini par le théoricien russe.

Selon Bakhtine, on l'a dit, le dialogue romantique n'est pas un dialogisme parce qu'il est toujours contrôlé par une instance supérieure monologique, responsable idéologiquement et esthétiquement et s'affirmant avec une force particulière à l'époque du « sacre de l'écrivain »³. La présence de dialogues ne garantit donc pas une réelle *polyphonie*, qui est la condition nécessaire du développement romanesque du texte et repose en premier lieu sur le dessaisissement de l'écrivain au profit d'une vitalité autonome d'une parole non maîtrisée et donc capable de révéler sa richesse de significations et la diversité des paroles autres qui la traversent.

Pourtant, il nous semble que les fictions dialoguées de l'époque romantique ne sont en réalité pas si éloignées de la définition bakhtinienne du dialogisme. Ce dernier suppose, on l'a vu, une ouverture à l'altérité et une légitimation des sources plurielles et des significations alternatives de la parole : dans ce contexte, il nous semble ainsi particulièrement intéressant d'étudier le dispositif herméneutique instauré par les fictions encadrées, pour déterminer dans quelle mesure elles laissent la place à la diversité des interprétations qui vient se substituer à une lecture unique et potentiellement conforme à l'idéologie de l'auteur. Nous souhaitons ainsi montrer que la fiction romantique, et en particulier la fiction enchâssée dans un cadre oral, repose sur un transfert de compétence de l'auteur au lecteur qui engage une vraie activité herméneutique : contre l'idée que l'auteur contrôle l'ensemble, le texte programme, par le dénivelé et l'inclusion de voix différentes, une libre participation du lecteur à la fiction qui annonce l'herméneutique moderne, et surtout permet de réinscrire ce corpus dans un horizon, non seulement de dialogue, mais aussi d'authentique dialogisme bakhtinien.

Le lien que nous établissons entre herméneutique et dialogisme est justifié par une commune conception du langage comme lieu d'échange et non comme l'expression de la primauté monologique de celui qui parle. Ainsi, la popularité de la fiction à récit-cadre romantique, qui représente les réactions des auditeurs à l'intérieur de l'histoire, est liée à la conceptualisation paradoxale dont le concept

² Depuis l'étude fondamentale de Boris Eikhenbaum sur le roman-cycle de Mikhaïl Lermontov, de nombreuses études ont été consacrées à la question de la cyclisation de fictions insérées dans un cadre de type oral en Russie au XIX^e siècle : Эйхенбаум Б. М. « Герой нашего времени [Un Héros de notre temps] » // Эйхенбаум Б. М. О прозе [Sur la prose]. Л., 1969 ; Янушкевич А. С. Особенности прозаического цикла 30-х годов [Particularités du cycle en prose des années 1830]. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1971 ; Янушкевич А. С. Русский прозаический цикл как « форма времени » [Le cycle prosaïque russe comme « forme de l'époque »] // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992 ; Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века [La Cyclisation dans la littérature russe du XIX^e siècle]. СПб, 1999.

³ Cf. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, Paris 1973.

de *compréhension* fait l'objet dans la première moitié du XIX^e siècle : celui-ci n'est plus considéré comme le simple décodage d'une intention du locuteur, mais comme un processus de co-création. C'est la raison pour laquelle une des caractéristiques fondamentales de l'herméneutique romantique est qu'elle instaure un *mode profondément déceptif de la compréhension* pour mieux *stimuler les capacités interprétatives du lecteur*. Cette stratégie s'inscrit dans une conscience aiguë de l'enjeu moderne que représente la question de l'interprétation : en thématissant dans le cadre les différentes modalités de l'opération de lecture, le cycle de fictions orales encadrées contribue à mettre en place un nouveau rapport herméneutique qui souligne qu'il ne s'agit pas de comprendre quelque chose, mais de *comprendre avec quelqu'un*. Cette idée suggère que le langage instaure un processus d'échange entre les instances de l'interlocution, plus qu'il ne transmet une série d'informations brutes ; par ailleurs, elle résout le conflit sur la notion d'*adhésion* à la fiction : celle-ci ne produit pas une simple transmission idéologique du contenu, mais encourage à épouser, à travers l'activité herméneutique stimulée par le texte, le même mouvement créateur que celui que suggère l'œuvre.

On voit ici tout l'intérêt de recourir au dispositif de la fiction oralisée dans ce nouveau paradigme de l'interprétation : situation charismatique par excellence, l'échange direct du récit permet de mettre l'accent sur l'*interaction subjective* à l'œuvre dans la réception de l'histoire insérée, déplaçant l'intérêt du contenu à la *figuration de la communication* ; d'autre part, le cadre suggère pour chaque auditeur la nécessité de *participer à son tour à la fiction* : il constitue une zone poreuse où la situation d'énonciation et de croyance de départ est perpétuellement déplacée et où le récepteur peut se faire narrateur. Le don du récit met ainsi en place une structure doublement productive : d'abord, parce qu'elle montre l'effectivité de la fiction sur celui qui la reçoit, ensuite parce qu'elle engage l'auditeur à se faire à son tour narrateur et à raconter de nouvelles histoires.

Le lien entre ces deux moments est illustré par la nouvelle de Vladimir Odoïevski « L'Apparition [Привидение] » (1838). Cette nouvelle s'inscrit dans la tradition de la « chaîne de nouvelles » russe, dont le déroulement repose sur l'*échange répété du récit* et la *capacité des auditeurs à excéder leur statut passif pour se transformer en acteurs et, ultimement, en narrateurs*⁴. La représentation de l'oralité et le développement du cadre jouent ici un rôle majeur dans cette *transmission de la parole* qui devient un *transfert du pouvoir de raconter* et manifeste l'importance de l'altérité dans le processus d'interlocution. Il ne s'agit donc pas d'un simple dialogue, mais bien d'une structure polyphonique où la

⁴ Cf. V. Somoff, *From authority to author : Russian prose on the eve of the novel (1820–1870)*, chap. 1 : « Russian prose in the first half of the 19th century : the novella, the cycle, and the birth of the hero », Ph. D., Université de Berkeley, Berkeley 2007, p. 22–120. Victoria Somoff donne l'exemple de nouvelles d'Orest Somov et d'Alexandre Veltman, où le narrateur inséré confie son histoire à un voyageur de passage, qui va à la fois résoudre le problème exposé par l'histoire et mettre l'ensemble de celle-ci, et son dénouement, par écrit.

représentation de la communication souligne le caractère participatif et pluriel de tout échange langagier.

La nouvelle est constituée par les notes d'un voyageur apparemment objectif désigné par le pronom personnel « Je », qui se trouve un soir dans une diligence avec Irénée Gomozeïko, encyclopédiste fantasque déjà présent dans d'autres œuvres d'Odoïevski ; Gomozeïko raconte une histoire de fantôme qu'il tient d'un tiers, un vieux voltairien qui la récite à la soirée d'une connaissance commune, mais au dénouement de laquelle ce philosophe, troisième relais de la narration, participe lui-même en tant qu'acteur. On a donc bien une chaîne développée et précise, qui peut s'apparenter à un simple désir de crédibiliser la fiction en exhibant ses sources. En réalité, il nous semble que la fonction de cet emboîtement est différente : il souligne la nécessité de la participation des auditeurs dans l'histoire racontée, dont ils deviennent des acteurs (c'est le cas du disciple des Lumières qui a raconté l'histoire à Gomozeïko) ou des narrateurs (c'est le cas de ce « Je » qui nous raconte à son tour le récit fait par Gomozeïko). En amont et en aval du conteur, l'effet produit par le récit se traduit par une modification de la situation d'énonciation de départ, grâce à un *intéressement* croissant des figures adventices d'auditeurs qui vont comprendre et infléchir le récit de manières différentes. Le texte se charge donc, non pas d'exprimer le point de vue monologique d'un personnage, mais bien de « donner de la voix » aux interlocuteurs et de souligner la diversité des appréhensions que peut susciter un même énoncé.

« L'Apparition » est un récit encadré, mais dans lequel les frontières entre le cadre et l'histoire étonnante racontée par une figure charismatique de conteur tendent à s'effacer au profit d'une interaction des différents niveaux de la narration. La situation de départ instaure un dispositif qui paraît profondément dissymétrique entre le conteur Gomozeïko et les autres personnages : des quatre personnages présents dans la diligence, trois sont réduits à l'état d'auditeurs passifs devant les histoires que l'encyclopédiste volubile enchaîne, ravi d'avoir un public captif. L'asthénie générale est soulignée par l'endormissement progressif du narrateur s'exprimant à la première personne dans la nouvelle : non seulement il se trouve dans la position de passivité extrême du dormeur, mais son statut de *témoin* et de *garant* de la fiction paraît bien compromis par la somnolence dans laquelle il sombre peu à peu. Est-ce pour cette raison que, contrairement à Gomozeïko, il reste indéterminé, à jamais anonyme sous la généralité du pronom et de la typologie du « récit de voyage » qui fait disparaître l'identité du voyageur (le sous titre de la nouvelle est « Tiré de notes de voyage » [*Из путевых заметок*]) ? Les deux autres voyageurs, décrits dès la première ligne comme un militaire à la retraite et un fonctionnaire, sont aussi disqualifiés comme des *quidams* insignifiants : les rares interruptions qu'ils font dans les récits de Gomozeïko montrent la vacuité de leur personne, tout entière formatée par les préjugés de leur caste.

Pourtant, Gomozeïko va tenter d'*intéresser* ces êtres *sans intérêt* : il tente d'ancrer le long récit, qui prend la place des brèves anecdotes qu'il a jusque là racontées, dans la réalité immédiate des auditeurs — on passe près d'un château, il racontera donc une histoire gothique ; mais surtout, il s'inscrit dans l'horizon générique du récit fantastique sur les visions surnaturelles, qui est doublement captivant pour les lecteurs, d'abord parce qu'il est à la mode, ensuite parce qu'il constitue une énigme par son hésitation fondamentale entre croyance au merveilleux et explication rationnelle. Il s'agit donc bien d'intéresser et d'interroger : le stratagème réussit, puisque le narrateur à qui nous devons l'histoire se réveille ; mais le texte va au-delà, en instaurant *une circulation des instances narratives et une labilité sur le statut de la personne qui raconte*, qui peut à tout moment se faire acteur ou redevenir auditeur. Le résultat de ce croisement des niveaux du récit, que les personnages traversent allègrement en naviguant entre histoire et discours, est de *stimuler la participation directe* des auditeurs contraints figurés dans le cadre, prisonniers de la diligence et, à l'origine, ni intéressants ni intéressés, pour qu'ils donnent *leur propre version des faits*.

Cette ambition explique l'enchevêtrement singulier des strates du récit : si Gomozeïko fait mine de monopoliser la parole, l'histoire qu'il raconte lui a en réalité été confiée lors d'une soirée mondaine, longuement décrite, par un « invétéré voltairien du siècle dernier » (*закоснелый волтерьянец старого века*⁵), profondément agacé que la jeune société puisse ainsi jouer à s'effrayer avec des récits fantastiques. Il décide par réaction de livrer une histoire qui aura le rôle d'un apologue contre la mode fantastique, qui peut se révéler réellement néfaste. Cette histoire est elle-même présentée comme parfaitement rationnelle : le vieux narrateur insiste sur le fait qu'il en a été témoin sans y participer directement, et donc se positionne en garant objectif de la véracité du récit, dont la vertu est de souligner que les histoires les plus terribles ne sont pas forcément celles qui font intervenir le surnaturel.

Le voltairien se remémore un séjour dans un vieux château, chez une comtesse jadis maudite par sa propre mère pour avoir eu un enfant avec un homme que la famille n'approuvait pas. Les deux femmes se sont depuis réconciliées, et la mère a mis par écrit et caché dans un médaillon la rétraction officielle de la malédiction (« ton fils sera ta perte ! ») qu'elle avait proférée en des temps de colère. L'enfant est devenu un jeune homme et amène au château toute une cohorte d'amis officiers. La compagnie passe plusieurs jours à s'égayer et une fête vient marquer l'apothéose d'un séjour qui doit se terminer le lendemain. Durant la fête, on rappelle que le fils de la famille dort dans une chambre du château que la légende dit hantée : le jeune homme éclate de rire et déclare qu'il n'a cure d'aucun

⁵ *Одоевский В. Ф. Привидение // Одоевский В. Ф. Повести. Советская Россия, М., 1977, С. 305. La nouvelle originale se trouve publiée dans : Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1838. № 40 — С. 781–785.*

spectre. Le lendemain matin, comme il ne se lève pas, sa mère vient le réveiller : dans son demi-sommeil, il la prend pour un fantôme et l'abat d'un coup de pistolet. Avant de tomber victime du coup fatal, la comtesse a le temps de s'apercevoir qu'elle ne porte pas au cou le médaillon qui devait la prémunir contre la réalisation du vœu de sa mère.

La mention du médaillon ôté renvoie à l'horizon de la nouvelle étonnante typique de la conceptualisation classique du genre : il existe bien une circonstance étrange, mais qui pourrait relever de la pure coïncidence et n'exige pas une interprétation directement surnaturelle. Par ailleurs, le contexte de l'histoire tend à donner une explication d'ordre moral de ce drame : le médaillon symbolise ici la tache ineffaçable d'un mariage précipité, et évoque les fables sur des criminels « punis par là où ils ont péché », quand, de nombreuses années après leur faute, le fruit de leur inconduite les rattrape.

La cruauté de cette lecture est renforcée par la réaction du voltairien, qui éclate de rire à la fin de cette histoire horrifique : il a atteint son but, qui est de dénoncer les dangers de la nouvelle superstition fantastique et de surpasser l'effroi provoqué par toutes les histoires de fantôme avec une fiction qui se présente précisément comme parfaitement objective et jamais surnaturelle. Mais le fantastique revient immédiatement dans l'échange : un jeune convive interpelle le disciple des Lumières, et lui confie qu'il fait partie de cette famille et que l'histoire ne s'arrête pas là⁶. La malédiction poursuit ceux qui racontent la mort de l'infortunée comtesse, qui revient les hanter et les mène inmanquablement au tombeau en quinze jours. Le voltairien est très marqué par cette révélation : le texte mentionne qu'il devient de plus en plus pâle au fur et à mesure que le second récit inséré progresse et révèle que l'évacuation de tout élément fantastique a échoué⁷.

Cet affaissement de la figure du philosophe narquois éclaire la conception romantique de l'interprétation participative : parce qu'il a cru qu'il pouvait n'être qu'un témoin, et que sa posture en retrait pouvait lui permettre d'observer de manière exhaustive et objective la situation, réduisant tous les éléments à de simples coïncidences, il produit une *mauvaise lecture* de ce qu'il a vu et s'aperçoit trop tard qu'il y a peut-être bien des spectres à l'œuvre ici. D'ailleurs, son défaut de participation se résout de manière ironique lorsqu'il devient lui-même acteur de

⁶ Rappelons ici à des fins de clarté qu'on se situe à l'intérieur de la narration insérée : le jeune convive est l'invité de la soirée à laquelle Gomozeïko a entendu l'histoire du voltairien, à laquelle l'invité mystérieux répond par la suite de l'histoire. Ces brusques décrochements sont assez difficiles à suivre dans une nouvelle aussi condensée (huit pages dans l'édition de 1977), mais le lecteur de l'époque est familiarisé avec le schéma du fantastique nié puis réaffirmé grâce à une nouvelle comme *La Dame de pique* [Пиковая дама, 1834] d'Alexandre Pouchkine, dont Odoïevski s'inspire en partie.

⁷ « Le conteur pâlit. Le jeune homme poursuivit. [...] Le conteur pâlit encore davantage. » ; « Рассказчик побледнел. Молодой человек продолжал: [...] Рассказчик побледнел еще больше. », То же, С. 312.

l'histoire qu'il a commencé à raconter : pourchassé par le fantôme de la comtesse, il tombe gravement malade et, au bout de quinze jours, le salon fréquenté par Gomozeïko « compte un invité de moins⁸ ». Il a donc servi, à son corps défendant, d'ultime relais dans le développement de l'histoire fantastique : la seule « apparition » fantastique du texte est celle dont il est victime, et non le faux spectre de son propre récit. Le retournement est d'autant plus frappant que le terme russe *приведение* (« apparition » ou, plus littéralement, « vision »), qui désigne en général les fantômes et les revenants, contient le sème de la vision sur laquelle le voltairien fondait l'objectivité de son témoignage, et qui finalement se dégrade en manifestation cauchemardesque des spectres qu'il s'agissait de bannir. Au règne de la vision distancée, le texte substitue l'exigence de la narration participative, dont la force est montrée dans la poursuite du récit : le complément narratif apporté par le jeune homme a profondément modifié les convictions positives du narrateur originel sur l'inexistence des spectres, et a poussé la force d'effectivité jusqu'au point de montrer que *le récit peut tuer*. Par ailleurs, le changement de statut du narrateur qui devient personnage souligne la nécessité de participer à l'histoire pour bien la comprendre et invite donc les lecteurs / auditeurs à adopter un mode de lecture empathique, qui active tous les modes de connexion entre les strates apparemment séparées du récit.

Cette diffusion des effets de l'histoire dans les autres niveaux de la nouvelle se manifeste par l'animation déployée désormais par les personnages à l'origine présentés comme passifs et qui deviennent à leur tour narrateurs. Le retour dans la diligence souligne que les auditeurs de Gomozeïko ont compris la leçon : l'un d'entre eux produit un récit sur un sujet similaire, traité de manière beaucoup plus brève et anecdotique, mais qui souligne la faculté d'appropriation et de participation à l'interprétation collective provoquée par le premier récit inséré. L'interprétation consiste ici moins à décoder l'histoire qu'à produire un nouveau récit susceptible de la mettre en perspective : elle se caractérise donc par une subjectivité affichée du sujet exégète, qui ramène l'histoire à ce qu'il a lui-même vu et connu. Par ailleurs, l'activité herméneutique ne peut être effectuée à distance : dans le récit inséré, elle impose que les narrateurs deviennent acteurs ; dans le cadre, elle suppose que les auditeurs se fassent conteurs à leur tour. On le voit à travers la manière ennuyeuse et peut-être inappropriée dont le nouveau narrateur brode sur l'histoire racontée par Gomozeïko ; il ne s'agit pas de trouver une lecture « vraie » du texte, mais de produire une lecture créative qui requière une participation active. Une pirouette finale, dans la dernière phrase du texte, révèle d'ailleurs que le vieux voltairien n'est en réalité pas mort (ne nous avait-on pas simplement dit que le salon comptait un hôte de moins ?), ce qui annule

⁸ « ровно через две недели в гостиной Марьи Сергеевны сделалось одним гостем меньше ! », То же. On remarquera d'emblée que la formule est ambiguë et n'implique pas une mort *réelle* du voltairien.

toute possibilité de conclusion univoque de l'histoire. La « chaîne de nouvelles » ne s'arrête donc pas là : le lecteur est lui aussi amené à examiner la signification énigmatique de ces récits, et à y participer à son tour par une interprétation qui ne peut être qu'individuelle et créative.

Cette dernière phrase présente un intérêt tout particulier pour notre sujet, le rapport entre herméneutique romantique et dialogisme bakhtinien. Elle rappelle en définitive que la pluralité des interprétations trouve sa source autant dans une subjectivité irréductible de toute lecture que dans une caractéristique essentielle du langage lui-même, qui constitue une matière subtile, traversée par d'autres énoncés et donc susceptibles de sonner différemment pour chaque interlocuteur. Les traits d'oralisation marquée du récit suggèrent bien que l'ambiguïté du récit et de sa dernière phrase n'est pas accidentelle, mais correspond bien à une esquisse de théorie du langage dialogique. De manière significative, le texte crée une tension entre oralité et *vision* (dont on se rappelle que le sème est présent dès le titre) : là où le disciple des Lumières se fiait à sa faculté d'observation pour résoudre le dilemme entre fantastique et explication rationnelle, l'atmosphère de suppression de la vision et de prégnance du discours direct annule cette stratégie et souligne par contraste la force du récit charismatique, et donc le primat du langage dans la compréhension, non des phénomènes eux-mêmes, mais du phénomène de l'interlocution.

Nous avons souligné au début de cet article que la place accordée à la voix autre et la reconnaissance de la pluralité des significations du langage étaient des éléments majeurs pour réintégrer le corpus romantique dialogué dans l'horizon du dialogisme bakhtinien. Les fictions à récit-cadre oral constituent en effet une riche matière pour nuancer l'appréciation traditionnelle du fonctionnement du texte du début du XIX^e siècle, supposé exacerber la fétichisation de la voix unique de l'auteur : en réalité, on l'a vu, il encourage une participation active des lecteurs, dont les interprétations contradictoires et potentiellement erronées soulignent le caractère profondément ambigu et pluriel de chaque énoncé et assignent à l'ensemble un caractère réellement polyphonique. La grande différence avec le roman dostoïevskien réside dans l'activité propre de l'auteur dans cette composition : là où, chez les romantiques, c'est bien le créateur qui orchestre son propre des-saisissement sur le plan narratif au profit d'une profusion herméneutique qu'il a lui-même programmée, le roman dostoïevskien ne fait que développer une caractéristique essentielle et intrinsèque de tout énoncé linguistique, sa polyphonie, à laquelle l'auteur ne peut de toute façon pas échapper, et qui excède de beaucoup son contrôle idéologique. Mais de l'un à l'autre, il semble y avoir moins un fossé irréductible qu'un saut de génération : en tête de son premier roman, *Les Pauvres gens* [*Бедные люди*, 1846], Dostoïevski place une citation d'Odoïevski, signe que le dialogisme romanesque est bien l'héritier d'une certaine polyphonie romantique.

DIALOGISM AND INTERPRÉTATION IN RUSSIAN ROMANTIC FRAME NARRATIVES

Summary

Since the first conceptualizations of polyphony and dialogism by Mikhail Bakhtine, Romantic literature has usually been excluded from the field opened by the Russian critic : according to him, this literature exemplifies a monologic attitude towards the composition of the text, where the voice of the author is always in control and completely closed to any other source of language except the transcendant link stimulated by prophetic speech. But Romantic literature, and especially Russian Romantic literature, offers a rich corpus of fictions in dialogue, in which we can read an intuition of the polyphonic quality of every linguistic act. Though these texts are often read as non-dialogic, this paper attempts at taking a new look at them, through the question of interpretation and its connection to dialogism. I aim at showing that, far from being monologic structures disguised in a dialogic form, they display a dialogic conception of speech, where the focus is on the exchange between locutors around an essentially ambiguous and plural speech act, rather than on the fetichization of the author's voice or the ideologic unity of the text presented.

Key words: dialogism, interpretation, frame story, Rmanticism, Vladimir Odoïevsky.