

Typologie romanesque et temporalité : un dialogue critique avec Bakhtine

Autor(en): **Dubost, Jean-Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 40: **Probleme der Gattungstheorie = Problèmes de la théorie des genres littéraires = Problems of genre theory**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006337>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jean-Pierre Dubost

Typologie romanesque et temporalité

Un dialogue critique avec Bakhtine

Comme le soulignent Bénédicte Vauthier et Roger Comtet dans l'introduction à la récente traduction française de *La méthode formelle en littérature*, le célèbre texte de Pavel Medvedev paru en 1928,¹ si Bakhtine semble en apparence avoir disparu de la scène critique depuis un certain nombre d'années, il ne s'agit en fait que d'une apparence. Ils notent par exemple que, "à l'encontre d'une opinion largement partagée par la critique (Depretto, Peytard, Zbinden, etc.) Guy Demerson avance, sur la base d'une incursion d'internaute sur la toile et d'un relevé de 'liens' (plus de 27.000) que sa voix ne s'est pas tue en Occident depuis qu'elle y a retenti il y a une trentaine d'années".²

De fait, la place que l'on pourrait donner ou redonner à Bakhtine dans le concert actuel de la théorie littéraire n'est pas facile à assigner, à moins que l'on affirme que cette place est définitivement assignée. Les réflexions qui suivent se situent dans ce contexte marqué à la fois par un certain effacement de la référence à Bakhtine et en même temps par un resurgissement des questions que soulève une œuvre aussi riche, mais parfois difficile à cerner. Elles se conçoivent comme une tentative de préciser ce que la théorie bakhtinienne du roman peut apporter de nouveau, car il n'est pas dit que tout ait déjà été exploré. Elles seront consacrées au statut de la temporalité dans la théorie bakhtinienne du roman, non sous le mode de l'exposition de théories généralement bien connues, mais à partir de leur interrogation critique.

Auparavant, il est pourtant nécessaire de clarifier certains points du débat, car les effets de lecture des théories de Bakhtine sont extrêmement divers et la fameuse notion du "dialogisme" doit sans ces-

1 *La méthode formelle en littérature. Pavel Medvedev, cercle de Bakhtine*, édition critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comte, postface de Youri Medvedev, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008.

2 *Ibid.*, note 21, p. 13

se être réexaminée si l'on veut éviter qu'elle soit moins un *concept* de référence qu'un simple *signal* de référence depuis la publication en 1981 par Tzvetan Todorov du *Principe dialogique*. Comme le rappelle Laurent Jenny dans un texte didactique de mise au point à l'usage des étudiants,³ il faut distinguer deux pôles du concept de dialogisme chez Bakhtine. Il y a d'abord un premier dialogisme, que Jenny appelle "dialogisme passif" et qu'il met en rapport avec la structure lacanienne du stade du miroir:

Aux yeux de Bakhtine la langue reflète parfaitement cette *aliénation constitutive*. En effet, nous ne forgeons pas une langue pour les besoins de notre subjectivité individuelle. Nous héritons la langue d'autrui et les mots y restent marqués des usages d'autrui. Parler c'est donc être situé dans la langue commune et n'y avoir de place que relativement aux mots d'autrui.⁴

Renvoyant à la citation d'un texte de 1929 lui-même cité par Todorov en 1977, Laurent Jenny rappelle les formulations suivantes de Bakhtine:

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité.⁵

Comme les êtres, les mots sont des individus dans un contexte concret, et imprégnés des voix multiples qui le peuplent:

Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense ...⁶

Laurent Jenny en conclut qu'il y a donc toujours dans la langue "un *dialogisme passif* (au sens où il résulte d'un donné linguistique et non

3 Laurent Jenny (2003), "Dialogisme et polyphonie, Méthodes et problèmes", Genève: Département de français moderne, www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/.

4 Laurent Jenny (2003), *ibid.*

5 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil, collection Poétique, 1981, p. 77.

6 T. Todorov, *op. cit.*, p. 77.

d'une intention de parole)". Par opposition à cette structure toujours décentrée de l'expression, un "dialogisme d'intention" serait, lui, marqué par l'altérité. Il s'opposerait au monologue du sujet romantique dans la mesure où notre parole serait toujours et essentiellement en relation avec la langue de l'autre. Il s'agit là d'une problématique qui prend comme point de départ la place assignée par l'autre de mon discours à son positionnement propre. Elle aboutit immédiatement à la détermination du discours comme style, et du style comme marque de la présence d'une altérité dans le discours:

L'écrivain moderne, conscient de la dette qu'il doit aux mots d'autrui tout en poursuivant un idéal d'originalité absolue, se donne pour tâche une réappropriation du langage d'autrui qui prend la forme du *style* remodelant la langue commune selon des inflexions personnelles.⁷

Si le dialogue est au cœur de tout *dire*, de tout discours et de toute énonciation, puisque le principe dialogique, à ce point généralisé, conduit à déclarer qu'aucun dire n'est sans contexte ni présence d'autrui, même si celle-ci est entièrement occultée par l'apparence de sa non-présence, et si l'on accorde de plus que tout texte revient à une intervention du même type que celle du discours, le concept de dialogisme tend alors à l'illimité. Dans ce cas, il risque pourtant d'être utilisé sans vérification sur pièces et sans interrogation aucune de ce que peut en fait signifier concrètement dans le 'discours infini' de la tradition le dialogue des textes entre eux. De novateur, les termes cardinaux de la théorie bakhtinienne peuvent alors devenir autant de concepts-obstacles comme c'est le cas lorsque les concepts cardinaux de "dialogisme", "intertexte", "palimpseste", "polyphonisme" sont utilisés de manière trop abstraite.⁸

Il n'est pas inutile de rappeler que c'est dans une œuvre singulière, celle de Dostoïevski, que le concept trouve son point de départ, mê-

7 Laurent Jenny ajoute en commentaire aux pages consacrées par Todorov au 'caractère dialogique du discours intérieur' (T. Todorov, *Le principe dialogique*, *op. cit.*, p. 293 sqq.): "Il y aurait même, dans cette conception du dialogisme, un degré zéro du dialogisme. Ce serait lorsque, sous les apparences du monologue, ce dialogisme apparaîtrait sous la forme de son contraire, le monologue".

8 Cf. la bonne mise au point d'Alexandre Dessingué dans "Le polyphonisme, de Bakhtine à Ricoeur", in *Atelier de théorie littéraire*, Fabula, 2007 (cf.: www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie).

me s'il déborde par principe les limites d'une seule œuvre. Si Bakhtine prend l'œuvre romanesque de Dostoïevski comme point de départ du concept, avant de l'optimiser et de l'étendre à la théorie de l'œuvre romanesque en général, c'est parce que celle-ci lui apparaît comme le laboratoire même de l'écriture romanesque considérée comme champ de résonance de la pluralité dialogique, laquelle, il faut le rappeler, est bien chez lui pensée comme pluralité de *conscienc*es. Car si d'une part la polyphonie des voix de la fiction romanesque apparaît comme la cohabitation dans une même fiction de perspectives diverses voire hétérogènes, comme une polyphonie de styles, de types de discours et de langages absorbés et mis en dialogue interne par le texte – "dialectes sociaux, maniérismes d'un groupe, jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des autorités, cercles et modes passagères" –,⁹ cette unité du divers est aussi une orchestration de la diversité des consciences. Comme le soulignait Todorov dans *Le principe dialogique*:

Ici [c'est-à-dire dans les romans de Dostoïevski, JPD], ce n'est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein d'un monde objectif unique, éclairé par l'unique conscience de l'auteur; c'est précisément une *pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde* qui se combinent dans l'unité d'un événement, sans pour autant se confondre. [...] La conscience du personnage est donnée comme une conscience autre, comme appartenant à autrui, sans être pour autant réifiée, refermée, sans devenir le simple objet de la conscience de l'auteur.¹⁰

Cette conception selon laquelle le genre romanesque est par vocation "plurilinguistique, pluri-stylistique, plurivocal" – litanie de pluralités indissociable d'une conception du genre romanesque comme *totalité vivante du divers* – n'est pas en soi vraiment nouvelle. Diderot, dans son *Eloge de Richardson*, en expose déjà l'essentiel. Pour Bakhtine toutefois, le roman n'est pas seulement singulier parce qu'il est le creuset de cette pluralité, mais surtout parce que c'est cette multiplicité qui lui confère sa force unificatrice. "L'originalité stylistique du genre romanesque", déclare Bakhtine, "réside dans l'assemblage de ces unités indépendantes, mais relativement autonomes".¹¹ La formule laisserait

9 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

10 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, op. cit., p. 161.

11 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 88.

penser que l'orchestration du divers est quasiment spontanée, qu'elle est à la fois une faculté quasiment spirituelle. Or il n'est pas aisé de dégager quelles sont les idées régulatrices à la fois secrètes et visibles qui ouvrent et ferment l'ensemble des conditions de possibilité théoriques naissant de cette conception – ou de cet idéal – et qui relèvent d'une poétique du genre romanesque élargie à l'ensemble de la littérature par un effet de maximisation partiellement visible, mais tout autant d'une conception du sujet artistique dispersée et diffractée dans l'ensemble des textes théoriques bakhtiniens, sans que celle-ci soit nécessairement l'objet d'une problématisation explicite. Si l'on tente de relier la théorie du genre romanesque que Bakhtine développe dans les années trente, période pendant laquelle les analyses génériques et typologiques connaissent les développements les plus profonds, à ses travaux antérieurs consacrés à la relation entre l'auteur et son œuvre, une médiation devient possible entre pluralité des voix et unicité de l'œuvre. C'est avec le concept fondateur d'*exotopie* que Bakhtine tente de négocier le passage de la singularité irréductible de la vision sur l'autre de Soi à la question de l'auteur comme sujet (au sens philosophique du terme) de l'œuvre.

Ce qui fait tenir ensemble dans la théorie bakhtinienne du genre romanesque deux conceptions distinctes voire opposées, puisque la première relève de la maîtrise technique d'une "mise en intrigue" (position poétologique classique) alors que la seconde présuppose l'avènement du Soi artistique dans l'œuvre comme extériorisation d'une voix unique dans une multiplicité de voix, c'est donc un troisième terme, le concept d'*exotopie*. C'est lui qui permet de dialectiser l'œuvre et le Soi et de faire le pont entre la partie descriptive et la partie prescriptive de la théorie du roman. Car si d'un côté la problématique du polyphonisme aboutit à interroger la pluralité des voix qui parlent dans le roman, il semble à premier abord difficile de ne pas entendre dans celle de l'*exotopie* à la fois l'écho d'un absolu subjectif de l'esprit et celui de la pensée dialectique. La multiplicité assemblée et dominée par l'assemblage romanesque n'est pas la simple cohabitation de différences. Le roman n'est pas un simple montage de diversités, un simple patchwork, il est *le nom propre générique de la totalité unifiante de ces hétérogènes*. En ce sens, le roman selon Bakhtine semble avoir tous les attributs d'une conscience unifiante comme capacité à synthétiser l'hétérogène dans l'unicité d'une totalité. Or ce n'est pourtant pas dans l'identité absolue de la liberté de l'esprit et de son agilité

infiniment libre que réside la possibilité de l'œuvre, mais dans la recherche d'un point exotopique ou l'auteur rencontre, dans l'œuvre et au dehors de soi, hors de sa vie propre, cette liberté vivante et agissante détachée de sa propre conscience, mais que celle-ci rassemble, dans sa compréhension et sa saisie de l'extériorité vivante à laquelle elle donne des noms et des voix.

La théorie du roman est donc en quelque sorte une phénoménologie de la rencontre – rencontre de l'intention artistique avec l'altérité du monde, rencontre d'une forme et d'un devenir. C'est au prix du sacrifice du Soi que l'auteur devient capable de donner à entendre la pluralité des voix, mais le gain de ce sacrifice est l'émergence d'une œuvre vivante au prix d'un retrait du monde.

Ces questions, Michel Aucouturier les avait déjà clairement formulées dans la préface de l'édition française de 1979 d'*Esthétique et théorie du roman*. Répondant aux reproches faits à la méthode de généralisation propre à la théorie de Bakhtine qui procède par extension et généralisation d'idées "lumineuses",¹² Michel Aucouturier répondait à ces critiques en relevant le fait que pour Bakhtine, il s'agissait avant tout d'opposer "la vie à l'idéologie". "Le véritable héros de Bakhtine", écrivait Aucouturier, "ce n'est ni Rabelais ni Dostoïevski, c'est le genre romanesque lui-même, essentiellement novateur et subversif. Car si Bakhtine n'en définit pas les contours de façon précise, c'est que le roman n'est pas vraiment un "genre", au sens de ceux que nous trouvons définis depuis Aristote jusqu'à Boileau et ses émules, et que nous *pouvons* définir parce qu'ils sont essentiellement "finis", achevés, déterminés, épuisés. En ce sens, le roman est plutôt un anti-genre, toujours inachevé, qui se développe sur les ruines des genres clos, "monologiques", dogmatiques, officiels, et se nourrit de leur substance".¹³

Il y a donc derrière la typologie de Bakhtine quelque chose de plus qu'une interrogation poétologique. Ce quelque chose de plus, à la fois extérieur à la forme romanesque et déterminant de l'intérieur sa structure, est à la fois exhibé comme principe romanesque et crypté dans l'analyse. C'est cette position à la fois philosophique et poétologique qui transparait parfaitement dans la citation de Bakhtine que donne Aucouturier à la fin de sa préface – à savoir: "C'est précisément au

12 *Op. cit.*, p. 18.

13 *Ibid.*

cours du processus de destruction de la distance épique, de familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée, que s'est constitué le roman"¹⁴ – ce qui implique que le roman est un dispositif générique dialectique, susceptible d'accueillir dans un moule existant mais devenu inadéquat parce que limité la nouveauté du monde comme sans cesse en devenir. "Il y a un contenu spécifique du discours romanesque: c'est la réalité en devenir, c'est l'inachèvement essentiel de l'existence", conclut Aucouturier.¹⁵

Mais est-il alors encore possible de distinguer dans ce schème de pensée le réel comme extériorité ouverte de son image et celle-ci de son devenir? Tout comme chez Hegel pour qui c'est par une sorte de sacrifice de soi que la pensée advient, pour Bakhtine le roman est l'histoire à la fois d'une autonomisation de la fiction avançant dans le devenir du monde et de l'abandon nécessaire de ses conditions de possibilité formelle. Comme forme informelle, il est la forme de ce qu'il faut bien appeler une pensée ou une conscience romanesque pensée comme le produit ou le résultat d'un double mouvement authentiquement dialectique. Tout comme pour Hegel l'esprit traverse les conditions du réel et advient à soi par son identification à la fuite infinie de ses figures, elles-mêmes n'étant rien d'autre que les moments de son épreuve, la typologie romanesque bakhtinienne décline figure par figure la traversée dialectisée de l'hétérogène identique à l'histoire de son libre devenir, à sa capacité à se libérer de formes figées et distantes de l'état du monde. Il y a encore typologie car on reste bien dans la poétique, on ne confond pas la fable et la chronique pour parler un langage plus classique et plus aristotélicien, mais ce qui compte dans cette typologie c'est le suivi d'une série d'hypostases de l'essence romanesque: le roman de voyage, le roman d'épreuve, le roman biographique, le roman d'apprentissage enfin, dans lequel l'essence du roman se dévoile enfin pleinement, comme le montre tout particulièrement l'essai sur le roman d'apprentissage rédigé à la fin des années trente.¹⁶ Cette procession des formes du roman vers son "essence" toujours en devenir est toujours plus ou moins présen-

14 La citation renvoie au chapitre *Récit épique et roman*, in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 472.

15 *Ibid.*, p. 19.

16 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 211–261.

te dans sa théorie, dans la mesure où le roman considéré comme “genre en devenir, marchant en tête de l'évolution de toute la littérature des temps modernes”¹⁷ est et reste pour Bakhtine le point de mire à partir duquel toutes les propositions théoriques s'ordonnent, qu'il s'agisse de la théorie du chronotope, de sa lecture d'œuvres majeures (Rabelais, Goethe, Dostoïevski par exemple) ou tout simplement de sa méthode critique appliquée au rapport entre formes littéraires et devenir historique.

S'il est possible de dire que Bakhtine paraphrase Hegel en disant en quelque sorte que “tout ce qui est réel est romanesque et tout ce qui est (ajoutons bien: véritablement et authentiquement) romanesque est réel”, l'analogie s'arrête là. Reconnaisant dans la continuité qui va du *Versuch über den Roman* de Blankenburg à l'esthétique de Hegel un “sommet de la conscience du roman”, il en note cependant l'insuffisance.¹⁸ Ce ne sont pas pour lui de véritables propositions théoriques, mais seulement ce qu'il appelle des “exigences-thèses” – expression dont on comprend qu'elle a pour but de marquer une insuffisance descriptive. Il ne s'agit en effet pas pour Bakhtine de tirer la théorie romanesque vers une sorte de “philosophie du roman” modernisée, mais bien de la libérer de l'abstraction idéaliste, en mettant la théorie du roman à l'épreuve de la description historique. Ceci dit, le devenir des formes renvoie bien dans cette typologie évolutive à la manifestation progressive d'une ‘essence’ du romanesque (dont la marque est non l'immuable mais bien au contraire le devenir et le changement, proposition à la fois d'inspiration schlegelienne¹⁹ et digne du sentiment que pouvait avoir Montaigne du “branslement du monde”), et il n'est pas sûr non plus que la description historique soit

17 Chapitre *Récit épique et roman*, in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 447.

18 Si Bakhtine déteste l'abstraction de l'approche hégélienne des genres, il en souligne aussi l'acuité de jugement en ce qui concerne la nature du roman, tout en notant l'inachèvement théorique de sa conception des formes génériques en devenir. Les “exigences-thèses” de Hegel, remarque-t-il, sont certes “l'un des sommets de la prise de conscience du roman”. Mais elles “ne constituent pas, d'évidence, une théorie du roman, et ne se distinguent que par leur grande pénétration philosophique; néanmoins, elles témoignent de la nature du roman en tant que genre, non moins et peut-être plus que les théories existantes”, *ibid.*

19 Voir plus loin (note 27) nos remarques concernant ce point et les réserves que nous voudrions exprimer envers l'appréciation que donne Jean-Marie Schaeffer de la relation que l'on peut établir entre Bakhtine et le premier romantisme allemand.

à ce point épurée de déterminations, si ce n'est idéologiques, du moins idéelles et, en tant que telles, immanquablement d'ordre autant philosophique que théorique. Le terme de roman vise-t-il finalement un *genre* littéraire ou est-il *le concept d'une rencontre entre le monde et la fiction?*

On peut observer les marques de cet indécidable et de cet inconfort de principe de sa position dans le détail de l'analyse des formes et dans la détermination des critères qui lui permettent de dégager l'essence du romanesque à partir d'une distinction entre genre épique et genre romanesque. Car si pour Bakhtine le roman est un genre qui se distingue de *l'ensemble* des autres genres, c'est en travaillant les critères de distinction entre épopée et roman qu'il lui semble possible de définir cette distinction fondamentale et de lui donner toute l'extension et toute l'importance qu'il s'attache à lui donner. Bakhtine distingue l'épopée du roman à partir de trois critères clairement différenciés, dont l'un découle logiquement de l'autre: ²⁰ 1° l'épopée est orientée vers le passé: "elle cherche son objet dans le passé épique national", alors que le roman est caractérisé par un contact maximum avec le présent; 2° ce faisant, l'épopée repose sur une légende collective et non, comme le roman, sur l'innovation individuelle. En conséquence de quoi – 3ème critère – elle institue littérairement l'absolu d'une distance – distance entre le possible du temps présent et l'origine absolue et glorieuse des actes héroïques et des valeurs exemplaires et inimitables, alors que le genre romanesque est une rencontre (un "point de contact" dit Bakhtine) entre la fiction et le monde. L'épopée poétise le passé, elle le sacralise par sa forme et son langage. Cette coupure de temporalité interdit ce que l'on pourrait appeler la 'cause finale' de la poétique bakhtinienne, à savoir le dégagement d'une axiologie communicable et susceptible de donner forme au partage des expériences: "Représenter un événement au même niveau axiologique et temporel que soi-même et ses contemporains (et donc fondé sur une expérience et une fiction personnelles) implique de faire une révolution radicale, et [de] passer du monde épique au monde romanesque".²¹

On peut parcourir de part en part et dans tous les sens la théorie romanesque bakhtinienne, elle est comme l'interminable tautologie d'un scénario essentiel, celui de la rencontre du roman et du monde,

²⁰ *Ibid.*, p. 450.

elle-même équivalente à la fois à une compétence générique (c'est le propre du roman d'être cette rencontre et de la rendre possible) et à une faculté subjective – faculté du sujet artistique à se destituer de soi et à s'ouvrir à l'altérité du monde. Mais l'une et l'autre échangent leur nature et leur position. Le roman comme compétence générique devient "héros", comme le relevait justement Michel Aucouturier, mais il ne le devient qu'à condition d'être "image du temps du monde" et l'auteur se transmue de sujet écrivant en origine vivante de l'œuvre que s'il est en mesure de se destituer de soi, de s'expulser hors de la sphère immédiate de la vie et hors de toute circularité narcissique en s'aliénant dans cette extériorité vivante que sont ses personnages, dont il est à la fois le père et l'habitable, le lieu dont ils s'échappent et celui qu'ils reviennent hanter. Parce qu'il est point de contact, le roman est image du temps – à condition, ajoute Bakhtine, qu'il se libère de ses formes primitives abstraites, marquées par la séparation interne des éléments de la fiction (événements, personnages et chronotope) et par la coupure qu'elles instituent entre présent et passé. Et parce qu'il est forme en devenir, il est "le processus indestructible, éternellement renouvelé, toujours actuel, de la vie".²² Belle théorie à vraie dire, à condition qu'on mène avec elle un dialogue critique et ne la dégrade pas à l'état de doxa.

Deux arguments me semblent plaider en faveur de ce dialogue critique: Le premier est celui-ci: la théorie bakhtinienne des genres est en fait exclusivement une théorie du genre romanesque. Elle repose sur une conception de la voix romanesque dont Bakhtine privilégie la forme dialogique et polyphonique, qui elle-même renvoie à des énonciations et sources multiples d'expression et de langage alimentant le texte, d'où la validité de ses propositions pour une stylistique du discours romanesque fondée sur une extériorité dialogique "passive", celle que nous évoquions en rappelant la modélisation qu'en propose Laurent Jenny, ou pour une approche susceptible de redonner à la fameuse question de l'intertextualité un nouveau souffle et une nouvelle rigueur, comme cela est possible à partir de l'analyse topique²³ du roman et de son analyse discursive. En tant que telle, elle peut alors devenir une poétique de la complexité, qui peut venir renforcer une théorie herméneutique de la production et de la réception telle

²² *Ibid.*, p. 470.

²³ Voir plus loin nos remarques concernant la SATOR.

que Ricoeur l'a développée.²⁴ Entre la préfiguration du champ pratique avant la mimesis III au sens de Ricoeur et sa reconfiguration par le lecteur il y aurait à la fois une circularité et un acte producteur. L'œuvre se déploierait donc entre "le secret d'où l'histoire émerge et le secret auquel l'histoire retourne".²⁵ Mais ce type d'interprétation herméneutique passe en fait sous silence le fait que pour Bakhtine le roman sous sa forme la plus achevée, quand il est devenu pleinement ce point de contact avec le monde vers lequel il doit tendre et vers lequel il a historiquement évolué, n'interprète pas le monde, il le devient, il en est la forme-temps, le chronotope vivant. Entre le roman achevé

24 "Le lecteur est un créateur à part entière, le mouvement exotopique qu'il effectue est en ce sens comparable à l'exotopie auctoriale, la différence intervient au niveau du sens du mouvement d'intégration/identification que nous avons défini auparavant. L'identification chez le récepteur se fait cette fois avec le personnage/héros en texte et l'intégration trouve son accomplissement dans la conscience du récepteur (au travers d'un acte créateur manifestée par une compréhension responsive active). Alors que chez le créateur, le mouvement d'identification se réalise avec "l'autre" pour ensuite réintégrer la conscience auctoriale et trouver son accomplissement dans la production même du texte. La circularité se traduit donc par un mouvement de conscience à conscience, de celle du créateur à celle du récepteur. Mais il est important de souligner que ce mouvement circulaire n'est pas de l'ordre de la simple répétition, Ricoeur parle d'un cercle qui n'est pas un cercle vicieux, ce n'est pas en ce sens une "tautologie morte" (*Idem*). La création réceptive est une création qui se réalise dans un contexte spatio-temporel précis et qui est amenée à évoluer avec le temps et l'espace". *Ibid.*

25 Cf. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 144. C'est par exemple la voie qu'emprunte Alexandre Dessingué qui écrit dans un texte de *l'Atelier de théorie littéraire* de Fabula consacré à Bakhtine (2007): "Ce parallèle entre ce que Ricoeur avait appelé "préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre" est tout à fait révélateur. Le lecteur est un créateur à part entière, le mouvement exotopique qu'il effectue est en ce sens comparable à l'exotopie auctoriale, la différence intervient au niveau du sens du mouvement d'intégration/identification que nous avons défini auparavant. L'identification chez le récepteur se fait cette fois avec le personnage/héros en texte et l'intégration trouve son accomplissement dans la conscience du récepteur (au travers d'un acte créateur manifesté par une compréhension responsive active). Alors que chez le créateur, le mouvement d'identification se réalise avec "l'autre" pour ensuite réintégrer la conscience auctoriale et trouver son accomplissement dans la production même du texte. La circularité se traduit donc par un mouvement de conscience à conscience, de celle du créateur à celle du récepteur". cf.

www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ricoeur.

dans son type idéal (le roman de formation) et le monde évoluant dans son devenir incessant, il doit pour Bakhtine y avoir une osmose réelle, et celle-ci n'est possible que si, de manière quasi-biologique, la forme romanesque est un organisme vivant adapté à l'histoire. Ce qu'il est certes, et bien au-delà des exemples et typologies déclinées par la théorie. Deux exemples me semblent pouvoir montrer la pertinence et l'insuffisance de la théorie bakhtinienne.

Le premier sera donné par la nature singulière de l'écriture de Gertrude Stein. Tout y est montage, et il y a bien ici adéquation entre le temps de la modernité – la modernité américaine, celle du montage filmique et automobile qui est pour Gertrude Stein la définition même d'une ouverture expérimentale et ludique illimitée, l'équivalent-monde de la pratique cubiste, dont son écriture est la vivante réalisation. Mais justement, le montage romanesque du monde industriel moderne, qui est pour Gertrude Stein le milieu dans lequel le genre romanesque évolue, nécessite un démontage du personnage comme personne, et son devenir comme élément du montage. 'Ida' est un nom propre par lequel l'expérience du montage devient opératoire et permet la déconstruction par l'écriture du personnage, déconstruction qui repose sur l'expression d'une extériorité radicale, d'une voix de type en apparence "monologique" (c'est 'le paragraphe' qui parle), expérimentale et ludique en même temps, mais qui constitue par elle-même et sans le recours à une quelconque identité de personne un point de contact dynamique entre le personnage et le monde. Ce cas n'était pas prévu par Bakhtine, puisque jamais dans sa théorie le pré-supposé d'une conscience vive n'est abandonné – ni en ce qui concerne l'idéal du personnage en devenir ni en ce qui concerne le créateur artiste en position d'exotopie. Une théorie du genre romanesque qui prend en compte ce phénomène non prévu chez Bakhtine doit se débarrasser de ce qui chez lui verrouille sa théorie du genre romanesque, à savoir une idée de devenir évolutif du Soi, elle-même indexée sur une idée de l'évolution historique, elle-même dépendante d'un concept de progrès, voire de *procession* des formes vers le point idéal de contact, qui lui-même présuppose une instance susceptible de configurer les hétérogènes et qui serait de l'ordre de la conscience. Mais il n'est ni nécessaire que la théorie du genre romanesque maintienne ainsi le schème philosophique d'une synthèse des hétérogènes, ni vrai que celui-ci soit en phase avec le changement des formes ro-

manesques sous les conditions d'une modernité non prévue dans le cadre du système descriptif bakhtinien.

Le second exemple, encore plus contemporain (bien qu'il n'y ait aucune raison de considérer que Gertrude Stein ne soit pas notre contemporaine) est le fait que deux conceptions différentes du rapport de l'œuvre au temps du monde cohabitent dans la pensée de Bakhtine. La première aboutit au concept de 'point de contact'. Ici, il n'est pas possible de dire si l'idée de monde signifie simplement 'multiplicité spatio-temporelle en devenir' ou si elle peut ou doit aussi impliquer l'idée d'une pluralité de mondes (pluralité de multiplicités spatio-temporelles vivantes). Or dans le texte d'archives intitulé *Le problème du texte* Bakhtine conclut en problématisant la question de la compréhension interculturelle. On ne comprend pas l'altérité d'une culture en s'identifiant à elle, mais en maintenant, là encore, une position d'exotopie. C'est la même problématique que celle des textes des années vingt, mais cette fois-ci appliquée à la compréhension interculturelle:

Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une *autre* culture [...] Un sens se révèle dans sa profondeur pour avoir rencontré et s'être frotté à un autre sens, à un sens étranger: entre les deux s'instaure un dialogue qui a raison du caractère clos et univoque, inhérent au sens et à la culture pris isolément.²⁶

Mais ce que cette idée de dialogue interculturel ne prévoit pas par principe, c'est que l'état du monde soit devenu tel que l'avancée conquérante de la subjectivité créatrice occidentale, elle-même définissable comme le point le plus avancé de la culture en mouvement, rencontre dans les mondes insoupçonnés des sociétés et des cultures en un premier temps colonisées non plus l'image du monde ni le double articulé du moi et du monde, mais la trace des voies de l'autre où sa propre voix se retrouve, mais emmêlée dans une relation métissée. Le concept de monde relève alors de ce qu'Edouard Glissant appelle "nomadisme en flèche", c'est-à-dire une indétermination conquérante pour laquelle le monde est sans cesse transformé et à transformer, le roman étant un moment de cette transformation. Mais si l'on prend en considération ce que Glissant appelle "nomadisme

26 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 378.

circulaire” et l’état mondial d’une littérature de plus en plus marquée par la rencontre des mondes, la théorie bakhtinienne n’est pertinente que si l’on en déconstruit de l’intérieur le maintien d’un schème insistant, celui d’une subjectivité créatrice et transformatrice définie comme apte à opérer la maîtrise et la synthèse des hétérogènes. Ce point d’origine créateur, parfaitement adéquat à la conception goethéenne de l’œuvre et à son intuition de l’émergence d’une Weltliteratur, n’est à mon sens valable et utilisable que s’il prend en compte cette réalité du “Tout-monde” dans lequel se forge une nouvelle “littérature-monde”, cas encore imprévu et pour des raisons historiques encore imprévisibles pour Bakhtine. De même, le principe dialogique ne coïncide plus avec la logique de l’emmêlement, qui est le constat historique à partir duquel une négativité nouvelle du monde apparaît, mais échappant cette fois-ci à sa dialectisation. C’est en effet moins l’ombre de Hegel que celle de Deleuze qui détermine cette réactualisation contemporaine d’un concept de devenir par rencontre.

Le second argument sera celui-ci: l’imagination romanesque est par nature “bricoleuse”. Son ingéniosité ne relève pas seulement de sa puissance imaginative (qui est l’étincelle sans laquelle le “moteur” romanesque ne démarrerait jamais et qu’il ne suffit donc pas de reléguer aux oubliettes d’une époque révolue, qui aurait été celle du romantisme dont nous serions dieu merci en mesure de nous passer définitivement).²⁷ Si l’histoire du roman est équivalente à un bricolage

27 On reconnaîtra ici la position de Jean-Marie Schaeffer, qui commet à mon sens l’imprudence de vouloir dépasser une radicalité idéaliste et esthétisante par une démarche cognitive à la fois empirique et fortement modélisée, mais non moins radicale. Cf. notamment *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, PENS Arts et langage, 1983 (pp. 83–93 sur Bakhtine) et *Adieu à l’esthétique*, PUF, Collège International de Philosophie, 2000. C’est non seulement vouloir jeter le bébé avec l’eau du bain, mais c’est aussi remplacer l’inauguralité romantique par un radicalisme cognitif dont on peut douter qu’il soit autre chose que la réplique en théorie de la course d’Achille et de la tortue. Car si c’est aux résultats vérifiables de protocoles expérimentaux d’analyse cognitive qu’il faut confier une théorie de l’imagination à venir, on peut se demander par quel miracle on peut sauter du plan de l’imagination cognitive à celui de l’art, si ce n’est justement par ce miracle que Schlegel, mais aussi Hölderlin, Novalis, Kleist ont pensé soit comme un absolu, soit comme une grâce, soit comme une progression infinie (mais utopique et de l’ordre de la promesse pure), soit comme densité de la pensée dans le poème, mais qu’ils n’ont jamais confondu avec le démontrable ou tenté de concevoir dans l’ordre du connaissable.

d'éléments topiques sans cesse ré-agencés, comme les travaux de la SATOR (la Société d'analyse de la topique romanesque) ne cessent de le montrer et de le démontrer par des recherches qui sont loin d'être abouties (l'avenir de l'analyse topique est encore devant elle), le privilège accordé au présent, au présent vivant de l'assimilation du temps du monde par la forme romanesque, est démenti par l'analyse de la récurrence topique, laquelle est pourtant totalement déterminante pour le développement de l'imaginaire romanesque, des *Ethiopiennes* d'Héliodore à la fin du XVIII^e siècle pour le moins, comme les travaux de la SATOR le prouvent,²⁸ mais bien sûr bien au-delà. Le procédé du montage apparaît dès lors comme n'étant pas proprement moderne – il définit au contraire le genre romanesque, transcende tous ses types, et remet en cause la totalité des appréciations génériques globales sur lesquelles Bakhtine fonde sa typologie évolutive. C'est le concept d'évolution qui fait alors problème et qui mérite d'être interrogé comme analogon de modèles externes, en premier lieu celui de l'adaptation des espèces.

La fiction se souvient de soi, mais ce souvenir sans trace est l'équivalent de l'itération de ses conditions de possibilité. Ce paradoxe de temporalité ne peut pas être pensé sur la base, elle-même finalement plus épique que romanesque, du genre romanesque comme héros de l'histoire. Mais s'engager dans la pensée de la répétition est une toute autre histoire, et je propose de m'en tenir pour conclusion à la seule mention de sa nécessité poétologique.²⁹

Il me semble qu'il est urgent dans un contexte où, pour le moins en France, les positions de la théorie littéraire sont bien souvent coincées entre un herméneutisme ambiant – accepté trop souvent comme tel – et des perspectives d'analytique cognitive, annoncées elles comme l'avenir radieux d'une théorie littéraire enfin débarrassée de vieilles idéalités considérées comme figées dans une phase antérieure de l'humain – de définir les conditions d'une 'critique de la fiction pure' qui soit en mesure d'interroger de nouveau le 'dialogue des textes' en assumant l'inconfort d'un va-et-vient entre une réflexion sur les

28 Cf. le site de la SATOR (www.satorbase.org) et pour les publications de la SATOR l'extension "/Docs/ColloquesSATOR.html".

29 Je renvoie sur ce point à mon article *Topos, répétition et différence*, in *Etrange topos étranger. Actes du XVI^e colloque de la SATOR*, éd. par Max Vernet, Presses de l'Université de Laval, 2006.

conditions formelles a priori de la littérature et les conditions de leur errance et de leur incessante métamorphose. C'est dans cet esprit que les réflexions qui précèdent proposent de mener un dialogue critique avec l'œuvre de Bakhtine.

Abstract

Bachtins Romantheorie erweckt erneut Interesse sowohl im Bereich der Textlinguistik als auch im Rahmen eines transdisziplinären Ansatzes, worin Diskursanalyse und Gattungstheorie neue literaturwissenschaftliche Perspektiven eröffnen und andere Debatten als vor etwa vierzig Jahren ermöglichen. Dieser Artikel bemüht sich, mit dem theoretischen Ansatz Bachtins einen kritischen Dialog zu führen. Er hinterfragt Bachtins Romantheorie und pointiert die Aporie seiner Romantheorie und -typologie, die einerseits die Realität einer sich permanent verwandelnden Welt nicht von der Charakteristik des Romans als ständiger Überwindung und Zerstörung von Formen unterscheidet, andererseits die Geschichte des Romans als eine Art Prozession von Romanformen beschreibt, die ebenso viele Hypostasen der Unbestimmbarkeit kennen – bis hin zum idealen Punkt der formalen Erfüllung, die Bachtin im Bildungsroman sieht. Trotz der Nähe zur Frühromantik ist das Kriterium dieser Erfüllung nicht die radikale Unbestimmbarkeit der Fiktion als Idee, sondern der Grad der Adäquation von Welt und Fiktion. Die Frage stellt sich dann, ob in diesem Zusammenhang der Begriff des “Romans” in Bachtins Theorie in die Gattungstheorie fällt oder ob er lediglich empirisch Begegnungspunkte von Welt und Fiktion bezeichnet. Diese Frage wird anhand von drei Beispielen auf die Probe gestellt – dem Status von Zeit und Form in der Schreibweise Gertrude Steins, dem impliziten Begriff von “Welt” in Edouard Glissants Perspektive (Unterschied von “Weltliteratur” und “*littérature-monde*”) und der Problematik der topischen Rekurrenz narrativer Formen, die seit Mitte der achtziger Jahre von der Société d’Analyse de la Topique Romanesque (S.A.TOR.) kollektiv erforscht wird.

