

Identité et polyphonie dans *De Perfil* (1966), de José Agustín

Alba Lara-Alengrin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10201>

DOI : [10.4000/narratologie.10201](https://doi.org/10.4000/narratologie.10201)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 143-153

ISBN : 2914561032

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Alba Lara-Alengrin, « Identité et polyphonie dans *De Perfil* (1966), de José Agustín », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.2 | 2001, mis en ligne le 01 janvier 2001, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10201> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10201>

IDENTITÉ ET POLYPHONIE DANS *DE PERFIL* (1966), DE JOSÉ AGUSTÍN

Alba LARA-ALENGRIN
Université de Provence

Style familier, prose désinvolte, langage de *la onda*¹, verve iconoclaste, oralité, humour, ton décontracté sont des notions systématiquement évoquées, mais rarement étudiées, à propos de l'écriture de José Agustín. C'est pourquoi le problème de la voix narrative se pose de manière particulière lorsque nous avons affaire à cet écrivain mexicain.

¹ Le mot *onda* commence à être utilisé par les jeunes mexicains vers 1965, pour signifier un projet, une sortie, une ambiance particulière, un état d'esprit. Cf. J. AGUSTIN, « Cuál es la onda » in N. KLAHN et W. CORRAL, *Los novelistas como críticos*, T. II, Mexico : FCE y Ed. del Norte, 1991, pp. 459-469. Par la suite, le mot *onda* sert à désigner un groupe social : la version mexicaine du mouvement contre-culturel. La plus grande originalité de ce groupe réside dans son parler. Cf. C. MONSIVAIS, « Dios nunca muere » in *Días de guardar*, México : ERA, 1970, pp. 91-114, et « La naturaleza de la onda » in *Amor perdido*, México : ERA, 1977, pp. 227-262. *Onda* finit ainsi de désigner un groupe social, pour signifier la façon de parler de ce groupe. Dès le début des années soixante-dix, *onda* dénote l'irruption, dans la littérature mexicaine des années soixante, du personnage adolescent, son monde, ses valeurs et son langage. Cf. M. GLANTZ, *Onda y escritura en Mexico : jóvenes de 20 a 33*, Mexico : S. XXI, 1971. Les critères de classification des œuvres et des auteurs appartenant à la « littérature de la *onda* » n'ont jamais été fixés clairement et la plupart des écrivains concernés refusent cette dénomination. Toutefois, les trois auteurs les plus cités comme représentants de cette tendance du roman mexicain sont José Agustín (1944), Gustavo Sainz (1940) et Parménides García Saldaña (1944-1982). Pour une nouvelle révision du terme *literatura de la onda* et sa périodisation cf. I. GUNIA, « ¿ Cuál es la onda ? » *La literatura de la contracultura juvenil en el Mexico de los años sesenta y setenta*, Frankfurt am Main : Ediciones de Iberoamericana, 1994, 343 pp.

Né en 1944, José Agustín détient le record de précocité dans les Lettres Mexicaines en écrivant son premier roman, *La tumba*², à l'âge de seize ans. *De perfil*³, le roman qui fait l'objet de cette communication, apparaît en 1966, c'est-à-dire lorsque José Agustín vient de fêter ses vingt-deux ans. Ces deux romans abordent le monde de l'adolescence d'une façon alors inusitée dans le contexte littéraire mexicain. Tout d'abord, parce qu'ils intègrent le parler des jeunes de l'époque, assumé comme instance première de narration et non plus seulement comme discours cité. Ensuite, parce que José Agustín utilise la dérision comme recours esthétique. Mais la nouveauté de ces deux premiers romans réside surtout dans la volonté manifeste de reproduire un effet d'oralité en effaçant toute trace d'un discours soutenu. De telle sorte que ce ne sont pas les expressions familières ni les mots déformés qui apparaissent en italiques, mais les locutions à forte connotation littéraire comme *mes effets les plus personnels*⁴, par exemple. Ce procédé vise, bien évidemment, à pointer du doigt les poncifs académiques.

De perfil est le récit de quatre jours dans la vie d'un adolescent des années soixante dans la ville de Mexico. Le narrateur homodiégétique⁵ est le héros anonyme du roman. Le récit s'ouvre ainsi :

Derrière la grande pierre et le pré se trouve le monde où j'habite. Je sais pourquoi je viens souvent à cet endroit du jardin mais j'aurais bien du mal à l'expliquer clairement. Ça fait beaucoup rire Violeta que je fréquente ce

² J. AGUSTIN, *La tumba*, Mexico : Ediciones Mester, 1964.

³ J. AGUSTIN, *De perfil*, Mexico : Joaquín Mortiz, Coll. « Laurel », 1993 (2 éd.), 1 éd. 1966. Pour la traduction des passages de *De perfil*, nous emprunterons la version française de Jean-Luc Lacarrière : J. AGUSTIN (traduction de Jean-Luc LACARRIERE), *Mexico midi moins cinq*, Paris : La Différence, Coll. « Les Voies du Sud », 1993, 340 pp. Le numéro de page indiqué pour les citations est celui de l'édition mexicaine.

⁴ J. AGUSTIN, *Ibid.*, p. 220 ... *mis pertenencias más allegadas*. (Traduction de J.-L. LACARRIERE, *Mexico midi moins cinq*, op. cit., p. 248)

⁵ Terminologie de G. GENETTE, *Figures III*, Paris : Editions du Seuil, Coll. « Poétique », 1972, pp. 252.

coin-là. Cela me paraît normal : Violeta est ma mère et elle adore dire que je suis un peu dérangé.⁶

Le narrateur nous place d'emblée dans son ici-maintenant, les déictiques – *je viens souvent à cet endroit, ce coin-là* – créent une impression de simultanéité qui sera accentuée, ailleurs dans le roman, par la présence de nombreux segments au présent. Ceci dit, l'utilisation alternée du présent ou du passé simple ne correspond pas nécessairement à la situation de séquences dans l'ordre du récit. La précision, qui figure aussi au début du roman, sur l'identité de Violeta, met en évidence la stratégie de communication que le héros établit dès le départ avec le lecteur, d'ailleurs, celui-ci sera constamment sollicité ou interpellé dans le texte. Mais on accède à l'univers anodin de ce personnage sans savoir ce qu'il deviendra par la suite. A la différence du roman picaresque ou du roman de formation, dans *De perfil* on ne verra pas le héros devenir adulte. Le choix d'un héros adolescent, le registre choisi pour animer sa voix, la jeunesse de José Agustín au moment de la publication de *De perfil*, ainsi que le discours décontracté qu'il adoptait dans les interviews pour les journaux et les suppléments littéraires de l'époque ont sans doute contribué à ce que le public et la critique assimilent rapidement la personne de l'écrivain à celle du narrateur⁷. L'effet d'oralité rendait ce texte suspect, peu sérieux, comme étant le fruit de l'improvisation et non d'un travail d'écriture soigné.

Cette courte introduction sur les innovations introduites dans le contexte littéraire mexicain par José Agustín et son roman *De perfil*, nous semblait nécessaire pour pouvoir

⁶ J. AGUSTIN, *Ibid.*, p. 7 : « *Detrás de la gran piedra y el pasto está el mundo en que habito. Siempre vengo a esta parte del jardín por algo que no puedo explicar claramente, aunque lo comprendo. Violeta ríe mucho porque frecuento este rincón. Eso me parece normal : Violeta es mi madre y le encanta decir que no estoy del todo cuerdo...* » (Traduction de J.-L. LACARRIERE, *Mexico midi moins cinq*, op. cit., p. 7)

⁷ « *...el narrador es el escritor, se disfraza de personaje, pero a veces se nota el disfraz...* » A. CANTU, « *De Perfil*, la segunda novela de José Agustín » in *El Día*, Mexico, 18-10-1966, s.n.p.

aborder désormais le sujet de la polyphonie. Qu'entendons-nous au juste quand on parle de polyphonie dans son application littéraire ? La juxtaposition de divers types de discours suffit-elle pour impliquer un phénomène de polyphonie ?⁸ Dans ce travail, nous considérons la polyphonie comme un problème d'identité du sujet énonciateur, c'est-à-dire la perte d'unicité du sujet parlant à l'intérieur même de l'énoncé⁹. Ce phénomène implique soit l'anticipation des mots d'autrui soit leur intégration dans la même unité syntaxique. Si nous revenons à l'incipit de *De perfil*, nous verrons que le discours du héros nous prépare à accéder non seulement au monde dans lequel il vit, mais aussi, au monde qui vit en lui, et qui serait, donc, un monde univocal. Cette démarche égocentrique de la part du narrateur adolescent semblerait annuler toute possibilité de simultanéité ou de multiplication de voix, que ce soit au niveau de la clôture syntaxique ou de l'intégralité du texte. Mais, en fait, il faut revenir au niveau de la macrostructure du roman pour aborder cette question. Le narrateur est autodiégétique¹⁰, certes, mais il se présente comme un discours-régie qui organise le récit en cédant la parole aux personnages qu'il rencontre au cours du roman. Ceci dit, le relais des voix ne s'effectue pas toujours de façon explicite, l'identité des embrayeurs peut être dissimulée de façon délibérée et le narrateur se passe parfois de repères typographiques – tirés, italiques, guillemets – dans l'alternance de séquences. Par exemple, la séquence ci-dessous est introduite telle quelle après un dialogue entre le héros et le personnage d'Octavio sur la probable homosexualité d'un producteur musical (don Enrique), elle commence ainsi :

⁸ A propos du problème des frontières de l'énoncé dans la théorie bakhtinienne du discours romanesque, cf. G. PHILIPPE, « Théorie du roman et niveau de l'énoncé, l'exception bakhtinienne » in *Etudes romanesques 5, fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, Paris-Caen : Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, 1998, pp. 229-238.

⁹ Cf. O. DUCROT, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » in *Le dire et le dit*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984, pp. 171-233.

¹⁰ Cf. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 253.

En plus, si don Enrique était celui que suppose mon cerveau fangeux, Octavio emploierait ses dons karatesques. Car le karaté, il faut que je le sache, est de science certaine, la plus puissante et inégalable force de libération spirituelle et physique. Oui missié (...) Je ne devrais par rire, c'est un sujet trop sérieux pour être pris à la rigolade (...) Il faut que je comprenne que je suis un laissé-pour-compte-rencogné-pusillanime (un mouflet que le chat lui a barboté la langue) et que j'ai beau fanfaronner à droite à gauche, en essayant de l'impressionner parce que j'ai un rencard avec la cocufiante Queta Johnson (...) Queta Johnson n'a pas la moindre idée de ce que c'est que l'aart, elle ne sait pas les efforts que ça demande pour être géniaux à des types comme les Beaceps...¹¹

Il s'agit d'une forme de reprise qui nous semble tout à fait originale. Sans avoir recours ni à la subordination ni au style libre indirect, le procédé permet de produire un écho imitatif de la voix d'Octavio. Plutôt que de continuer avec la forme dialoguée ou de présenter l'interminable laïus (quatre pages) de son ami en discours direct, le narrateur choisit de réfléchir le discours d'Octavio en inversant les instances narratives, mais sans introduire de verbe déclaratif. C'est un clair exemple de double énonciation : le héros refait Octavio en utilisant les expressions de ce dernier (*fangeux, inégalable force de libération spirituelle, laissé-pour-compte-rencogné-pusillanime*), tout en gardant son *je* de narrateur

¹¹ J. AGUSTIN, *Ibid.*, pp. 90-91 : « Además, si don Enrique fuera como supone mi pantanoso cerebro, Octavio emplearía sus recursos karatescos. Porque el karate, como he de saber, es a ciencia cierta la más poderosa e inigualable fuerza de liberación espiritual y física. I ñor (...) No debo reírme, la cosa es demasiado seria para tomarla a chacota. (...) Debo comprender que soy un arrinconadoretraídopusilánime (y monigote y mudo) aunque ande faroleando, queriendo apantallararlo porque tengo cita con la mancornadora Queta Johnson (...) Queta Johnson no tiene idea de lo que el arteeee, no sabe cuánto trabajo les cuesta ser geniales a los Beaceps... » (Traduction de J.-L. LACARRIERE, *Mexico midi moins cinq*, op. cit., pp. 101-102).

(*il faut que je sache*) et, par là, sa propre voix moqueuse¹². Cette forme de duplication de voix introduit aussi un pastiche d'indignation, dénoté par l'onomatopée (*Queta Johnson n'a pas la moindre idée de ce que c'est que l'aaart*). Nous avons utilisé l'expression *réfléchir un discours*, car il s'agit d'un procédé en miroir qui intègre les réactions du héros lorsqu'il était l'allocutaire (*Je ne devrais par rire*) des propos qu'il est maintenant en train de rapporter. Enfin, l'insertion des parenthèses (*un mouflet que le chat lui a barboté la langue*) provoque une brève modification d'instances, car ici, c'est le narrateur qui ajoute une précision aux propos d'Octavio, et assume ponctuellement l'énonciation de façon unilatérale. L'effet d'oralité dans *De perfil* ne réside pas seulement dans la stylisation du parler de jeunes, mais dans l'exploitation

¹² En fait, le recours exploité dans cette séquence nous semble être à mi-chemin entre deux phénomènes différenciés par O. Ducrot lorsqu'il explique sa théorie des polyphonies : la double énonciation et la dissociation entre locuteur et énonciateur. La double énonciation est caractérisée par la présence, dans l'énoncé, de deux locuteurs, c'est-à-dire, deux marques de première personne qui renvoient à des êtres différents (l'indice du double locuteur est le changement de référent du pronom *je*). Ducrot inscrit dans cette catégorie le discours rapporté en style direct, les échos, les dialogues internes aux monologues et l'effacement du porte-parole devant la personne qu'il fait parler. Ensuite, il différencie l'énonciateur du locuteur en ce que le premier ne se manifeste pas comme une parole, mais comme un point de vue dont le locuteur doit se distancier : *J'appelle « énonciateurs » ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent » c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles*, O. DUCROT, *op. cit.*, p. 204. Ce passage de *De perfil* est un exemple d'écho imitatif, mais les marques de première personne renvoient toujours au même référent et, donc, au même locuteur. La dissociation locuteur/énonciateur semblerait alors plus adéquate pour caractériser la citation, or, ici la présence « matérielle » des mots d'Octavio permet de les lui attribuer clairement (ses paroles sont « mentionnées »). La notion d'énonciateur est pertinente mais difficile à conceptualiser dans la mesure où, comme Ducrot reconnaît lui-même (pp. 204-205), elle ne se définit pas par rapport à l'occurrence des mots.

ingénieuse des possibilités polyphoniques du discours rapporté.

Ce roman présente de façon humoristique le conflit du narrateur face aux perspectives qu'il envisage avant d'intégrer la vie d'adulte. Le héros semble particulièrement intrigué par la personnalité d'Esteban, son cousin plus âgé. Ce personnage acquiert au fil de la narration une importance aussi bien anecdotique que quantitative. Il est un intellectuel en herbe, riche, intelligent et cynique. Invité à une soirée chez celui-ci, le héros assiste à une discussion sur l'actualité culturelle entre Esteban et ses amis :

Après ça, on n'a plus beaucoup parlé des Casques en question, sauf pour dire que l'autre, là, Zacatte, était alors influencé par Kurt Kammelian, Mephesto Zanjasméo, Ernest Jametière et même par le grand Averrando Katul. Mais cela n'avait pas grande importance : d'autres avaient eu les mêmes (très saines, bien sûr) influences, comme L.M. Korianof Blut, Levy Petitoeil, et tous les représentants du dernier roman -Eva Rossignol Tué, Hélène Pape, Henri Cachonde, Alain Cuelli, etcætera-, et bien sûr, la nouvelle tendance américaine, Oyster et Kellog entre autres. Il est certain que le dernier roman reste un peu à la traîne derrière ses compagnons de génération qui ont constitué le nouveau sable (la nouvelle vague était si répandue que c'en était plus une vague, mais une mer entière, ergo, il fallait revenir au sable) ...¹³

¹³ J. AGUSTIN, *Ibid.*, p. 145 : « Después ya se habló muy poco de las tales Casacas, sólo para decir que el tipo ese Zaccatte tenía entonces influencias de Kurt Kammelian, Mephesto Zanjasméo, Ernest Jametière y hasta del gran Averrando Katul. Pero eso no tenía gran importancia : las mismas influencias (muy saludables, naturalmente) tuvieron L. M. Korianof Blut, Levy Petitoeil, todo el dernier roman -Eva Rossignol Tué, Hélène Pape, Henri Cachonde, Alain Cuelli, etcætera-, y claro, la nueva bola norteamericana, Oyster y Kellog entre ellos. Por cierto que el dernier roman se está quedando a la zaga de sus compañeros de generación que formaron el nouveau sable (la nouvelle vague era tan numerosa que ya no era ola, sino mar, ergo, se debía volver a la arena)... » (Traduction de J.-L. LACARRIERE, *Mexico midi moins cinq*, op. cit., pp. 163-164).

Il est évident que le narrateur ne se solidarise pas avec ce discours qui lui est totalement étranger, et dans lequel les noms des écrivains perdent tout leur prestige. Ainsi le héros confond *Casacas* – le nom d'un auteur supposé – avec un vêtement. Dans ce sens, le héros acquiert le rôle du sot : son incompréhension motive les distorsions du jargon des spécialistes et les permutations des grands noms¹⁴. En outre, ce n'est pas un hasard si presque tous les noms cités sont étrangers, cela permet de créer des jeux de mots avec l'espagnol¹⁵ et, surtout, de souligner le prestige des sonorités étrangères pour les intellectuels de salon. Le narrateur assume seulement les commentaires entre parenthèses et les locutions conjonctives (*Après ça, l'autre, là, alors, et même, très saines, bien sur*), car les propos évoqués dans le passage appartiennent à l'ensemble des invités, dont le locuteur se distancie. L'énonciateur est ici une voix collective : la jeune intelligentsia mexicaine des années soixante. Si le héros se pose la question de devenir un aspirant clerc ; l'auteur implicite¹⁶, lui, utilise son héros pour se moquer du snobisme intellectuel, en montrant, au passage, que sa connaissance de l'actualité littéraire lui permet de la caricaturer. La dissociation de voix, prend dans ce passage une signification particulière, qui dépasse la simple intention ironique. Apparaît ici la volonté du jeune écrivain d'affirmer ses choix esthétiques vis-à-vis de l'actualité littéraire ; de la même façon qu'il se démarque de l'académisme en soulignant les locutions figées, dites « heureuses ».

Or, si la polyphonie fonctionne au niveau de l'énoncé dans les cas précédants, elle est aussi présente dans la façon d'agencer le récit. On peut considérer la voix du personnage d'Esteban comme un récit second lorsque le narrateur

¹⁴ Cf. M. BAKHTINE, « Du discours romanesque » in *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, Coll. « Tell », 1978, p. 215.

¹⁵ Par exemple, le nom Cachonde, supposé français, renvoie à l'adjectif espagnol *cachondo*, mot vulgaire, synonyme d'ardent, luxuriant.

¹⁶ Cité souvent aussi comme auteur impliqué. Cf. W.-C. BOOTH, « Distance et point de vue » in W.-C. BOOTH, et alii, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, coll. « Essais » N° 78, 1972, p. 92.

introduit une « confession » de son cousin. Le narrateur se remémore cette discussion *a posteriori*, lorsqu'il essaie de dormir. Seul le début des aventures d'Esteban est raconté par lui-même, en discours direct. C'est ainsi que le héros devient le transmetteur, pas tout à fait fiable, de la confession d'Esteban à propos de ses escapades picaresques dans un quartier chaud de Mexico. La fusion de voix fonctionne ainsi dans l'emboîtement des récits, utilisé ici comme une autre variante du discours rapporté. Le dialogisme apparaît dans cette distance mouvante que le narrateur maintient vis-à-vis des discours qu'il introduit et qui se trouve à l'origine du ton persifleur sous-jacent dans le roman. Le récit d'Esteban n'en est que l'exemple le plus évident, mais presque tout le roman est structuré à partir des enchâssements. La voix du narrateur est ainsi toujours derrière les discours qu'il introduit. La narration s'effectue dans la quatrième journée, lorsque l'histoire est sur le point de finir, mais le lecteur ne le découvrira que bien avancé dans sa lecture – quand le récit retrouvera le héros couché sur sa pierre dans le jardin, en train d'évoquer les trois jours précédents. L'insertion d'un journal intime, d'une carte de visite et d'un agenda constituent les indices pour que le lecteur retrouve l'ordre du récit. Celui-ci est composé des séquences non linéaires, pouvant remonter au passé immédiat – les trois jours –, au passé lointain – l'enfance du héros – et au passé improbable – la relation de ses parents. Ces trois niveaux temporels incorporés dans la révision rétrospective du narrateur semblent s'estomper par l'impression de simultanéité qui prédomine dans le récit. Il s'agit, en fait, de refléter le conflit du héros au milieu de la crise d'adolescence qu'il est en train de traverser. L'anonymat du narrateur n'est pas fortuit, cela permet le brouillage d'instances narratives et participe ainsi à la perte d'unicité du sujet parlant, dans cette quête d'identité de l'adolescent qui structure tout le roman. Les discours des autres sont donc les options identitaires que le narrateur soupèse pendant le récit. C'est ainsi que les possibilités combinatoires du discours rapporté et la structure en abîme du récit participent à la construction du sens dans de *De perfil*.

Pour terminer, on assiste dans de *De perfil* à une tension significative entre le discours familier et banal des personnages et la sophistication de la macrostructure du récit. A notre avis, cette sophistication apparaît comme un appel emphatique de l'auteur implicite pour établir une distinction entre le monde de la fiction et la vie de l'écrivain. Si depuis M. Bakhtine on sait que le langage, voire la conscience, est de nature polyphonique¹⁷, l'utilisation des possibilités expressives de cette particularité linguistique n'est pas une intuition partagée par tous les romanciers. Dans *De perfil*, José Agustín revendique l'effet d'oralité et la dérision comme les traits identitaires d'un style, le sien.

¹⁷ Cf. M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, coll. « Essais » N° 372, 1970, 366 pp.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUSTIN (José) : *De perfil*, Mexico : Joaquín Mortiz, Coll. « Laurel », 1993 (2 éd.), 1 éd. 1966.
- AGUSTIN (José) (traduction de LACARRIERE Jean-Luc). *Mexico midi moins cinq*, Paris : La Différence, 1993, 340 pp.
- BAKHTINE (Mikhaïl) : *La poétique de Dostoïevsky*, Paris : Seuil, Coll. « Essais » N° 372, 1970, 366 pp.
- BAKHTINE (Mikhaïl) : « Du discours romanesque » in *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, Coll. « Tell », N° 120, 1978, pp. 83-233
- BOIX (Christian) : « La voix narrative » in *Espace et voix narrative. Cahiers de Narratologie*, N° 9, Nice : CNA, 1999, pp. 139-157
- BOOTH (Wayne C.) : « Distance et point de vue » in BARTHES (R.), KAYSER (W.), BOOTH (W. C.) et HAMON (Ph.), *Poétique du récit*, Paris : Seuil, Coll. « Essais » N° 78, 1977, pp. 85-113
- DUCROT (Oswald) : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » in *Le dire et le dit*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984, pp. 171-233 pp.
- GENETTE (Gérard) : *Figures III*, Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1972, 285 pp.
- GUNIA (Inke) : « ¿ Cuál es la onda ? » *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Frankfurt am Main: Ediciones de Iberoamericana, 1994, 343 pp.
- TODOROV (Tzvetan) : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1981, 316 pp.