

Dialogisme des “voix” et hétérogénéité constitutive du “sens”. Le “savoir”, le “quotidien” et le “littéraire”, communauté et différences d’accentuation chez Volochinov, Bakhtine et Vygotski. Une contribution indirecte à la pédagogie du “texte littéraire”

Frédéric François
Université René Descartes — Paris V (França)

Resumo

Discute-se aqui como Voloshinov, Bakhtin e Vigotski nos ajudam a apreender a heterogeneidade do «texto literário» e, de modo particular, do “romance”. Em Voloshinov, a ênfase é colocada, sobretudo, no conflito entre a «língua estrangeira» e a «língua materna» no desenvolvimento da cultura. Para Bakhtin, importa mais o desdobramento da linguagem, em particular a impossibilidade de se encontrar, no romance de Dostoievski, um fechamento para a oposição entre de si para si e de si para os outros. Enfim, a *Psicologia da arte* de Vigotski insiste na distância do tema e do desenrolar da organização formal como base do dialogismo significante da obra. Sobre a ligação destes dois aspectos podemos concluir que é o movimento heterogêneo da obra em relação ao tema que faz sua multiplicidade, condição da multiplicidade de leituras que dela se pode fazer.

Palavras-chave: dialogismo; Volochinov; Bakhtin; Vigotski.

Abstract

It is discussed here how Voloshinov, Bakhtin and Vigotski have helped us to apprehend the heterogeneity of the “literary text” and, particularly, the “novel”. In Voloshinov, the emphasis is placed, especially, on the conflict between the “foreign language” and the “mother language” in the development of the culture. For Bakhtin, the unfolding of the language is more important, especially, the impossibility of finding closure in the opposition between from yourself to yourself and yourself to the others, in the Dostoievskian novel. Finally, in *Psychology of Art*, Vigotski insists on the distance of the subject and the development of the formal organization as the basis of the significant dialogism of the work. On the linking of these two aspects we can conclude that it is the heterogeneous

movement of the work in relation to the subject that makes its multiplicity, condition of the multiplicity of readings that can be made from it.

Key words: dialogism; romance; Volochinov; Bakhtin; Vigotzki

Résumé

On se demande ici comment Volochinov, Bakhtine et Vygotski nous aident à cerner l'hétérogénéité du «texte littéraire» et plus particulièrement du «roman». Chez Volochinov, l'accent est surtout mis sur le conflit entre la «langue étrangère» et la «langue maternelle» dans le développement de la culture. Pour Bakhtine importe surtout le dédoublement du langage, en particulier l'impossibilité manifeste dans le roman dostoïevskien de trouver une clôture à l'opposition de soi à soi ou de soi aux autres. Enfin la *Psychologie de l'art* de Vygotski insiste sur la distance du thème et du déroulement de l'organisation formelle comme base du dialogisme signifiant de l'œuvre. C'est sur le lien de ces deux aspects qu'on peut conclure: c'est le mouvement hétérogène de l'œuvre par rapport au thème qui fait sa multiplicité, condition de la multiplicité des lectures que nous pouvons en faire.

Mots-clés: dialogisme; Volochinov; Bakhtine; Vygotski.

Avertissement.

Il ne s'agit pas ici d'un article qui voudrait apporter une «pensée originale». Il ne s'agit pas non plus d'un travail érudit sur les auteurs en question. Juste la reprise d'un exposé destiné à quelques enseignants sur ce que peut être la spécificité de la réception de l'objet «littéraire» et du discours qu'on peut tenir sur lui, dans un dialogue trop rapide avec ces trois auteurs. Mais, dans cette version, on a éliminé les considérations proprement pédagogiques pour ne garder que quelques considérations, instables assurément, sur la lecture littéraire.

Une première difficulté: étudier les rapports de la pensée de Vygotski et de celle de Bakhtine est une tentative vouée à l'échec, étant donné le volume des œuvres et la diversité des mouvements de pensée de chacun des auteurs, mouvements qui n'ont rien d'univoque. D'autant que Vygotski a beaucoup produit dans une vie relativement brève (1896-1934) et que Bakhtine a, également, beaucoup écrit, mais dans une vie longue (1895-1975), en laissant beaucoup de textes non

publiés. D'où l'impossibilité où je suis (nous sommes?) de ressaisir le mouvement global de leur pensée.

Ce à quoi s'ajoutent des difficultés plus spécifiques. Ainsi le double problème lié à l'état partiel des traductions et à mon ignorance des langues, du russe en particulier et aux spécificités de ce que c'est que "penser dans une langue".

J'ajoute qu'il semble maintenant nécessaire de distinguer complètement l'apport des deux livres de Volochinov comme constituant une pensée différente de celle de Bakhtine. Ceci, entre autres, à partir de la relecture des textes de Gardin consacrés à cette question¹ et de la lecture de l'article de Charles Bazerman: "Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and Literacy Studies". Et, quoi qu'il en soit de l'histoire effective de leurs relations dans une "école de Bakhtine", les textes de l'un et de l'autre comprennent à la fois de fortes convergences et des différences d'accentuation considérables. De même d'ailleurs que j'essaierai de préciser des convergences et des divergences entre Bakhtine et Vygotski, sans me préoccuper des influences éventuelles qui expliqueraient ces relations.

Une autre cause d'insuffisance de telles réflexions est la difficulté qu'il y a à reconstituer le cadre intellectuel de ces pensées. Remettre les auteurs dans leur temps est un travail d'historien que je ne suis pas sûr de pouvoir bien faire. Par exemple, la linguistique de Marr est, je pense, mal connue de la plupart d'entre nous. Je viens de rencontrer un ouvrage de Patrick Sériot *Un paradigme perdu: la linguistique marriste* et je ne peux qu'indiquer quelques directions qu'il ouvre. Surtout, je ne suis pas formé au métier d'historien des idées, en dehors de la règle de l'objectivité minimale, qui consiste à ne rien dissimuler ni modifier sciemment. Mais, bien sûr, et l'exhaustivité et trouver la "vraie perspective" d'où tout cela s'organiserait, c'est une autre affaire. Je ne peux que constater que Volochinov cite souvent Marr et jamais de façon critique. Et puis les œuvres font sens au-delà de leurs «conditions de production», sens qui ne cesse de se transformer. Et il n'y a pas quelque chose d'univoque qui serait le cadre, la perspective de "la" modernité, encore moins la victoire finale de

¹ Bernard, Gardin. "Volochinov ou Bakhtine?" première publication: *La Pensée* N° 197, 1978, rééd. in *Langage et luttes sociales*, ed. Lambert-Lucas, 2005

“la” vérité. Sinon que, négativement, nous ne sommes pas, par exemple, dans la perspective “marxiste révolutionnaire” ou, avec projection du futur sur le passé, “pré-stalinienne” telle qu’elle se présentait en 1920, avec le bouillonnement d’idées correspondant. Nous ne sommes pas non plus confrontés aux mêmes “autres”: “idéalistes”, “formalistes”, “marristes” ou “pavloviens”. On peut aussi ajouter pour caractériser notre époque la multiplication des savoirs par exemple en neurologie, un nombre de publications et l’intensité de leur circulation, mais aussi une image de l’avenir pour le moins troublée. Reste qu’il n’y a pas un lien automatique entre une époque et un champ de pensée. Ni Vygotski, ni Bakhtine ni Volochinov ne sont seulement des “hommes de leur temps”. Quant à nous, nous ne pouvons évidemment pas dire grand chose de notre lien à notre époque, sinon qu’on ne peut épuiser l’ensemble de ce qui organise notre réception. Ainsi, je n’essaierai pas de traiter des relations de Volochinov et de Vygotski à Freud.

Quelques orientations de base

Je voudrais expliciter d’abord quelques orientations pour illustrer les limites de l’approche ici présentée en m’étayant tout d’abord sur deux auteurs proches, mais “externes”.

a) Pour commencer, le texte de Gardin “Le dire difficile et le devoir dire” qui synthétise à mes yeux la question du “hors-langage” comme ce qui n’est pas seulement un contexte dans lequel les paroles prennent sens, mais surtout ce qui résiste à la mise en mots. Cette réflexion me semble nécessaire pour pouvoir parler concrètement du langage et plus spécifiquement des “genres de langage” effectifs et non pas de “la langue”. L’article de Gardin ne fait qu’évoquer la question. Il ouvre trois perspectives:

— d’abord ce qui peut rendre compte de la difficulté à dire. La liste est hétérogène, c’est ce qui fait son prix: -les “trous de la langue”, le sentiment qu’un mot manque,

— les censures, les tabous, les “énoncés sacralisés” et les “morales langagières”, la minoration linguistique et la non-légitimation du locuteur, -l’excès des pressions, -le conflit des interprétants, -les conflits portant sur le cadre de communication.

A l'opposé, va se poser la question de ce qui pousse à "dire quand même". Gardin s'en tient à la situation du discours syndical contre le discours patronal installé. Mais chacun de nous, j'imagine, a, par devers lui, des exemples de tels conflits.

Cette difficulté à dire peut se traduire enfin par l'inachèvement, le bafouillage, le changement de sémiotique (on parle par le corps), la "catastrophe", le retour à la langue de bois, la reprise parodique du discours de l'autre, le forçage de la langue qui lui fait dire au-delà de la norme.

Gardin conclut en rappelant ce qui marque le succès d'un essai pour surmonter ce difficile à dire dans le discours des tiers, éventuellement un succès de formules, transformant l'invention en lieu commun...

Comme on sait, Politzer cherchait à opposer une psychologie concrète à la psychologie des facultés. Il me semble qu'il y a une parenté entre sa tentative, celle de Gardin et ce qu'on essaye de proposer sous l'égide protectrice de ces noms. Il s'agit de ce que pourrait être alors une description (relativement) "concrète" des mouvements des discours (ce à quoi on se limitera ici) des signes, voire en général des façons d'être des humains, par opposition aux savoirs qui veulent porter sur le seul générique des lois, des structures, des instances ou des fonctions psychiques. D'abord, ce n'est pas par seule prudence qu'on a mis entre parenthèses "relativement". Ce qui se passe dans la vie des hommes est soumis au changement perpétuel, peut d'autre part être toujours replacé par les participants eux-mêmes ou les tiers spectateurs dans un nombre indéfini de perspectives. Saisir "complètement" le sens concret d'un acte est encore plus absurde que de vouloir décrire complètement les mouvements des feuilles d'un arbre agité par le vent. On ne peut que s'interroger sur les façons de contextualiser ce qu'on étudie, pour anticiper sur ce qu'on va dire à partir de Bakhtine, essayer de préciser d'abord non la langue des textes mais les genres des discours ou plutôt les variations perpétuelles du mode d'action des discours sur ceux qui les reçoivent. Ce qui suppose aussi clarification de l'arrière-fond non dit, supposé ou ouvert par la réception du texte. Il y a là deux types de résistance au dire: celle de ce dont on parle que le discours ne rend jamais complètement transparent. Et puis, celle de l'effet du discours sur

le récepteur, effet qui, lui-même, résiste plus ou moins à une mise en mots adéquate. Et l'on pourrait ajouter ici les difficultés spécifiques de l'approche de textes relevant d'une culture lointaine, dont les arrières-fonds nous échappent tout autant que les spécificités bizarres du langage non prononcé qui se dit continûment en nous. Mais pour se limiter à notre relation à des auteurs pas trop lointains, on peut commencer par s'interroger sur notre façon de les recevoir, sur les différentes façons de les comprendre, en dehors du mythe d'une "paraphrase parfaitement transparente". Par exemple on se demandera ce qu'il en est du mode de compréhension "bizarre" qui vient de ce qu'un texte nous fascine justement parce que nous en sommes loin, que nous n'aurions pas pu le produire, que nous ne savons dans quel univers le replacer, qu'en somme nous ne sommes pas sûrs de le comprendre. La diversité des conditions de la compréhension est sans doute encore plus grande que celle de la prise de parole. Elle fait en tout cas douter de la fausse évidence d'un rapport simple entre nous, les mots et les choses. Encore davantage, puisque c'est cela qui constitue l'horizon de cet exposé, est-il difficile de donner une figure concrète à ce que peut être que d'aider des "autres", supposés moins "compétents" et en tout cas différents les uns des autres à devenir de meilleurs lecteurs, capables de varier dans leurs modes de saisie des textes et leur appréhension du hors-dit à travers des textes, avec toujours à l'horizon les risques du prêt à dire et du prêt à penser.

b) Ce qui nous conduit à un second point, peut-être encore plus général, qui serait l'impossibilité de séparer la considération du "sens" de la considération de la "force". Je ne voudrais pas prendre le risque de commencer par une "bonne définition" de "sens" et "force". Justement parce que ces mots, comme tous les grands mots ne sont pas des désignateurs de concepts univoques, mais des lieux de conflits, de réaccentuations. Toujours est-il que nous tendons à considérer d'abord le "sens" en termes d'explicitation possible: "qu'est ce que ça veut dire?" et non pas en termes de "comment ça agit sur toi?". Mais en même temps, nous avons souvent moins à faire à du non-sens comme indéchiffrable qu'à l'ensemble de ce qui n'a pas de force pour nous, ne nous concerne pas, nous est indifférent ou hors du champ de nos préoccupations. Ce qui illustre, au moins négativement, le lien du discours avec une certaine "force", même si le sens du terme reste

opaque. On peut distinguer ici la question de la "force" en elle-même (ou pour d'autres), celle de la façon dont nous ressentons cette force et celle de la "représentation" abstraite que nous nous en donnons, par exemple en parlant d'"affects".

On pourrait surtout proposer que considérer le langage en termes de dialogue et non d'énoncés "pris en eux-mêmes" entraîne l'impossibilité de séparer ce que sont les signes comme force et comme capacité de représentation. Les propos de l'autre vont d'abord me mettre en mouvement, m'enthousiasmer, m'indigner, m'interroger. Ou, au contraire, je les considérerai comme rengaine étrangère. Avec aussi la possibilité d'une action en moi progressive, dont je ne me rends pas compte sur l'instant. De même que la capacité où nous sommes de nous parler à nous-mêmes s'accompagne, au moins parfois, d'inquiétude concernant le "d'où ça me vient ?". Tout comme agissent en nous, sans que nous sachions bien comment, le reproche, la honte ou la modulation de notre "mouvement premier". Il y a là une "donnée dialogique", sans qu'on doive forcément identifier (ce qui serait pour le moins problématique) des instances différentes sous-jacentes aux différents mouvements.

En tout cas, ces rapports entre "sens" et "force" (qu'il s'agisse d'ailleurs de discours, de gestes voire de façons d'être) relèvent du difficile à dire, même si on ne prétend pas donner une "bonne définition" des "grands mots", "psychisme" et "pensée" par exemple comme lieu supposé où se ferait cette union force-sens.

De toute façon (et pour s'en tenir au langage, dans la mesure où on peut l'isoler) il y a, sans doute, dans la façon même dont chacun ressent la force des mots de soi et des autres de grandes différences de style. Tout comme dans la façon dont nous essayons de nous en faire la théorie. Il me semble que chacun de nous reprend ici une partie de ce qui a été dit, l'accentue, pour une part en fonction de l'esprit du temps, pour une part de ses propres orientations, de façon explicite ou implicite. Ce qui sera à son tour reconfiguré explicitement ou implicitement par le récepteur. "Implicite" pouvant en plus vouloir dire bien des choses, du côté de ce qui va de soi ou du mystérieux, de ce qui nous est proche ou lointain, surtout de ce qui nous ouvre ou non des perspectives. Mais savons-nous à l'avance ce que peut être que "bien penser" de tels

problèmes? En tout cas, le mot "force" est à la fois familier et énigmatique. Il nous fait sans doute d'abord penser à la force physique et à ses différentes figures. Est-ce que la "force" d'un discours s'en rapproche, ainsi lorsqu'on a l'impression qu'on ne peut pas échapper à la contrainte de ce qui est dit? La "force" d'un interdit serait-elle de ce type-là? Mais s'agit-il de la force de l'énoncé lui-même ou de la force tirée du prestige, de l'autorité de celui qui a dit? Mais il y a bien d'autres espèces de forces. Ainsi dans le cas du langage, il y aurait d'abord le type de force qui provient du fait de partager un même système de signes : qu'on pense à la connivence de ceux qui ont une même langue ou les mêmes points de repère. On notera que la force de ce lien peut être si habituelle qu'on n'en devient conscient que quand elle manque, qu'on ne s'y retrouve plus. Ce lien peut fonctionner comme force d'une "grande communauté" ou au contraire comme signe de ralliement d'un sous-groupe, qu'il s'agisse d'un argot, d'un effet de mode, d'un jargon de techniciens, d'une marque d'appartenance à une religion, à un parti, au fait d'être disciple de tel ou tel. Il y a au contraire l'aspect merveilleux et/ou terrifiant du choc révélation d'un aspect inconnu ou de la rupture de ce qui semblait évident et, plus généralement, aux forces de contrainte pourraient s'opposer toutes les forces de ce qui "fait paraître autrement". Ainsi dans l'exemple (même s'il oblige à élargir le sens usuel de "langage") de la séduction ou de l'inquiétude produites par le rêve. comme modèle de "littérature spontanée". Pontalis a proposé le terme de "force d'attraction" comme titre d'un de ses livres. Et il y a évidemment une force de séduction (mais quel lien entre "séduction" et "attraction"?) de ce qui nous surprend. Il y aurait ici tout ce qu'on pourrait appeler la "force de l'altérité". Et puis, il y aurait, outre la force de la contrainte, de l'emprise, de l'altérité, la force de résistance qu'est l'humour, la mise à distance, comme force de notre faiblesse même. Ce à quoi s'ajoute, contrairement à ce qui se passe dans la supposée "bonne transmission" d'information, ce qu'a d'inévitable le fait qu'aucun "message" n'est entièrement traductible et qu'au contraire, la "façon de dire" agit en nous par ce qu'elle a de surprenant ou de déroutant, dans la mesure où elle nous donne à penser au-delà du strictement dit justement par sa tonalité et les retentissements qu'elle entraîne, tous ces effets ne pouvant que varier en fonction des récepteurs et de leur préparation à recevoir tel type

de discours, à y réagir avec violence ou en ne sachant de quel côté s'orienter. C'est autour de cette diversité de types de "sens-forces" que l'on pourrait essayer de poser le problème de la culture et de la transmission culturelle...

Nous sommes évidemment bien loin des évidences cartésienne ou spinoziste du "verum index sui et falsi" et de la force propre au vrai. On ne peut que constater que, de même qu'il n'y a pas qu'un seul type de forces, entre la révélation d'une rencontre, l'inquiétude où nous met la prévision qui se réalise, la vérité du calcul astronomique et celle de la reconstitution archéologique, il y a plus de différences que de ressemblances. En tout cas, c'est à partir de la dimension du choc produit pour moi par les auteurs dont il va être question que je voudrais essayer d'orienter mon propos. Toutefois, pour les textes de Volochinov comme pour certains textes de Bakhtine, le choc est ancien, mais a été renouvelé. Il a été nouveau pour certains textes de Bakhtine comme pour les textes de Vygotski, puisque ma lecture va presque se cantonner pour cet auteur à ceux consacrés à la vie émotive et surtout à l'œuvre d'art que j'ignorais. Tout cela renvoie, en tout cas, à une caractérisation (subjective) de ces trois auteurs comme grands hommes: non ceux qui vous transmettent des "vérités" mais vous aident (ou vous obligent) à vous orienter différemment dans le maquis du réel, avec ce paradoxe "dialogique": on est finalement toujours seul dans la relation être perdu — s'orienter / personne ne peut penser tout seul. En ajoutant qu'on est amené à utiliser la notion de "moment" (mais pas dans le sens hégélien où un savoir final pourra mettre à sa place chacun des "moments" de la pensée). Une fois qu'il y a eu choc, il faut bien le retraduire, le remettre en relation avec le reste, avec la pensée de "on" ou notre mode particulier de retentissement.

(Je propose ici ce mot de "retentissement" pour indiquer qu'il n'y a pas de différence "naturelle" entre percevoir, comprendre et ressentir, même si nous faisons en même temps l'épreuve de ce que le même objet peut être l'objet de modes de retentissement différents, comme il peut être perçu de divers points de vue).

c) Mais un autre élargissement s'impose aussi. Il ne s'agit pas que de relier "sens" et "force", mais d'élargir "sens" à l'ensemble de l'activité du corps vivant, animal ou humain. Que l'interaction des corps

et d'abord dans l'échange adulte-enfant est une source première du sens est devenu pour nous une évidence que ça n'était pas il y a un siècle (au moins chez les théoriciens). Ainsi dans les développements de Wallon sur les modifications du sens du cri dans l'interaction de l'enfant et des adultes ou quand il rappelle comment les premières manifestations affectives se font, par exemple dans la prestance ou la honte, sous le regard d'autrui. Par parenthèse, s'il est difficile de trouver des "phénomènes" humains qui n'obéissent pas à de telles médiations, est-il alors légitime de chercher, comme semble le faire Vygotski, une limite entre fonctions psychiques inférieures et supérieures ? Mais il y a aussi le lien entre la possibilité de "faire sens" et l'ensemble des monuments, des œuvres humaines et de la façon dont ils nous affectent, d'où le renvoi à la continuité-rupture entre l'animal et l'homme. Continuité, parce que nous percevons mieux qu'il y a un siècle la parenté des liens d'attachement, de domination, de jeu entre humains et, au moins, primates. Rupture, parce que nous sommes plus sensibles à la façon dont le sens fait lien et fait lien par l'intermédiaire du tiers que sont les institutions et/ou les objets culturels (qu'il s'agisse de la fourchette, de la rue ou des "œuvres d'art"). Comme nous percevons, inversement, la façon dont ne pas percevoir ou refuser la culture des autres est une des formes premières de violence, quotidienne ou exceptionnelle. Ce lien entre sens, œuvres et culture évoque l'œuvre d'Ignace Meyerson et la nécessité de chercher le "sens" entre nous, nos autres et notre monde et non *dans* l'intériorité ou l'intentionnalité.

d) Il me semble qu'un autre cadre préalable est constitué par tout ce que la phénoménologie et/ou l'herméneutique nous amènent à établir sur la précompréhension antérieure à l'explicitation théorique. Notre présence au monde, au temps, aux autres, aux œuvres, la façon pour notre corps-pensée de s'orienter sont là bien avant l'exercice d'une pensée discursive ou verbale. Aucun d'entre nous n'étant, de plus, capable de distinguer en lui ce qui est générique ou particulier dans ce mode de présence au monde. Pas plus d'ailleurs que dans son mode de réflexion, comme l'illustre la multiplicité des façons de décrire, de mettre en perspective ou la différence qu'il y a entre notre capacité à réagir négativement à une explication dont nous ressentons que "ce n'est pas comme ça" et notre aptitude positive à "décrire correctement".

Mais la question sera alors de la différence qu'il y a entre évoquer cette multiplicité d'aspects et la possibilité d'en rendre véritablement compte. Nous sommes, en gros, sortis des modèles structuralistes réducteurs. Mais chacun n'est-il pas limité dans ses objets comme dans ses styles d'approche, le "reste" étant évoqué, à l'horizon, mais pas vraiment élucidé? Ce qui conduirait peut-être à une réflexion sur la façon dont les textes qui se veulent philosophiques ou scientifiques sont soumis à la même variation obligée de "points de vue" que les textes "littéraires".

e) Et puis, il me semble qu'on a surtout analysé les œuvres en fonction de leurs conditions de production. Mais ce qui caractérise en général les textes que nous lisons, c'est que nous ne pourrions pas les produire. Et que cela est constitutif de l'effet de ces textes sur nous. Je voudrais ajouter qu'on ne peut presque rien dire, me semble-t-il, sur les processus d'élaboration des œuvres et qu'il y a toujours un risque à parler des «œuvres» comme si on avait accès aux "œuvres en soi". Ce qu'on peut analyser, c'est surtout notre processus de lecture, avec toujours la difficulté à discerner ce qui dans notre lecture relève d'un "nous" plus ou moins interchangeable.

f) Une dernière difficulté. A la fois nous ne pouvons pas ne pas nous replacer dans la filiation, la relation à la pensée des autres et spécifiquement de nos "pères". Et, en même temps, cette mise en place a toujours quelque chose de bizarre. Ainsi, quand on se réclame d'une école bakhtinienne ou vygotzkienne. Avec les querelles (comiques?) que ça entraîne pour savoir qui sont les meilleurs fils.

Pour ne pas personnaliser la question, il me semble que, de toute façon, il n'est pas possible d'être simplement "fils de": toute "transmission générationnelle" est aussi modification. Ce qui s'est manifesté avec éclat dans le cas des enfants de Freud ou de Marx, mais se retrouve tout autant dans les autres filiations. D'autant que la paternité culturelle est, heureusement, plus partagée que la paternité de l'engendrement corporel et que, corrélativement, il n'y a pas quelque chose d'univoque qui serait la perspective de telle école ou de tel individu.

Le but ici n'est pas, comme au début de certaines thèses, de présenter un "état de la question", ce qui donne généralement une figure,

certes objectivée, mais assez désolante de la "pensée des autres". Ainsi, ce qui n'a pas de retentissement direct pour nous n'est pas cependant pour autant annulé. Pour prendre l'exemple le plus gros: nous n'avons pas, ça me semble évident, la perspective révolutionnaire immédiate, qui dominait dans les années 20, de remplacer la société capitaliste par une société socialiste annulant la lutte des classes. Cela n'élimine pas la pensée ou la rêverie, sinon d'un "homme total" ou d'un "homme reconcilié", mais d'une société où au moins pour une part, la violence de l'exploitation aurait été maîtrisée. En cela, nous sommes à la fois proches et loin de nos "grands ancêtres".

En tout cas, dans cette relation aux "grands ancêtres", je ne voudrais pas profiter de ma relation provisoire de vivant aux auteurs morts pour les "mettre à leur place", mais au contraire pour me limiter à mettre l'accent sur ce qui a fait, dans la lecture de ces auteurs, choc pour moi, en espérant que j'arriverai à transmettre un peu de ce choc et à en faire un lien, remettant un peu en cause ce qui nous sert d'"arrière-fond" discursif habituel. "Choc", "lien" et "arrière-fond" me semblant être trois aspects de ce qui risque d'être un peu mollement regroupé dans la notion trop vague de "sens".

g) Ce qui conduit à une dernière remarque introductive : dans le champ général de ce qu'on recouvre du terme qui risque toujours (comme tous les grands mots) de ne plus rien vouloir dire en se répétant de "dialogisme", il me semble que les trois auteurs évoqués dans le titre proposent quelque chose de commun: considérer d'abord les "pensées" comme des "signes" revient à dire que la pensée n'est pas d'abord en nous, mais entre nous, sur la base contradictoire de ce qui nous rapproche et de notre hétérogénéité, à nous-mêmes comme aux autres. Ici "dialogisme" ne renvoie pas seulement à la différence des "voix", mais à l'hétérogénéité fondamentale des formes du sens, qu'il s'agisse, par exemple, de l'opposition faite par Bakhtine entre le monologisme et le plurilogisme ou celle présentée par Volochinov entre "langue maternelle" et "langue étrangère". Enfin, dans le cas de Vygotski, j'insisterai non sur ce qui est bien connu, ce qu'a en quelque sorte d'accidentel la rencontre de la pensée et du langage, mais sur la tension, source de l'effet propre à la réception esthétique, entre la fable, le contenu et le sens porté par l'organisation formelle du texte.

Il s'agit donc d'essayer de s'orienter (et non de développer un "savoir") dans un champ fortement opaque et surtout hétérogène, encombré de déjà dit, de pratiques multiples et de questions urgentes. Qu'en est-il alors du dialogue à trois (au moins) qu'est la relation entre des textes, des adultes comme médiateurs et les modes de lecture qu'en peuvent faire des "plus jeunes"? On part du constat de la différence entre les évidences des générations, les évidences de chacun et les hypothétiques éléments de "fond commun d'humanité", mise en relation aléatoire, base de l'aspect aléatoire du dialogue. D'autant qu'il n'y a pas un discours savant qui nous dirait avec certitude ce qui est "vraiment important" dans ces communautés et dans ces différences. On ne peut que constater que des notions traditionnelles comme celles de culture, d'héritage ou de transmission sont devenues problématiques et qu'on ne voit pas quelle solution théorique on pourrait apporter ici.

Se pose surtout la question du lien de ce qui fait "notre réalité" et de ce qui apparaît par ces œuvres. S'agit-il par exemple pour la fiction d'être seulement "loin du réel" ou au contraire la lecture de telle œuvre est-elle une voie ou la voie par laquelle tel aspect du "réel" se donne à nous? On peut faire le constat étrange qu'on raconte des histoires aux enfants, qu'on "prend plaisir" (quelquefois) à lire, qu'une vulgate veut qu'il faille "être cultivé" et que cela passe par la lecture mais qu'on ne sait jamais très bien ce qu'il en est de la relation entre lecture-plaisir, lecture-culture et du reste de notre vie. Sans qu'on sache non plus clairement ce qu'il en est de la supposée "grande culture". Il me semble, et c'est, j'espère, une des justifications de cet exposé, que Bakhtine comme Vygotski essayent de cerner ce qu'a de spécifique la façon d'agir de la forme littéraire comme faisant retentir en nous la réalité autrement qu'elle n'apparaît dans d'autres médiations. Mais dire cela n'annule pas, au contraire, la question de la diversité des lectures d'une même œuvre. Ici le dialogisme risque de se transformer en babélisme. Cela parce que le "textuel" ne peut être considéré en lui-même, qu'il est "par nature" renvoi à de l'extra-textuel et cela en plus sur le mode non-déterminé du "laisser entendre", c'est un "fermé" en relation à un "ouvert", ouvert qu'on ne peut jamais complètement actualiser. Ainsi, tant qu'on s'intéresse à l'explicite d'un texte, on peut se mettre d'accord; dès qu'on s'intéresse à ce à quoi il renvoie de façon non explicite, c'est autre chose.

Certes il y a le savoir supposé partagé (dont l'explicitation joue un grand rôle dans la vie scolaire). Mais il y a inversement la différence de nos modes de réaction. Et il est impossible de présupposer que seul le commun est essentiel, le différent étant l'accidentel. C'est justement une des caractéristiques de l'œuvre littéraire de fixer la réalité fluctuante des différences, en particulier de donner une figure presque stable aux "mondes" ou aux "autres" dont la variabilité et l'indétermination peuplent l'intime de chacun de nous.

D'où la centration de cet exposé sur trois aspects:

- la notion d'"idéologie du quotidien" chez Volochinov et son rapport à la langue de la culture comme langue étrangère;
- la mise en place d'un "dialogisme irréductible" chez Bakhtine;
- la théorie de l'art et son lien à la théorie de l'émotion chez Vygotski.

Un des points sur lesquels il y a convergence des trois auteurs c'est que les textes (littéraires en particulier) ne sont pas des formes de "la langue" dans son abstraction, mais se différencient en genres sociaux différents. C'est Bakhtine qui a mis en avant l'opposition des "genres premiers" et des "genres seconds", mais cette distinction se retrouve plus ou moins explicite chez les deux autres. Il m'a semblé que ce point était suffisamment connu pour qu'on n'y revienne pas trop ici.

On aurait pu faire des va-et-vient entre les trois auteurs selon les thèmes. Mais il y aurait eu un risque à être le montreur de marionnettes, le tout puissant monologiste provisoirement vivant qui fait dialoguer les morts. On a préféré une conception plus "pédagogique", en un sens plus modeste du terme. On rappellera d'abord quelques aspects de la pensée de Volochinov, en se limitant à deux points principaux: d'une part, l'élaboration de la notion d'"idéologie du quotidien" qu'il présente comme ce dont en quelque sorte notre espace mental est tissé, comme lieu où "la culture" rejoint notre vie. Ensuite, quelques mots sur le rôle de la "langue étrangère" dans la constitution de la culture. On laisse donc à l'arrière-fond les considérations polémiques sur le matérialisme, Freud ou contre le subjectivisme humboldtien et le structuralisme. Sinon pour rappeler que le texte de Volochinov propose de façon particulièrement nette de ne pas opposer simplement "la

langue" et "la parole", mais de chercher sans cesse le jeu entre langage de "on", langage "de l'autre", langage "de nous".

Comme il s'agit ici avant tout de la culture telle qu'elle est portée par la littérature, il était raisonnable de s'intéresser centralement à Bakhtine. On aurait pu séparer les textes de Bakhtine contemporains de Vygotski puis revenir, après avoir parlé de Vygotski, sur les derniers textes de Bakhtine. Mais il m'a semblé trouver une unité de la pensée de Bakhtine (ici aussi je peux me tromper). On la présentera sous trois aspects. D'abord un bref rappel d'une philosophie très générale des sciences humaines, de l'esthétique et de sa relation à l'éthique ou, si l'on préfère, à la vie réelle de chacun d'entre nous (à la fois dans des textes de 1920-1930 et des textes plus tardifs), comme de la distinction des "genres premiers" et "seconds" et de l'éventuelle rétroaction des seconds sur les premiers. Puis des remarques sur les relations entre l'auteur et le héros (ou si l'on préfère l'œuvre). Enfin quelques aspects de sa pensée sur le thème, je crois plus connu, de l'opposition monologisme — dialogisme, illustré par les figures de Rabelais et de Dostoïevski.

Je présenterai pour finir en tant que cadre théorique de la pensée esthétique quelques remarques de Vygotski (non l'ensemble des livres qu'il a consacrés à ce thème) sur la relation entre les émotions, les sentiments et la culture, pour insister surtout sur son travail sur l'œuvre d'art, il me semble à la fois original et moins connu.

I. Quelques aspects de Volochinov, sous les deux aspects de l'introduction de la problématique de l'idéologie et de l'idéologie du quotidien et le rôle de la "langue étrangère" et de l'hétérologie fondamentale du langage, point sur lequel il est tout à fait proche de Bakhtine.

a) On le sait, Volochinov développe la notion, à mes yeux originale, d'"idéologie du quotidien" (*Le freudisme*:185). "Ce langage intérieur qui pénètre tout notre comportement, nous l'appellerons "idéologie du quotidien". Idéologie par certains côtés, plus sensible, plus réceptive, plus nerveuse et plus mobile que l'idéologie constituée, "officielle". Mais Volochinov ajoute qu'elle obéit aux mêmes lois que l'idéologie externe. "Le rêve, le mythe, la plaisanterie et le mot d'esprit, ainsi que toutes les composantes verbales des formations pathologiques, reflètent une lutte entre différentes tendances et différents courants

idéologiques qui se sont constitués au sein de l'IDEOLOGIE DU QUOTIDIEN".

— Mais en même temps Volochinov tente de caractériser la prise de conscience. (p. 183) "Prendre conscience de soi, c'est, d'une certaine façon, essayer de se voir avec les yeux d'un autre, d'un autre représentant de son groupe social, de sa classe, en sorte que la CONSCIENCE DE SOI débouche toujours, en fin de compte, sur une CONSCIENCE DE CLASSE, dont elle n'est en tout ce qu'elle a de profond et d'essentiel, qu'un reflet et une particularisation". Ce qui semble aller contre la présentation précédente de l'idéologie du quotidien. Le "en fin de compte" me rappelle un certain "en dernière analyse". Mais ce qui est sûr, c'est que Volochinov semble considérer comme évidente l'identification de la conscience à une conscience de classe, ce qui reste pour moi (pour nous?) pour le moins opaque. Un peu plus tard, (p. 184), Volochinov présente un peu autrement le devenir de notre conscience: "Plus ma pensée gagne en clarté, plus elle se rapproche des formes prises par les résultats de la science. Bien plus, ma pensée ne saurait être définitivement claire avant que je ne lui aie trouvé une formulation verbale précise et que je ne l'aie confrontée aux propositions scientifiques touchant le même objet, autrement dit avant que je ne l'aie convertie en une œuvre scientifique qui m'engage". Ce qui me laisse aussi dubitatif que l'énoncé précédent. D'autant que Volochinov ajoute: "De même qu'aucun sentiment ne saurait mûrir ni s'affirmer définitivement, s'il ne parvient à se traduire en dehors en donnant vie à des mots, à des rythmes, à des couleurs, etc., autrement dit s'il ne débouche sur une œuvre d'art". Ce qui est assez beau et moins immédiatement bizarre, mais suppose aussi qu'il y a d'un côté la pensée, de l'autre le sentiment, dans une dichotomie qu'il semblait critiquer plus haut et qui ne permet de penser œuvres d'art qui ne sont pas concept ou sentiment (me semble-t-il) pas plus que ce que transmet d'ailleurs la tradition religieuse. Toujours est-il que, de façon, pour nous encore plus difficile à suivre, Volochinov évoque le rôle des contradictions de la société. Il nous dit alors que (p. 186) (j'avais déjà cité ce passage dans l'article évoqué plus haut) «dans un corps social sain, comme chez un individu socialement sain, l'idéologie du quotidien établie sur sa base socio-économique est cohérente et solide, sans divergence aucune entre conscience officielle et

non-officielle». Il reconnaît en même temps: (p. 187-188): "or, il est dans notre comportement, un domaine extrêmement important où les relations verbales ont beaucoup de peine à s'établir et qui risque donc tout spécialement d'échapper au contexte social, de perdre son caractère d'idéologie constituée et de dégénérer en animalité primitive. C'est celui du SEXUEL. Et comme il est le premier dans lequel la décomposition de l'idéologie officielle retentisse sur notre comportement, c'est en lui que se concentrent les forces asociales et anti-sociales".

La différence de nos évidences fait qu'on peut s'arrêter presque sur chacun des énoncés de Volochinov:

— Qu'il soit difficile de dire adéquatement le sexuel, assurément. Et ce n'est pas la multitude des vulgarisations scientifiques qui nous entourent qui pousseront à penser le contraire. Surtout si on reconnaît que la spécificité de la pensée freudienne est d'avoir construit le concept difficile de sexualité infantile et de sa rémanence en chacun.

— Mais, par ailleurs, le contrôle social s'exerce de biens d'autres façons que par le langage. Et les questions de l'articulation entre normalisation de l'existence sexuelle et maintien des problèmes centraux de la vie sexuelle (et/ou sexuelle-affective) restent de toute façon entiers.

— Les "déviation anti-sociales du sexuel", s'il y a quelque chose qu'on peut appeler ainsi, ne vont sûrement pas vers l'"animalité primitive".

Mais ce qui fait fonctionner pour nous le texte de Volochinov, n'est-ce pas le "complexe" constitué par le mélange de sa violence simplificatrice et par le changement de perspective qui consiste à ne plus parler d'idéologie en général et encore moins de langage en général mais de la question des rapports entre l'idéologie du quotidien et l'idéologie publique dans un psychisme pénétré de vie sociale?

D'où, il me semble l'intérêt de la critique adressée à Freud de ne pas tenir compte de sa propre situation sociale ni des différentes façons dont fonctionne la conscience, en particulier dans les conflits entre l'analyste et l'analysant comme plus "réels" que les conflits "internes" Ici Volochinov anticipe sur ce qui sera dit sur les rapports entre transfert et contre-transfert?

Il faut ajouter que l'analyse de l'"idéologie du quotidien" à la fois interne et externe au psychisme est plus développée dans le *marxisme et*

la philosophie du langage. Texte postérieur, influence de discussions (avec Bakhtine?), plus d'espace? Je ne sais pas.

Volochinov donne d'abord, dans le chapitre 1, un contenu très large à "idéologie" et à "signe", toute idéologie étant un signe et, en particulier, tout objet matériel pouvant aussi fonctionner comme signe. Et, corrélativement, il pose qu'il n'y a de conscience que dans ce qui peut apparaître comme "signe". Il ajoute enfin que le mot est le seul matériau sémiotique universel, même si musique, peinture ou rituel ne peuvent être réduits au discours. Le mot est alors caractérisé par sa pureté sémiologique (les autres signes ne sont pas que signe) et son omniprésence sociale (p.37).

C'est dans le troisième chapitre ("philosophie du langage et psychologie objective") qu'apparaît le centre de la pensée de Volochinov. L'expression psychique peut être intérieure ou extérieure. Mais de toute façon, il s'agit de "sémiotique". (p. 50) "Qu'est-ce qui constitue le matériau sémiotique du psychisme? Tout geste ou processus de l'organisme: la respiration, la circulation du sang, les mouvements du corps, l'articulation, le discours intérieur, la mimique, la réaction aux stimuli extérieurs (par exemple la lumière) bref, *tout ce qui s'accomplit dans l'organisme peut devenir matériau pour l'expression de l'activité psychique, étant donné que tout peut acquérir une valeur sémiotique, tout peut devenir expressif*".

Ce passage est évidemment rapide, laisse sans explicitation la question de "expressif pour l'autre" et "expressif pour soi". Reste qu'ajouté à ce qui a été dit plus haut selon lequel tout objet "réel" est en même temps signe, on a une figure qui lie corporel et signe ainsi que relation sociale et signe: (p. 125) "Mais il est sûr que hors d'une orientation sociale à caractère appréciatif il n'est pas d'activité mentale". Comme le montre l'exemple selon lequel selon sa place sociale que la faim deviendra plainte, résignation ou révolte.

Et il ajoute: "Il est vrai que chacun de ces éléments n'est pas d'égale valeur. Pour un psychisme un tant soit peu développé, différencié, un matériau sémiotique fin et souple est indispensable, et il faut, en outre, que ce matériau se prête à une formalisation et à une différenciation dans le milieu social, dans le processus de l'expression extérieure. C'est pourquoi le mot (*le discours intérieur*) s'avère être le

matériau sémiotique privilégié du psychisme. Il est vrai que le discours intérieur s'entrecroise avec une masse d'autres réactions gestuelles ayant une valeur sémiotique. Mais le mot se présente comme le fondement, la charpente de la vie intérieure. L'exclusion du mot réduirait le psychisme à presque rien, alors que l'exclusion de tous les autres mouvements expressifs ne l'amoinerait guère".

De telles évaluations générales me laissent inquiet. Elles me semblent négliger tout ce qui de nos façons d'être, de faire, de ressentir reste à côté du langage, difficile à dire, voire forcément mal dit. Le monde du corps couché et du corps debout, marchant ou agissant; seul ou à plusieurs ou la prestance dont nous parle Wallon. Il y a là une diversité des rapports aux autres et à soi qui dépasse les seuls "rapports de classe". Et puis, toutes ces modalités me semblent caractérisées par des formes de conscience-inconscience, des sur-sémiotisations ou des réflexions toujours à reprendre. Parler de "fausse conscience" signifierait qu'on sait ce que c'est qu'une «conscience vraie» ou adéquate. Est-ce le cas? Nos formes de prise de conscience sont forcément limitées. Comme celle qui oppose ma relation à ce que je ressens, ce que j'en dis, que m'en dit l'autre, ce que j'en saisirai plus tard. Chacun reconnaît par exemple que ce qu'il percevait comme "tout naturel" n'était pas si naturel que ça ou que maintenant, il ferait autrement. Il ne s'agit pas de remplacer une erreur absolue par une vérité absolue. Reste, en même temps, que parler de l'objet, certes complexe, que serait l'"idéologie du quotidien" comme relation entre sens corporel et sens sociaux en particulier verbaux demeure une façon qui me semble légitime de poser le problème du lien corps-société-sens. Même si on peut se demander s'il n'y a pas là surévaluation du langage par rapport à tout ce qui caractérise nos façons d'être, de ressentir ou de faire sans être dit. Et surtout par rapport à tout ce qui, dans notre rapport au monde, aux autres, à nous-mêmes comporte du langage, mais ne se réduit pas à cet aspect langagier. Il me semble que de même que le corps de l'animal n'existe que par sa relation à son *Umwelt*, de même, c'est d'abord notre corps qui fait que nous sommes entourés d'un univers de valeurs, d'attirant, de neutre, de menaçant et que tout cela est vécu avant d'être dit. Certes, bien sûr, le dire étendra les limites du ressenti au lointain ou au ressenti des autres. En même temps que la tonalité spécifique de ce ressenti résistera à la

mise en mots. Avec la multiplicité des relations entre sémiotiques discursives et autres sémiotiques: l'éprouvé d'une musique résiste tout autant que la vue d'un visage à une mise en mots adéquate.

b) Quelques mots, maintenant, sur ce qui me semble pouvoir s'intégrer plus particulièrement à une "théorie de la littérature" au sens large : la question de l'articulation entre la langue maternelle et la langue étrangère. Dans le chapitre 5 "langue, langage et parole", le mot étranger apparaît d'abord comme le mot écrit, objectivé de la philologie, le contraire du mot vivant. Mais en même temps (p. 107-108) alors que "le mot de la langue maternelle est perçu comme un frère, comme un vêtement familier, mieux encore comme l'atmosphère habituelle dans laquelle nous vivons et nous respirons...". Au contraire le mot de la langue étrangère "donne à penser". Le mot étranger est central dans le développement de toute culture "dans toutes les sphères de la création idéologique sans exception, depuis la structure socio-politique jusqu'au code des bonnes manières". Cela dans la transmission violente du colonisateur au colonisé ou quelquefois en sens inverse. Volochinov évoque les Sumériens vis-à-vis des Sémites babyloniens, les Japhétiques (on le voit, Marr n'est pas loin) vis-à-vis des Hellènes et bien d'autres: "dans la conscience historique des peuples, le mot étranger s'est fondu avec l'idée de *pouvoir*, l'idée de la *force*, l'idée de *sainteté*, l'idée de *vérité* et a obligé la réflexion linguistique à s'orienter de façon privilégiée vers son étude". Ce qui est créateur en même temps qu'aliénant, puisqu'il ajoute (note p. 111) que l'objectivisme abstrait de la linguistique du mot "reflète la position du mot étranger au stade où il a perdu dans une large mesure, son caractère autoritaire et ses forces créatrices".

Mais pour essayer de rendre compte de ce qui nous séduit dans la "littérature" prise dans sa généralité, ne pourrait-on pas dire qu'elle est sans cesse prise entre les deux pôles de la chaleur de la langue maternelle et la fascination de la langue étrangère, qui alternativement inquiète et donne à penser? On peut retrouver le lien de ces deux aspects dans l'analyse que fait Bakhtine de la dérision de la langue rabelaisienne comme caricature du langage d'autorité. Comme c'est un aspect central de la situation, en particulier actuellement, du langage de l'école d'être pris, aussi bien sur le plan du discours savant que du discours littéraire, entre deux langages. Mais si l'on constate que depuis la plus haute

antiquité il y a eu des commentateurs des textes sacrés, peut-être devrions-nous reconnaître que l'institution scolaire continue à avoir son rôle traditionnel d'intermédiaire, comme, corrélativement, des rythmes et des paroles "populaires" nourrissent la littérature et la musique "savantes". D'où la question de la possibilité de distinguer entre œuvres d'élite, œuvres populaires et œuvres par nature trans-classes aussi bien dans les romans, les films que dans la religion.

c) Je passe donc sur la critique des dichotomies saussuriennes, comme sur la question de savoir si la lecture critique de Saussure s'adresse au "vrai Saussure". Je voudrais seulement rappeler que la dernière partie du livre de Volochinov constitue une vraie révolution théorique. Puisqu'il met au centre de l'étude "technique" du langage celle du discours rapporté, et non celle des structures de la langue, non l'unité du message, mais le contraste entre la voix de celui qui rapporte et celle, sous-jacente et déformée, des propos rapportés. L'unité de départ n'est plus alors la langue, mais les discours où se mélangent sans cesse le monde vu par l'auteur, par "on", les commentaires, les hésitations du héros, ce qui nous conduit directement à la figure bakhtinienne du roman tissé non seulement de types de discours différents mais de perspectives incompatibles sur une même réalité. (Resterait à déterminer, ce dont je suis incapable, comment peut s'expliquer la plus grande proximité, ici, des textes de Volochinov et de ceux de Bakhtine).

On voudrait ici dire quelques mots sur la différence de la pensée de Volochinov et de celle de Marr. Mais rappeler d'abord avec Sériot l'étrangeté de la pensée de Marr qu'indique bien le titre de son article: "Si Vico avait lu Engels, il s'appellerait Nicolas Marr": il s'agit de retracer une histoire globale de la pensée. En partant d'un premier état où la pensée de l'humanité était avant tout corporelle, en particulier dans les cérémonies religieuses, dans un langage manuel, puis chanté, idée commune au XVIII^{ème} siècle, chez Vico, Rousseau ou Condillac, l'apparition du langage verbal étant lié à la séparation des groupes dominants et dominés, cette division devant disparaître pour un langage définitivement débarrassé de la matière sonore, langue technique unique de la société sans classe. Mais ce qui caractérise la pensée de Volochinov (qui cite abondamment Marr sans le critiquer) ce n'est pas de considérer que chaque classe aurait sa langue, mais que chaque groupe social (ou chacun de ceux qui parle en son nom)

réaccentue à sa façon des mots communs. En se permettant un rappel à notre quotidien, on peut évoquer les luttes actuelles pour la réappropriation de mots comme "réforme", "flexibilité", "mondialisation", "jeunes" etc... Et il y a bien ici une "idéologie dominante" qui se retrouve dans les propos de chacun, dans son "idéologie du quotidien", où, à la limite, elle n'a même plus besoin d'être assertée.

II. Quelques traits de la pensée de Bakhtine.

Je voudrais poursuivre mon exploration avec Bakhtine, en insistant, comme on l'a annoncé, sur deux aspects très différents: d'une part sur sa théorie de la distance entre science, éthique, esthétique et religion et corrélativement de l'exotopie de l'auteur, d'autre part, sur sa réflexion touchant la diversité culturelle et les diverses figures du "dialogisme".

a) La permanence du problème (kantien?) de la division science-éthique-esthétique-religion et l'"exotopie" de l'auteur.

Il y a là une constante de la pensée de Bakhtine: l'irréductibilité de ces quatre domaines, types de rapport à la vie, à soi, aux autres. Même si, bien sûr, l'œuvre d'art se rapportera sans cesse aux trois autres dimensions. Mais cette conviction personnelle, vécue de Bakhtine a des conséquences directes sur l'analyse du roman. Celui-ci n'est pas une œuvre de "science" légale, expérimentale. Mais en même temps, alors que notre perspective morale est forcément liée à notre orientation vers le futur, dans l'œuvre littéraire, tragédie antique ou roman, le destin du héros est forcément achevé, vu de l'extérieur comme un tout.

C'est dans le texte "l'auteur et le héros" édité dans *Esthétique de la création verbale* (1920-1930, non publié à l'époque) que Bakhtine développe le thème de l'exotopie du rapport de l'auteur au héros, de leur distance forcée.

Ce texte est divisé en trois parties consacrées à l'espace, au temps, à la totalité du héros. Il n'y a d'œuvre que parce que les perspectives ne coïncident pas, parce que l'auteur peut totaliser le héros, savoir autre chose que lui.

Du point de vue de l'espace, l'exotopie se manifeste en ceci que personne ne peut se percevoir comme les autres le perçoivent et que

seuls, ces autres le totalisent. Aussi bien du point de vue esthétique que du point de vue éthique, Bakhtine s'oppose (comme le fait Scheler) à une théorie de l'identification. Sur le plan de l'éthique parce que (p. 47): "Quand je m'identifie à un autre, je vis *sa* douleur précisément dans la catégorie de *l'autre*, et la réaction qu'elle suscite en moi n'est pas le cri de douleur, mais le mot de réconfort et l'acte d'assistance". De même sur le plan esthétique, l'autre est perçu dans son extériorité, son exotopie et non dans sa propre perspective: "Et toutes ces valeurs qui achèvent l'image de l'autre, je les puise dans le surplus de ma vision, de mon vouloir et de mon sentiment". De façon générale, ce point est résumé à la fin du texte de Bakhtine. (p. 202) Il ne s'agit pas que de forme, d'esthétique au sens étroit: "L'artiste ne débute jamais, d'emblée, en qualité d'artiste, autrement dit, pour commencer, il ne peut pas avoir affaire à des éléments esthétiques. Deux systèmes de lois gouvernent l'œuvre d'art: les lois du héros et les lois de l'auteur — celles du contenu et celles de la forme. Là où l'artiste a d'emblée affaire aux grandeurs esthétiques, on obtient une œuvre vide, fabriquée, qui n'aura rien maîtrisé et qui, pour l'essentiel, ne crée rien dans le domaine des valeurs". Un héros ne peut pas être purement créé. Il faut qu'il ait sa loi propre.

C'est cette relation d'exotopie qui permet à un héros d'être tragique: (p. 85) ce n'est pas le fait de souffrir qui est tragique, mais le fait que cette souffrance apparaisse de l'extérieur comme destin s'imposant au personnage. Comme il y a forcément tension entre (p. 105) *l'horizon* (le monde tel que saisi par le héros) et *l'entourage* (le monde tel que vu par l'auteur ou par le tiers). Que les mondes perçus par moi, par tel autre ou par les autres en général ne puissent coïncider peut ici apparaître comme la forme universelle (et jamais vraiment dépassable) du "dialogisme" comme théorie du conflit inévitable. Comme il y a en chacun de nous opposition entre l'horizon non thématique et les objets visés ou (supposés) connus. Ce qui fait, par parenthèse, que la notion de contextualisation indique plus un problème qu'une solution.

En ce qui concerne le temps comme dimension de la subjectivité, Bakhtine insiste sur le fait que l'unité de l'"âme" du personnage n'est évidemment pas ce que nous donne la psychologie à volonté scientifique,

mais pas non plus ce que nous donne la perspective éthique centrée sur le futur: (p. 117) seule la vie de l'autre peut être totalisée. Pour utiliser une anticipation, on retrouve l'idée sartrienne de la mauvaise foi de celui qui se raconte comme caractère ou comme destin. Un autre aspect de la théorie bakhtinienne est, pour moi, plus difficile à saisir, lorsqu'il écrit: (p. 128) "Ainsi l'acte créateur (le vécu, la tension, l'acte) qui enrichit l'événement existentiel, qui initie le nouveau est, dans son principe, un acte extra-rythmique (lors de son accomplissement, bien entendu, car une fois accompli, il se détache et retourne à l'existence où, en moi-même, il prendra une tonalité repentante et, en l'autre, une tonalité héroïque)".

Le libre arbitre et l'activité sont des faits incompatibles avec le rythme. "La vie (le vécu, la tension, l'acte, la pensée) vécue dans les catégories de la liberté morale et de l'activité n'est pas susceptible d'être rythmée". Ici, Bakhtine semble renvoyer l'acte moral à l'instant du choix. Mais il ajoute: "Ce qui est vrai, nécessaire et qui n'est pas libre, dans une vie à laquelle le rythme aura donné sa forme, ne ressortit pas à une nécessité mauvaise, à une nécessité indifférente aux valeurs (à une nécessité cognitive) — c'est une nécessité qui relève du don, de l'amour du beau. L'existence rythmée a une 'finalité sans fin' (gratuite), une finalité qui n'émane pas d'un choix, d'un jugement, qui n'implique pas une responsabilité; la place qu'elle occupe dans le *tout* esthétique de l'événement ouvert qu'est l'existence ne fait pas l'objet d'un jugement, n'entre pas en ligne de compte".

D'où la question de l'hétérogénéité (liée aux trois critiques kantienne?) des trois domaines de l'esthétique, de la science et de la morale. La théorie bakhtinienne de l'homme moral n'est-elle pas une théorie de l'homme seul, qui plus est, réduit à sa conscience? L'homme moral concret n'est-il pas au contraire fondamentalement rythmique? Certes, le respect de la parole donnée, de l'engagement vont contre les alternances de notre façon de ressentir. Bakhtine rappelle que ce qui caractérise notre rapport (moral) à notre propre vie, c'est l'orientation vers le futur (p. 135) "la conscience que j'ai de ne pas exister encore dans ce qui fait l'essentiel de moi-même est le principe de ma vie vécue du dedans de moi (dans mon rapport à moi-même)... Je n'accepte pas ma propre actualité; je crois de façon insensée et implicite en ma non-coïncidence

avec cette actualité intérieure qui est mienne. Je ne saurais faire le compte de moi-même et, arrivé au total, dire: voilà, *tout y est* et il ne reste *rien* où que ce soit et en quoi que ce soit, *je suis déjà là* en entier”.

Au contraire, il introduit une théorie de l’âme comme théorie de la limitation par l’autre, comme fabrication d’un objet rythmique, esthétique, comme est esthétique l’achèvement de la vie représentée dans la mort. (p. 139) “Le rythme embrasse une vie déjà révolue où, dès la berceuse, se font entendre les accents du requiem de la fin”. Et la fin du texte montre bien qu’il y a là une contradiction qui est l’objet même de l’esthétique du roman: (p. 201) “*la lutte artistique première* contre la visée éthique-cognitive de la vie et sa ténacité signifiante”, le chaos qu’est la vie réelle pour celui qui veut en faire une œuvre. (p. 202) “Deux systèmes de lois gouvernent l’œuvre d’art: les lois du héros et les lois de l’auteur — celles du contenu et celles de la forme... Un auteur ne peut pas *inventer* un héros dépourvu de toute autonomie par rapport à l’acte créateur qui lui donne une validation et une forme”. La théorie de l’âme devient une sorte de compromis entre l’ouverture qu’est la vue de soi sur soi et la fermeture qu’est la vue de l’autre. Le style étant non la forme comme telle mais ce qui met en relation le propre du héros et l’orientation de l’auteur. (p. 205) “*L’unité* assurée d’un style (le grand style) n’est possible que là où la tension cognitive-éthique de la vie constitue une unité incontestée en vertu du pré-donné qui la gouverne, et c’est la première condition, la seconde condition, c’est que la position exotopique soit assurée, incontestée (tout compte fait, comme nous le verrons, c’est la confiance religieuse en ce que la vie n’est pas solitaire et que sa dynamique ne lui fait pas traverser un vide de valeurs) et que l’art occupe, dans le tout culturel, une place incontestable et solide”. Il serait facile de s’étonner de cet appel de Bakhtine à la religion. On pourrait aussi s’interroger sur ce qui fait que ceux d’entre nous qui ne sont pas religieux au sens strict du terme ne s’effondrent pas dans le désespoir ou l’ennui. Peut-être par habitude, esthétisme ou parce que nous ne savons pas de quoi sont faites les forces qui nous font garder la tête hors de l’eau?

b) Hétérogénéité et dialogisme.

Il faut d’abord noter que l’opposition, célèbre, que pose Bakhtine entre textes monologiques et textes dialogiques n’annule pas le fait premier de la contradiction des positions entre l’auteur et le héros:

l'exotopie de l'auteur étant la condition même qui rend possible la possibilité de donner la parole à plusieurs héros ou à plusieurs voix.

Je rappelle très rapidement d'abord que Bakhtine replace Dostoïevski dans la perspective historique de la culture populaire caractérisée par la diversité et la transgression opposée à la culture savante, monologique, illustrée tout d'abord par la théologie, puis par une forme universaliste de l'Aufklärung. Bakhtine note que, certes, il y a de l'humour dans *Candide*, mais pas d'hétérogénéité: le héros comme les autres personnages y sont manipulés à sa guise par l'auteur. Bakhtine remarque au contraire que Dostoïevski supportait mal l'expression finie achevée sous forme d'aphorismes. Ce sont les héros "monologiques" qui chez lui s'expriment ainsi. Si la pensée est dialogique et elle l'est alors la pensée sous forme d'aphorismes qui introduit la clôture est forcément une forme de pensée inadéquate (*Dostoïévski*:113).

Cette culture populaire (dont Rabelais constituait une reprise savante) est fondée sur la violence, la transgression, l'inversion des valeurs, le jeu, la fête, la multiplicité des voix comme phénomènes centraux de la pensée populaire. Ces traits sont certes le plus souvent dominés par les puissances monologiques. Mais l'ironie, la fête, la multiplicité, la dérision, la dépense folle, si l'on veut dans un autre vocabulaire la "part maudite" ne sont pas des phénomènes mineurs par rapport à la voix solennelle censée dire le vrai. C'est dans cette pensée plurielle, carnavalesque et populaire, comme elle s'illustre dans la fête, que toutes les valeurs sont inversées, comme dans les fêtes et les mystères du Moyen-âge qui mettent les riches, les évêques et les moines en enfer. Certes, Bakhtine faisait de cette voix celle du peuple. Mais que pouvait représenter cet éloge des voix multiples en 1929? (Même si cette question justifie mal l'idée d'un maître Bakhtine laissant le disciple Volochinov courir tous les risques de l'expression publique. Il est sans doute plus raisonnable de noter que Bakhtine ne s'est jamais hâté de publier et que les textes de Volochinov furent toujours plus ouvertement "révolutionnaires" et "materialists" que ceux de Bakhtine).

Toujours est-il que pour Bakhtine, c'est dans les romans de Dostoïevski que prend par excellence forme le dialogisme. Et les œuvres de Dostoïevski et les textes de Bakhtine à leur sujet sont bien connus. Mais on voudrait rappeler qu'il ne s'agit pas ici d'analyse formelle du

roman, encore moins d'analyse linguistique de la circulation dialogique, mais de la figuration esthétique de conflits moraux, conflits qui se présentent dans des figures concrètes et ne peuvent se ramener à l'illustration de principes abstraits.

Dostoïevski et le dialogisme. Deux exemples.

Le malheur de la conscience dans les *Notes d'un souterrain*.

Un premier aspect extrême du dialogisme est celui qui apparaît dans les *Notes d'un souterrain*, qui illustrent le malheur de celui qui n'est que dialogue avec lui-même, qui se voudrait pure intelligence, pur regard, pur sujet. Dans un premier moment, apparaît la maladie discursive de la perpétuelle autoanalyse: "Non seulement, je n'ai pas su devenir méchant, mais je n'ai rien su devenir du tout; ni méchant ni bon, ni crapule, ni honnête homme, ni héros ni insecte. Et à présent, j'achève mes jours dans mon coin, m'échauffant moi-même la bile de la consolation parfaitement inutile qu'un homme intelligent ne sera jamais quelqu'un que seuls les imbéciles y arrivent". Et ce premier ridicule (cette déploration dure des pages), s'accompagne d'une seconde, lorsqu'il nous raconte ses tentatives qui toujours échouent pour heurter de l'épaule sur la promenade l'officier qui l'a bousculé, participer à un dîner d'adieu où il n'était pas invité par des anciens camarades de classe qu'il méprise ou lorsque l'essai timide d'amour qu'il tente avec une jeune prostituée échoue parce qu'il ne sait comment lui parler quand, sur sa demande, elle vient chez lui: Mais à peine ai-je aperçu cette première flambée de fierté blessée, que je me suis mis à trembler de rage et que j'ai aussitôt explosé:

— Dis-moi un peu pourquoi tu es venue ici, s'il te plaît, ai-je proféré haletant, et sans tenir compte de l'ordre logique de mes paroles. Je voulais tout lui dire d'un coup, d'un trait; et peu m'importait par quel bout commencer.

— Pourquoi es-tu venue ici? Réponds! Réponds! glapissais-je, me rendant à peine compte de ce que je faisais. Je vais te le dire, ma petite. Tu es venue parce que l'autre jour, je t'ai fait des *paroles d'apitoiement*. Alors tu t'es attendrie et tu as eu envie de nouveau de ces "paroles d'apitoiement". Et bien, apprend, ma petite, que ce jour-là, c'était pure dérision. Aujourd'hui aussi. Qu'est ce que tu as à trembler ?...

A chaque fois, Dostoïevski juxtapose dans la parole du héros ses projets et leur contradiction avec ses actes effectifs ou la réalité qu'il rencontre. On pourrait parler ici d'un dialogisme misérable. Je laisse ouverte la question de savoir si chacun de nous ne trouve pas un peu de lui-même dans ce dialogue-monologue sinistre.

Le Grand Inquisiteur et Jésus dans les *Frères Karamazov*.

En revanche l'aspect fascinant des *Frères Karamazov* est la présence de contradictions dont on ne voit pas comment un caractère plus heureux ou plus décidé permettrait de les surmonter. Ainsi dans le dialogue dans un dialogue qu'est l'apologue du Grand Inquisiteur rapporté par Ivan à son frère Aliocha où le "grand inquisiteur" annonce au Christ revenu sur terre qu'il le fera exécuter puis le laisse fuir. Mais ce qui est surtout frappant, c'est d'abord que le Grand inquisiteur parle alors que le Christ se tait. Ce que dit le Grand Inquisiteur, sans être réfuté, c'est que le Christ se trompe. Il a voulu que les hommes l'aiment librement, sans les convaincre par des miracles. Et cependant les hommes non seulement veulent croire, mais en plus: "Ces pauvres créatures se tourmentent à chercher un culte qui réunisse non seulement quelques fidèles, mais dans lequel *tous ensemble* communient, unis par la même foi. Ce besoin de la *communauté* dans l'adoration est le principal tourment de chaque individu et de l'humanité toute entière, depuis le commencement des siècles. C'est pour réaliser ce rêve qu'on s'est exterminé par le glaive... Tu n'ignorais pas, tu ne pouvais pas ignorer ce secret fondamental de la nature humaine". Et en même temps (je résume, pardon), le Christ n'a pas voulu réussir par le "pain" les miracles matériels: "Tu voulais être librement aimé, volontairement suivi par les hommes charmés... Tu as ainsi préparé la ruine de ton royaume ; n'accuse donc personne de cette ruine...". Ceux qui ont le roman présent à l'esprit se souviennent sans doute de la fin: "L'inquisiteur se tait, il attend un moment la réponse du Prisonnier. Son silence lui pèse. Le Captif l'a écouté tout le temps en le fixant de son pénétrant et calme regard, visiblement décidé à ne pas lui répondre. Le vieillard voudrait qu'il lui dît quelque chose, fût-ce des paroles amères et terribles. Tout à coup le Prisonnier s'approche du nonagénaire et baise ses lèvres exsangues. C'est toute la réponse. Le vieillard tressaille, ses

lèvres remuent; il va à la porte, l'ouvre et dit: "Va-t-en et ne revient plus... plus jamais! Et il le laisse aller dans les ténèbres de la ville. Le Prisonnier s'en va". Je me suis permis de reproduire ce passage célèbre. D'abord parce qu'il donne un exemple de dialogue sans dépassement possible. Mais aussi parce que le conflit moral ou religieux comme on voudra dire prend sens dans le détail de la fonction esthétique de dramatisation.

D'où la critique de la fausse psychologie scientifique et en particulier celle (*Dostoïevski*: 75) du pouvoir judiciaire. Dans le cas du jugement de Dmitri, "le juge d'instruction, les juges, le procureur, le défenseur, l'expertise sont également incapables ne serait-ce que d'approcher le noyau inachevé et indéterminé de la personnalité de Dmitri, lequel, au fond, se trouve toute sa vie au seuil de grandes déterminations et de grandes crises intérieures. Au lieu de ce noyau vivant et reprenant une vie nouvelle ils posent une DETERMINATION TOUTE PRÊTE, 'naturellement' et 'normalement' PREDETERMINEE dans toutes ses paroles et toutes ses actions par les 'lois psychologiques'...Voilà pourquoi Dostoïevski ne se considérait en aucun cas comme un psychologue".

Bakhtine précise: (*Dostoïevski*: 113) "Il est à souligner que dans le monde de Dostoïevski, l'ACCORD lui-même garde son caractère de DIALOGUE, c'est-à-dire qu'il ne conduit jamais à une FUSION des voix et des vérités en seule vérité IMPERSONNELLE, comme cela se produit dans le monde du monologue". (On voit ici que "monde du monologue" signifie non un trait de la seule langue, mais la violence du discours des juges et des "savants").

Que le roman de Dostoïevski se manifeste ainsi. C'est assuré. Ce dialogisme est-il la seule vérité de la pensée de Dostoïevski? On peut se le demander.

Ainsi, dans les *Notes d'un souterrain* apparaît aussi d'une part la contingence historique du héros: "L'auteur de ces 'notes' comme les notes elles-mêmes sont, bien entendu, imaginaires. Néanmoins, en raison des circonstances générales dans lesquelles notre société s'est formée, il était non seulement probable, mais fatal que des personnages comme celui de notre auteur y existassent. J'ai voulu évoquer à la face du public, avec un peu plus de relief qu'il n'est de coutume, un type

d'homme caractéristique d'une époque encore récente, un des représentants de la génération qui s'en va". J'avoue ne pas savoir "sur quel pied danser". Ces mots traduisent-ils la vraie relation de l'auteur au "réel"? Pense-t-il vraiment qu'un tel personnage appartient au passé? Ou y a-t-il dérision? Ou l'espace de suspension du roman permet-il que de telles questions restent sans réponse?

Mais alors cette contingence est corrélative d'une certaine maîtrise du narrateur qu'on retrouve dans les *Frères Karamazov*. Il me semble finalement que ce n'est pas une objection, mais plutôt l'illustration de la contradiction propre de l'œuvre littéraire qui fait apparaître la tension morale, existentielle, ouverte sur le futur dans l'univers clos de l'œuvre, où l'idée ne se sépare pas de la contingence du devenir concret, contingence elle-même actualisée par l'exotopie de l'auteur.

Parfois Bakhtine "fait comme si" le dialogisme ne concernait que l'œuvre de Dostoïevski. Ainsi, après ce qu'il nous dit de la critique de la psychologie objective du monde judiciaire, Bakhtine ajoute: que Dostoïevski luttait contre "la REIFICATION de l'homme, des rapports humains et de toutes les valeurs humaines dans les conditions du capitalisme" en ajoutant qu'il a "parfois 'brouillé les adresses sociales', selon l'expression de V. Iermilov, en accusant, par exemple, tous les représentants de la tendance démocratique révolutionnaire et du socialisme européen, qu'il considérait comme un produit de l'esprit capitaliste". Mais sa défense de la position littéraire de Dostoïevski va, me semble-t-il, au delà de la seule littérature: "Le héros pour l'auteur n'est ni 'il' ni 'je' mais un 'tu' pleinement valable, c'est-à-dire un autre 'je' pleinement qualifié de l'autre ('tu es'). Le héros est un sujet à qui l'on s'adresse en un dialogue profondément sérieux, authentique, échappant au JEU rhétorique comme à la CONVENTION littéraire. Et ce dialogue — 'grand dialogue' du roman dans son ensemble — se déroule non dans le passé mais actuellement, c'est-à-dire dans le PRESENT du processus littéraire".

Et il ajoute en note "Car le SENS ne 'vit' pas dans un temps où existent un 'hier', un 'aujourd'hui' et un 'demain', c'est-à-dire dans le temps où 'vivaient' les héros et où se déroule la vie biographique de l'auteur".

Ce qui apparaît peut-être plus clairement dans le chapitre 3 du livre consacré à Dostoïevski ("l'idée chez Dostoïevski"). Par opposition aux romans monologiques où il y a soit les idées de l'auteur soit des opinions-objets externes (p. 103), "l'idée — comme l'a vu l'écrivain Dostoïevski — n'est pas une formation subjective de la psychologie individuelle comportant un 'séjour perpétuel' dans la tête de l'homme; non l'idée est interindividuelle et intersubjective, la sphère de son existence n'est pas la conscience individuelle, mais la communication entre consciences dans un dialogue. L'idée est RENCONTRE, EVENEMENT vivant se passant au point de rencontre de deux ou plusieurs consciences dans un dialogue". Bakhtine ajoute (p.106) que ces idées n'ont pas été créées mais rencontrées et que le travail de Dostoïevski, son exotopie a été de les réanimer dans le corps (le mot n'est pas chez Bakhtine) parlant de ses personnages.

Je suis particulièrement malheureux ici de ne pouvoir multiplier les citations de Dostoïevski comme de Bakhtine, parce que sur un sujet pour moi "difficile à penser" comme celui-ci, il y a justement une allure des textes qui nous donne à penser-ressentir, qui modifie notre mode de retentissement, ce que des citations brèves ne peuvent pas faire. Ce qui est sûr, c'est qu'on est loin du "marxisme ordinaire", mais aussi du cours ordinaire de la théorie. Bakhtine donne une forme réflexive à ce qui est mis en œuvre par Dostoïevski: le sens est un événement et non une caractéristique interne des "énoncés vrais". En même temps cet événement n'est pas prisonnier du moment où il a été énoncé. C'est cela qui permet de parler d'"espace de suspension" qui, à la fois nous est proposé par l'œuvre et dépend de notre capacité à lui répondre.

Je voudrais ici mettre en relation quelques textes théoriques de Bakhtine vers 1920 et à la fin de sa vie. Je crois qu'ils nous permettent les uns comme les autres de ne pas réduire le dialogisme ou l'intertextualité à des techniques de déchiffrement ou à des caractères accidentels de certains romans. Le texte de Bakhtine *Pour une philosophie de l'acte* (inédit, sans doute rédigé en 1920-24) est concis, il manque des pages. J'en tire ce qui suit, la concision du style rendant néfaste ou médiocre tout essai de paraphrase: Bakhtine part du fait que le mode du savoir théorique, n'est pas le monde de la contemplation esthétique et n'est pas non plus celui dans lequel nous vivons et agissons. Mais en même temps

ces mondes s'entrecroisent: ainsi l'intemporalité du monde des vérités ne se réalise que dans l'instant concret où elles se manifestent. (p. 37). Bakhtine prend l'exemple central de la vie et de la mort du Christ: "ce monde, le monde où s'est accompli l'événement de la vie et de la mort du Christ dans leur fait et dans leur sens, ce monde dans son principe n'est déterminable ni dans les catégories théoriques ni dans les catégories de la connaissance historique ni par intuition esthétique. Dans le premier cas, nous saisissons le sens abstrait, mais nous perdons le fait singulier de l'accomplissement historique réel de l'événement; dans le second cas, il y a le fait historique, mais nous perdons le sens; dans le troisième cas, nous avons et l'être du fait et le sens qu'il recèle en tant que composante de son individuation, mais nous perdons notre propre position par rapport à lui, notre participation impérative à lui". Nulle part nous n'avons le "sens total". Et à partir de là, Bakhtine note qu'il n'y a que des (p. 41) philosophies de spécialités et non une philosophie première. D'où l'insatisfaction de ceux qui "pensent de façon participante", insatisfaction qui les amène à s'orienter vers le matérialisme historique en dépit de toutes ses insuffisances et de toutes ses défaillances, en particulier en fonction de son incapacité réelle à mettre en relation théorie et pratique. D'autres cherchent dans les traditions religieuses "qui ont absorbé une large part de la sagesse réelle contenue dans la pensée participante médiévale et orientale" quoiqu'elles soient complètement insatisfaisantes "non pas en tant que simples compilations d'idées particulières de la pensée participante à travers les siècles, mais en tant que conceptions unes, et elles commettent la même faute méthodologique que le matérialisme historique: l'absence de distinction systématique du donné et du donné-à-accomplir, de l'être et du devoir".

Si l'on se place face à l'idée non d'un Dieu d'en haut mais d'un univers partagé avec le Christ, on est loin de toute possibilité unifiante. Il faut admettre que nous sommes dans un univers dissocié où la relation entre l'ordre pensé du monde et ce que ça peut être qu'obéir à la recherche d'une vie satisfaisante n'ont pratiquement pas de relation. Et on pourrait sans doute soutenir que la figure de l'amour du Christ, que l'on soit croyant ou pas, nous fait sortir de toute philosophie de la totalité.

En tout cas, d'un point de vue plus limité, il est sûr que la pensée de Bakhtine nous conduit à découpler le dialogisme d'une analyse des

seuls “faits de langage” pour prendre en compte la nature dialogique de l’homme. Je me permets ici une citation relativement longue de Bakhtine (p. 66-67): “De même qu’il m’est possible de tendre, avec immédiateté, à ma préservation, à mon bien-être, de défendre ma vie à tout prix, voire d’aspirer à la puissance et à la soumission des autres, tandis qu’il m’est impossible de me vivre, avec immédiateté en tant que personne de droit, du fait même que la personne de droit ne signifie rien d’autre que l’assurance d’être reconnu par les autres, une assurance que je vis comme une obligation qui leur incombe (une chose est de défendre par voie de fait, sa vie contre l’agression — cela les animaux le font aussi —, une autre chose est de vivre son *droit* à la vie, à la sécurité et à l’obligation dans laquelle sont les autres de respecter ce droit) — de même, le vécu intérieur de mon propre corps se distingue d’une reconnaissance de sa valeur extérieure par les autres et de mon droit à être accepté et aimé des autres à travers mon extériorité; or, c’est cela qui me vient des autres comme un don, comme une grâce qui ne saurait être fondée ou comprise intérieurement... En effet, dès que l’homme commence à se vivre par le dedans, il trouve aussitôt les actes — ceux de ses proches, ceux de sa mère — qui vont au devant de lui: tout ce qui le détermine en premier, lui et son propre corps, l’enfant le reçoit de la bouche de sa mère et des proches. C’est sur leurs lèvres et dans la tonalité de leur amour que l’enfant entend et commence à reconnaître son *nom*, entend nommer son corps, ses émotions et ses états intérieurs; les premiers mots, qui font autorité, et qui parlent de lui, ceux qui sont les premiers à déterminer sa personne, qui vont au devant de sa propre conscience intérieure, encore confuse, et qu’ils forment et formulent, ceux qui lui servent à se prendre en conscience pour la première fois et à se sentir entant que chose-là, ce sont les mots d’un être qui l’aime”. Et tout de suite après Bakhtine reprend “les mots d’amour et les soins...”: “L’enfant commence à se voir pour la première fois, par les yeux de sa mère, c’est dans sa tonalité qu’il commence aussi à parler de lui-même, comme se caressant à la toute première parole par laquelle il se dit lui-même”. Bakhtine parle aussi de cette parole et de ces soins comme donnant une “forme plastique” à l’infini “chaos mouvant” du besoin et de l’insatisfaction. L’aspect assez étonnant de ce passage est de présenter l’amour de l’autre comme ce qui me donne un droit à exister. On peut

aussi noter que cet ordre symbolique ici vient de la mère. En un sens, ce n'est pas "naturellement" que l'humain est humain. Et cependant, il y a des racines quasi-naturelles à ce devenir humain.

Si l'on part de cette note de Bakhtine, on peut s'interroger sur la façon d'être des "autres", façon d'être dont il me semble que nous ne savons pas bien comment nous en donner une représentation théorique, même si c'est la chose la plus banale qui soit. Parler d'"empathie" risque de ne rien expliquer du tout, parce que le mot risque de faire croire que ce qui importe, c'est ce qui est commun, identique entre nous et les autres, alors que ce qu'il y a de remarquable chez *l'infans*, c'est sa capacité à articuler son jeu propre avec la bizarrerie des adultes profondément différents de lui. Et, inversement, parler d'"imagination" ou, dans un autre style de "fantasme", ne fait non plus que donner un nom à l'altérité familière. Tout comme nous n'arrivons pas à faire coïncider pour chacun de nous, "moi" vu du dedans et "moi" vu du dehors. De même que le conceptuel et l'imageant ne peuvent se rejoindre. Pas plus que ce que je ressens et le discours que je peux tenir à l'égard de mon sentiment.

Dans les derniers textes de Bakhtine (par exemple dans son dernier texte de 1974), "remarques sur l'épistémologie des sciences humaines" on pourrait retrouver la même irréductibilité de la multiplicité des perspectives, cette fois par rapport au savoir (p. 393). Il rappelle les raisons de son opposition au structuralisme: "Dans le structuralisme, il n'y a qu'*un seul sujet* — le chercheur lui-même. Les choses se transforment en concepts (avec un degré d'abstraction variable); le sujet ne saurait devenir un concept (lui-même parle et répond). Le sens est personneliste; il comporte toujours une question — il s'adresse à quelqu'un et présume une réponse, il implique toujours qu'on soit deux (le minimum dialogique).

Ce personnelisme n'est pas un fait de psychologie mais un fait de *sens*.

Il n'y a pas de mot qui soit le premier ou le dernier, et il n'y a pas de limite au contexte dialogique (celui-ci se perd dans un passé illimité et dans un futur illimité)". Il ajoute de façon un peu énigmatique pour moi que les sens passés sont toujours en situation de renaître dans un dialogue futur "Il n'est rien qui soit mort de façon absolue. Tout sens fêtera un jour

sa renaissance. Le problème de la *grande temporalité*". Ce qui s'éclaire peut-être par ce qui est dit de l'atemporalité relative de l'œuvre.

Je voudrais ajouter un dernier point. On peut parler de cercle herméneutique. Mais ce cercle n'est pas un cercle de pure connaissance. On ne peut oublier l'état forcément obscur de cette relation aux autres (et d'ailleurs aussi à nous-mêmes). D'abord en fonction de l'antériorité d'une relation vécue aux autres avant toute explicitation. Puis à cause de la nature "impure" de notre passion de comprendre ou d'avoir raison, le pathos d'avoir raison bien plus violent que la plus violente des libidos (je rappelle incidemment que bien des auto analyses des rêves de Freud portent sur la force de son désir d'avoir raison). Ce qu'on peut retrouver dans les différences culturelles. Dans l'article consacré aux études littéraires (*Novy Mir* 1970), Bakhtine développe l'idée que dans l'acte de compréhension, on ne saisit une culture étrangère que de l'extérieur, de même que moi comme corps ne peut être saisi que par un autre: (p. 348) "Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (et elle ne se livre pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore)... A une culture étrangère, nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond, nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens". C'est en ne vivant pas à l'époque de Platon qu'on peut percevoir la façon particulière de dialoguer de Socrate, comme il faut être loin de la vie du Christ pour pouvoir imaginer ce que c'est qu'un homme qui n'a pas une culture urbaine. D'où la nécessité de la "compréhension dépaysante".

Mais ce que nous rappelle aussi Bakhtine, c'est qu'il s'agit de prendre en compte non seulement la violence toujours à l'horizon des conflits (en particulier celui des générations) mais aussi que jamais il ne pourra y avoir une véritable réunification du monde théorique et du monde vécu. Il y aura, c'est déjà bien, des modes de fonctionnement du langage qui nous rappellent ce que le cours de la vie nous permet d'oublier ou ce qui fait que nous pouvons essayer de ne pas identifier l'idiosyncrasie de nos modalités dialogiques et la supposée universalité de la nature humaine qu'une approche scientifique permettrait.

III. La théorie des émotions et celle de l'art chez Vygotski

vont donc être évoquées ici hors de la relation au reste de sa pensée. On rappelle cependant que sur la question même du rapport du langage et du hors-langage, Vygotski a développé, dans les textes bien connus de *Pensée et langage*, une vision tout à fait originale: le langage et la pensée ont des sources différentes, leur réunion produit des effets inattendus. Ce qui va contre deux opinions répandues: celle, qu'on pourrait appeler "classique" selon laquelle la pensée s'exprime en quelque sorte de l'extérieur dans le langage et celle qui fait du langage la seule source du sens, ce qui se retrouve, peut-être en perte de vitesse, dans certains courants structuralistes, lacaniens ou autres.

De même on rappelle ici ce qu'a de complètement original la remarque de Vygotski sur la différence entre ce qui est transmis scolairement et ce qui est notion acquise dans le courant de la vie, même si les exemples pris sont un peu simples et si la réalité contrastée des modes de transmission est plus complexe. Reste qu'il a bien montré que parler de l'enfant n'est pas chercher *une* origine. Ainsi la pluralité des modes de pensée est donnée corporellement à l'enfant par la différence entre le moment pulsionnel, celui de l'attention calme et celui du sommeil. De même que le rêve lui donne un quasi autre monde et ce rêve va être l'occasion de retrouver des universaux comme le viol de l'intimité, la dévoration ou le danger qu'il y a à s'aventurer dans l'étrange. Un peu comme, pour des raisons qui ne me sont pas entièrement claires, la plupart des petits enfants retrouvent par eux-mêmes le thème des animaux participant d'une vie commune avec l'humanité.

Cela dit, je ne vais pas développer longuement l'exposé du texte de Vygotski sur la théorie des émotions. (*Théorie des émotions*, ébauché en 1931, laissé inachevé, antérieur donc à *Pensée et langage* de 1929-1934). D'abord, il est très bien résumé par l'article de Rochex cité plus haut. Certes, il présentait pour moi le même avantage que celui sur la théorie de l'art, ne pas être déjà connu. Mais il me semble que le lecteur se heurte à un mur: Vygotski, tout en proclamant son allégeance spinoziste, revient sans cesse sur la polémique contre la théorie périphérique des émotions de James-Lange, qui ne rend pas compte de la diversité de la vie affective à même trouble physiologique, ce qui est

évident. Il polémique de même contre Descartes et contre la glande pinéale comme lieu problématique de l'union de l'âme et du corps, ce qui est assurément juste. Ce à quoi on pourrait ajouter que l'appel à Spinoza et au parallélisme des deux attributs n'est pas aisé pour nous à penser. D'autant que selon Spinoza, les attributs sont en nombre infini. Certes, l'idée spinoziste de nos passions qui font notre force change la perspective, mais elle n'est, dans le texte de Vygotski, qu'ébauchée. De même qu'une allusion est faite à l'idée aristotélicienne de l'âme comme forme du corps (p. 388) qui pourrait être objet de réflexion, mais n'est pas développée.

Et, d'ailleurs, Vygotski note la spécificité de l'admiration comme passion sans contraire et première passion chez Descartes. Il s'agit là d'une idée-expérience et non du développement d'une théorie: le but n'est sans doute pas de constituer de beaux systèmes, mais que la pensée s'organise autour de pôles résistants. Ici ce primat de l'admiration pourrait orienter vers une façon non utilitariste-adaptative de considérer le développement de l'enfant. Et ce que cherche Vygotski, c'est une théorie qui ne coupe pas entre "inférieur" et "supérieur". Ainsi lorsqu'il évoque que la vie culturelle est, en quelque façon, présente dans toutes nos émotions. Par exemple (p. 348): "Cependant, semble-t-il, toutes les émotions humaines doivent être rangées dans la catégorie des émotions fines, car, si l'on met de côté les idiots, l'individu le plus borné est toujours en relation avec quelque idéal plus ou moins vague, avec une certaine conscience plus ou moins perceptible. Les sentiments les plus bas sont survenus sous l'effet de traditions, de croyances ou de préjugés religieux. Ils ne sont pas tels qu'on puisse les considérer comme des réactions instinctives à des excitations ne dépendant pas d'un système idéologiquement établi". Ou, un peu plus loin: "On ne peut admettre que la seule perception d'une silhouette féminine d'où pourrait naître un amour comme celui de Dante pour Béatrice si l'on ne présuppose pas tout l'ensemble des idées théologiques, politiques, esthétiques, scientifiques qui composaient la conscience du génial Alighieri".

Mais surtout Vygotski cherche une entrée neurologique (ainsi en faisant appel à Cannon et au rôle du système végétatif) pour rendre compte du trouble général, laissant à d'autres types d'explications la nature spécifique des émotions. De toute façon, ce texte est une ébauche

non publiée. Il y a d'autres textes et, en particulier, parmi ceux qui sont à notre disposition, un texte beaucoup plus court "les émotions et leur développement chez l'enfant" (1932), où il fait appel à beaucoup d'auteurs. Une parenthèse: on voit s'annoncer la chape de plomb de la pensée officielle. Mais la pensée de Vygotski comme celle des autres auteurs est irriguée par les courants les plus divers. Certes, les auteurs sont souvent catalogués en "idéalistes" et en "matérialistes", mais Vygotski s'intéresse surtout aux différences entre eux. Il fait appel à Bühler, dans la mesure où celui-ci constitue une topique des émotions et montre que les émotions ne jouent pas toujours le même rôle par rapport aux autres fonctions psychiques. Ainsi, il distingue *l'Endlust*, le plaisir final du rassasiement de la faim ou de la soif, puis le plaisir fonctionnel (*le Funktionslust*) qui est celui qui accompagne une activité elle-même, le plaisir même de manger (gourmandise). Enfin le plaisir anticipateur *Vorlust*, qui va caractériser la tendance humaine à vivre dans l'irréel du représenté. On peut remarquer ici qu'est absent l'élément du souvenir du plaisir perdu si important chez Freud. Surtout, on va retrouver dans *Pensée et langage*, une différence homologue entre le discours qui accompagne l'action, celui qui l'annonce et celui qui la commente. Il importe peu qu'on puisse ici faire l'inventaire de ces façons d'être. Ce qui importe, c'est l'existence de différences. Dans le petit texte de Vygotski présenté en appendice au livre de Brossard, il est fait allusion à l'exemple rapporté par Levy-Bruhl (p. 242) et que cite Vygotski dans *l'histoire du développement des fonctions psychiques supérieures*: le chef de tribu d'Afrique du Sud à qui le missionnaire conseille d'envoyer son fils à l'école et qui répond: "je verrai ce que mes songes me dicteront de faire". Cet exemple est pour moi symbole et non allégorie au sens où il ne figure pas une vérité générale déjà là, mais qu'il donne une figure de sens qu'on ne peut remplacer par un discours abstrait. Le rêve est naturel, le fait de s'interroger, de le renvoyer au passé, au futur ou de le trouver obscur est culturel. Mais d'une culture qui n'est pas pure reprise du discours de "on" chez l'individu, mais reprise dans une circonstance donnée, ce qui fait qu'on ne peut sans doute pas distinguer clairement ce qui est pensée de «je» et ce qui est pensée de "on" en chacun de nous. Mais il me semble que l'étude de ces changements de place importe plus qu'une étude des "natures" (qu'est-ce que le langage? L'affectivité?

L'intelligence? Ou que les origines?). Il me semble que l'entrée la moins mauvaise qui nous est offerte ici est celle qui s'interroge sur la renaissance avec le développement de chaque enfant de l'objet culturel et de sa tonalité affective. Ce qu'on peut illustrer par deux noms. D'abord c'est sans doute chez Wallon qu'apparaît le plus clairement que le lien à l'autre est biologiquement programmé. (p. 118) "Ce n'est pas seulement le premier comportement psychique de l'enfant qui est de type affectif, mais aussi celui de l'idiotie à son niveau le plus bas. L'agitation correspondante n'est faite alors que de cris, où se succèdent les intonations de la colère, du triomphe, de la souffrance, et d'attitudes ou de gestes dont la signification émotionnelle ne peut faire doute. Ces effets souvent se déclenchent à la seule présence d'autrui, montrant ainsi à quelle couche primitive et profonde de la sensibilité appartiennent les réactions qui peuvent être appelées de *prestance*, parce qu'elles semblent le réflexe du personnage que chacun porte en soi à l'égard de tout être rencontré". Deux remarques ici. Comme dans le cas de l'admiration chez Descartes, un élément de théorie qu'on pourrait appeler élément choc, expérience. Et puis, le mystère enveloppé dans cette utilisation de "semblent". Ce qui caractérise le style de Wallon, c'est qu'il insiste sur ce qu'a de difficile la description, ce qui explique sans doute qu'il ait eu moins de succès que des auteurs dont la pensée plus univoque est plus facilement répétable. (p.120) "Le cri du nouveau-né venant au monde, cri de détresse selon Lucrèce, en face de la vie qui s'ouvre à lui, cri d'angoisse selon Freud, au moment où il se détache de l'organisme maternel, ne signifie pas autre chose pour le physiologiste qu'un spasme de la glotte, dont s'accompagnent les premiers réflexes respiratoires. Mais sa réduction à un simple fait musculaire n'est qu'une abstraction. Il appartient à tout un complexe vital. Au spasme est lié le cri, mais aussi un ensemble de conditions et d'impressions simultanées qui s'expriment dans le spasme comme dans le cri. A ce stade élémentaire, il ne peut être question de distinguer entre le signe et la cause". La description n'est pas le stade le plus simple de la pensée avant l'explication. En tout cas, que le cri devienne signe reste un exemple central de dialogisme aboutissant à des effets, sur l'organisme même du crieur. On a là un exemple simple d'épigénèse non miraculeuse. En ajoutant que ce circuit permet des variations. Ce qui se manifeste dans la façon dont l'enfant

réutilise le cri en question de façon éventuellement ludique ou abusive. En même temps que son propre cri agit sur lui. Par exemple (p. 126): "Les émotions, qui sont l'extériorisation de l'affectivité, amorcent ainsi des changements qui tendent à les réduire elles-mêmes. Sur elles reposent des entraînements grégaires qui sont une forme primitive de communion et de communauté. Les relations qu'elles rendent possibles affinent leurs moyens d'expression, en font des instruments de sociabilité de plus en plus spécialisés". Ainsi la mimique se sépare de l'émotion.

On trouve un autre fil chez Winnicott avec l'idée de l'objet transitionnel, comme ni interne ni externe. Il semble ainsi faire un ajout à Freud, mais il subvertit, me semble-t-il, le freudisme, tout entier construit sur l'interne insupportable de la pulsion et les mécanismes de défense, alors que chez Winnicott l'objet culturel est partagé, mais forcément de façons différentes par l'enfant et le care-taker. Le psychique n'est pas l'extérieur ou l'intérieur mais n'existe que par l'objet culturel intermédiaire, qui est tel aussi que ce que l'autre a fait est tel que nous n'aurions pas pu faire. Pour une part, on peut toujours trouver "fous" les textes qui agissent sur nous. Avec le problème vieux comme l'Antiquité du mystère de l'"inspiration" et des poètes "fous". Mais après tout le narcissisme de Chateaubriand ou de De Gaulle est "fou". Mais ne sort-on pas de la folie lorsque quelque chose comme l'objet transitionnel est possible, même s'il n'est pas toujours très facile de savoir comment il agit en nous? En tout cas, c'est bien une théorie de ce mode d'action de l'objet culturel que nous propose Vygotski.

Le livre *Psychologie de l'art* et le mode d'action de l'œuvre d'art.

Vygotski part de ce constat qu'il y a des fables "élémentaires" comme celles d'Esopé qui se résument à ce qu'elles disent, qui ne sont que l'illustration d'une généralité: "Méfiez-vous des flatteurs". Il y a d'autres fables, qu'il appelle poétiques. Il prend l'exemple de Chlovsy. Mais manifestement, cela s'applique aussi bien à La Fontaine, où il y a par exemple ce qui va dans le sens de la vérité prosaïque de la fable: éloge de la fourmi et où le sens porté par la forme vivante du discours fait l'éloge de la légèreté de la cigale. Ou encore où la violence du loup est «en théorie» condamnée mais manifestée dans sa brutalité par le rythme de

la phrase. On pourrait aussi faire appel à la pratique de la double vérité dans la façon dont Perrault, assez systématiquement, juxtapose deux "Morales" contradictoires.

(p. 206) Vygotski suit la tradition des "formalists" pour qui la fable, c'est la matière et le thème, l'ensemble de son devenir dans le discours, dans la "forme": la forme est alors l'ensemble de la mise en mots et non la forme phonique. L'idée défendue par Vygotski est que ce qui fait l'œuvre d'art est le conflit, la contradiction, la tension entre le contenu et la forme (et non comme dit la doxa leur accord. Ici, le «dialogisme» n'est pas la relation entre deux paroles, mais l'existence d'une tension entre deux façons de signifier.

Je m'attarderai relativement longuement sur le premier exemple qu'il prend, celui de la nouvelle d'Ivan Bounine, *Le souffle léger* (1916). J'en rapporte ici le résumé: une jeune lycéenne séduit un homme plus âgé. Celui-ci la tue sur un quai de gare. Ici, comme dans la fable, il y a un "sens moral" patent. Mais cette histoire "fait sens" par sa traduction improbable dans le regard de la professeure principale. Et plus précisément par tout ce qui dans le récit ne suit pas l'ordre «objectif» de la fable, de l'histoire.

Ce que souligne le graphique établi par Vygotski, c'est la multiplicité des perspectives indiquées par le déroulement du récit de ce qui, en un sens, n'est qu'"fait divers". La nouvelle fait cinq pages serrées. J'essaye de rappeler plus rapidement (avec l'imperfection inévitable que cela représente, en particulier justement parce qu'on perd ainsi le tempo du récit) en suivant Vygotski, la diversité des mouvements du texte.

1) Au cimetière "Au cimetière, sur un tertre d'argile fraîche, une nouvelle croix se dresse, croix de chêne massive, lourde et lisse".

2) Avril, C'est encore l'hiver. Le vent fait tinter un médaillon de porcelaine "à l'intérieur, on découvre le portrait d'une lycéenne au regard joyeux et étonnamment vif. C'est Olia Mechtcherskaïa".

3) Son portrait "objectif" et "évaluatif": jolie petite fille "riche et heureuse", "élève douée mais espiègle et tout à fait indifférente aux remontrances que lui adressait la 'dame de la classe'". "Dame de la classe" dont une note de la traductrice nous dit que c'est le nom du professeur principal. A 14 ans, elle devient une jeune fille à la "taille fine, aux jambes minces", avec la poitrine "qui se dessinait déjà joliment ainsi

que ces formes qui constituent le charme féminin que, jamais encore le 'mot' n'a réussi à exprimer". Il me semble frappant de signaler comment ici le romancier est celui qui dit à sa façon ce qu'il pose en même temps comme vérité générale, marque de ce que Bakhtine appellerait son « exotopie » ou plutôt la forme particulière de cette exotopie.

A quinze ans, contrairement à celles qui s'occupent de leur tenue "elle ne craignait rien ni les taches d'encre sur les doigts, ni cette rougeur subite qui vous monte au visage, ni les cheveux en bataille, ni les genoux dénudés quand elle tombait en courant". Et l'auteur décrit alors ce qui faisait sa spécificité. Avec "ce qui la distinguait des autres lycéennes: la grâce, l'élégance, l'adresse, l'éclat limpide du regard". Ici, la coordination donne à quasi-voir, en dépassant (ce qui caractérise justement la "littérature"), l'opposition ordinaire du générique et du particulier.

Mais on lui attribuait aussi la frivolité, le besoin d'avoir des admirateurs la rumeur disait "que le lycéen Chenchine était follement amoureux d'elle, que, sans doute, elle l'aimait aussi, mais avec une telle inconstance qu'il avait fait une tentative de suicide".

4) Après cet arrière-fond: "Durant son dernier hiver, elle manifesta comme disaient ses camarades de lycée une 'folle gaieté'". Elle est convoquée chez la Directrice qui lui reproche sa coiffure, son allure: "Mais, je vous le répète, vous oubliez complètement que vous n'êtes qu'une lycéenne...".

A ces mots, Olia Metcherskaïa, sans perdre son naturel et son calme, l'interrompt soudain et lui dit poliment:

— Excusez-moi, madame, mais vous faites erreur mais je suis une femme. Mais savez-vous qui est le coupable? L'ami et voisin de mon père qui est en même temps votre frère, Alexis Mikhaïlovitch Malioutine. Cela s'est passé l'été dernier à la campagne...

5) (Il n'y a pas de rupture dans le texte): et un mois plus tard, un officier cosaque laid et commun, qui n'avait rien à voir avec le monde auquel appartenait Olia Mechtcherskaïa, la tua d'un coup de revolver sur le quai de la gare, parmi la cohue des voyageurs qui descendaient du train".

6) L'aveu de la jeune fille se trouve alors confirmé par le témoignage auprès du juge d'instruction de l'officier. Selon lui, elle l'avait séduit, ils devaient se marier, mais sur le quai de la gare elle lui avait dit

qu'elle "n'avait ne serait-ce que pensé qu'elle pourrait un jour l'aimer" et lui avait fait lire un morceau de son journal concernant Malioutine. C'est après la lecture de ce morceau que l'officier l'avait tuée.

7) Sur le journal on pouvait lire à la date du 10 Juillet le récit de la venue d'Alexis Mikhaïlovitch dans la maison de campagne où elle est seule: "Comme il pleuvait, il voulait rester chez nous en attendant que le temps s'arrange. Il a regretté de ne pas retrouver papa, il était enjoué et très galant, plaisantait beaucoup en disant qu'il était amoureux de moi depuis longtemps".

8) Le journal passe alors à la description de son interlocuteur: "Il a cinquante six ans mais il est encore très beau et toujours élégant. Il portait une sorte de pèlerine — c'est la seule chose qui ne me plaisait pas dans sa tenue —, il se parfume avec une eau de toilette anglaise, il a un regard jeune et sa barbe est joliment divisée en deux longues mèches argentées".

9) Elle revient alors sur l'événement: ne se sentant pas très bien, elle s'est allongée sur un sofa pendant qu'ils prenaient le thé "puis il s'est assis près de moi, a recommencé à me dire des amabilités puis à regarder et embrasser ma main. J'ai recouvert mon visage avec un foulard de soie et il a embrassé mes lèvres plusieurs fois à travers le foulard... Je ne comprends pas ce qui m'est arrivé. Je suis devenue folle, jamais je n'aurais pensé que je pouvais agir ainsi! A présent il n'y a plus qu'une seule issue... Je ressens pour lui un tel dégoût que je ne suis plus capable de supporter cette situation..."

10) "Pendant ce mois d'avril, la ville est redevenue propre, sèche, les pavés ont blanchi, les promenades y sont faciles et agréables". Le narrateur décrit la "petite femme en deuil" qui se dirige chaque dimanche face à la croix de chêne, elle reste une heure ou deux.

11) "est-il possible que sous ce tertre, cette croix de chêne et cette couronne, repose celle dont les yeux brillent éternellement dans ce médaillon bombé de porcelaine? Et comment faire coïncider ce regard pur avec cette histoire effrayante liée à présent au nom d'Olia Mechtcherskaïa?"

12) "Mais la petite femme est heureuse au fond de son cœur comme tout ceux qui s'abandonnent à l'exaltation d'un rêve".

13) Le narrateur revient alors à la vie de la dame (la “dame de classe” d’Olia) qui a vécu d’abord pour son frère, militaire, puis après la mort de celui-ci, “elle s’est persuadée qu’elle ne travaillait que par vocation”. Enfin, après la mort d’Olia, elle s’est attachée au souvenir de celle-ci.

14) Ce qui rappelle le souvenir d’une conversation surprise entre Olia et son amie de cœur, la grande et grosse Soubotina. Olia lui racontait avoir lu dans un des livres de son père la beauté que doit avoir une femme: “Il faut évidemment qu’elle ait les yeux noirs, brûlants comme de la poix — je te le jure, c’est écrit, brûlants comme de la poix —, les cils sombres comme la nuit, le teint tendrement coloré, la taille fine, les bras plus longs que la normale — tu entends, plus longs —, les pieds de petite taille, la poitrine suffisamment développée, le mollet bien rond, les genoux de la couleur d’un coquillage, les épaules inclinées. Je connais beaucoup de détails presque par cœur, aussi tu peux me croire! Mais l’essentiel, sais-tu ce que c’est? Un souffle léger. Et justement, je possède ce souffle, écoute comme je respire. Tu entends?”

15) Et le narrateur conclut: “Et, à présent, ce souffle léger s’est de nouveau dissipé dans l’univers, dans les nuages du ciel, dans la fraîcheur de ce vent printanier”.

Je ne reprends pas l’ensemble des analyses de Vygotzki: elles renvoient essentiellement à la contradiction entre l’unité du fait-divers et de sa chronologie et à la diversité des perspectives, en particulier entre les paroles de l’héroïne, du héros et la perception du “on” qui les voit de l’extérieur. Mais surtout Vygotzki imagine ce que serait l’intrigue du fait-divers menant au coup de revolver. Ici au contraire c’est la diversité chronologique des perspectives, le fait de commencer et de finir au cimetière, le titre et la fin orientés autour du “souffle léger”. Le texte met sans cesse l’accent sur ce que peut avoir de médiocre la perception du monde de l’héroïne. Et en même temps se dégage ce que sa façon d’être a de fragile, de léger, de charme évanescent. En particulier, on voit ici comme l’exotopie pour reprendre les mots de Bakhtine, de l’auteur est la condition qui permet de faire apparaître la diversité des perspectives. Ou plutôt comment le centre de cette exotopie n’est pas tant le savoir de l’auteur que la tension entre la forme du texte et son thème.

Ce que nous donne ce texte c'est quelque chose qu'on peut définir par des séries de négations doubles: d'abord il s'agit d'une façon d'être qui en tant que telle n'est ni irréaliste, ni réelle mais présente; ça ne relève ni du savoir ni du sentiment mais du mode de retentissement, mode de retentissement qui a des échos différents en chacun et est néanmoins un objet commun; il a des caractéristiques essentielles et cependant il est avant tout mouvement. C'est la diversité des façons d'être qui caractérise l'objet culturel, en particulier la multiplicité rythmique du portrait du corps-âme de la jeune fille par l'intermédiaire de la multiplicité des voix, même si ces voix ne sont pas sur un même plan, la voix dominante étant celle du personnage anonyme qui "quasi-voit" (comme on peut voir dans un récit) la-une jeune fille, une forme d'essence concrète (qui sera si difficile à saisir au cinéma où le visage particulier de l'acteur ou de l'actrice l'emporte sur le concret-générique du Christ, de Lolita ou de quelque héros dit que ce soit).

Le dialogisme ici, c'est l'irréductibilité des perspectives plus que leur conflit. En un sens l'auteur est le maître de ce qu'il fait, mais en un autre sens, il laisse des vérités différentes dominer notre lecture. Qu'est ce qui s'imposera surtout chez nous: la séduction de la jeune fille, sa mort, sa légèreté, le regard des autres ou le mouvement entre ces points de vue? Ou encore, les détails du portrait de ce que doit être dans le livre la véritable séductrice?

Il ne s'agit pas de "contradiction" au sens logique, mais de tension entre la fable et le style (et ce que ce style nous ouvre comme perspectives). Mais, bien entendu, la formule de Vygotski reste générale. Et c'est de la spécificité de ce style qu'il faut rendre compte...

Pour revenir plus rapidement sur le dernier exemple qu'il cite, celui d'*Hamlet*, Vygotski tourne en ridicule tous ceux qui expliquent le drame par le caractère hésitant du héros. Ce qui oublie sa décision, par exemple dans le meurtre de Polonius ou du roi. Surtout une telle recherche psychologique, comme celle qui comparerait les caractères d'Œdipe et de Hamlet, oublie qu'Hamlet n'est pas plus qu'Œdipe, un être réel. On peut opposer à cette "psychologie" une considération beaucoup plus plate: si Hamlet était décidé, il n'y aurait pas de pièce. Ce qui la fait exister, comme forme esthétique, c'est l'hétérogénéité des écritures, des types de scènes. Il n'est pas "psychologiquement"

nécessaire qu'un individu soit porteur d'une telle hétérogénéité. *Hamlet* est le support de discours multiple, qu'il s'agisse de l'entretien avec Ophélie ou des fossoyeurs ou encore des retournements de la scène du duel avec Laërte et de la mort du roi. Tout comme ce n'est pas "la folie" du héros qui rend compte de la préciosité des figures de discours. Pour reprendre les termes de Bakhtine (puis de Kundera), la pièce met en scène le polylogisme interne du héros, comme du rapport de Shakespeare à son héros. Pour reprendre un autre terme de Bakhtine, plus fortement sans doute qu'un roman, une pièce de théâtre est soumise au chronotope spécifique qu'est la division en scènes et à l'ellipse des moments non représentés. Avec en plus, comme le rappelle Vygotski, les complications temporelles, les entremêlements qui font que rien ne se déroule selon le "programme prescrit". Ce temps de la suspension étant redoublé par le fait que les personnages nous parlent une langue étrangère, ici celle du jeu précieux.

La tension ici passe donc entre la fable, la façon dont elle est traitée et les personnages. Ce à quoi s'ajoute la "corporéité mentale" des différents acteurs qui ont interprété le rôle.

Cela dit, les trois chapitres finaux de Vygotski sur la psychologie de l'art en tant que telle posent problème. Tout d'abord Vygotski part de considérations de "psychologie générale" sur la sensation, l'émotion et l'imagination qui ne peuvent pas beaucoup cerner ce que c'est que la spécificité de l'action sur nous de telle ou telle œuvre. D'autre part, Vygotski pense que le sérieux de l'émotion, c'est son rapport à l'énergie et il s'interroge sur la relation entre la violence de la dépense et au contraire l'économie de dépense que permettrait l'œuvre d'art. Il me semble qu'il s'agit là d'un effort vain (lié à la problématique des théoriciens de l'époque que Vygotski cite en grand nombre). Faut-il chercher à expliquer ce qui est relativement manifeste et culturellement conditionné: la variété des modes de retentissement de l'œuvre d'art en nous par l'inconnu d'une énergétique? Mieux vaut, me semble-t-il, partir de la diversité des œuvres et de leurs modes de réception. Ne serait-ce que la différence entre l'œuvre instantanée-choc et l'œuvre-monde dans laquelle on entre peu à peu. Mais aussi la différence entre le premier choc de la lecture du premier roman et la lecture savante de celui qui "en sait beaucoup". Ou encore la différence entre les formes que nous

pouvons percevoir comme près de nous et celles qui nous frappent par leur distance.

Et, effectivement, l'essentiel de ce que cherche Vygotski va du côté de la culture, de la façon dont l'œuvre d'art modifie nos rapports à nos propres sentiments. Vygotski cite Freud: quand je vois un danger, que j'ai peur et que je fuis, l'utile c'est la fuite; quand je suis au spectacle, je ne fuis pas, mais l'utile c'est la nouvelle disposition psychique dans laquelle le spectacle me met. Pour caractériser mon mode de retentissement, ce n'est pas la force de l'émotion qui compte, mais sa spécificité. J'aurais tendance à dire sa capacité non à renforcer nos lignes de plus grande pente mais nos capacités d'"altériorité". L'art change la sémiologie de la tristesse (il ne s'agit pas non plus de son devenir «social» comme tel). Cela à travers le rythme de l'œuvre. Le rythme serait alors d'un côté la première façon de penser, de socialiser, de rendre commun l'interne. On retrouverait Marr et la théorie de la musique comme premier langage ou, plus simplement, l'expérience banale de l'échange corporel de la mère (ou de celui/celle qui berce) et de l'enfant. Mais justement, l'œuvre d'art nous fait entrer au contraire (qu'on pense à la nouvelle de Bounine ou à la variation des styles dans *Hamlet*) dans des mouvements rythmiques qui ne sont pas inscrits dans la corporéité première.

Ce que Vygotski précise quand il nous dit que la catharsis aristotélicienne provient sans doute de ce que le sens formel, qu'il s'agisse du sens global porté par l'espace de suspension (du spectacle ou de la lecture solitaire) ou du sens spécifique porté par la forme discursive entrent en conflit avec le sens porté par la matérialité de ce qui est représenté. Revenant sur Shakespeare, Vygotski cite les critiques que Tolstoï adresse à Shakespeare: "Les personnages de Shakespeare font et disent sans cesse des choses qui non seulement ne leur sont pas propres mais encore n'ont aucune utilité". Vygotski n'a pas de peine à faire remarquer que c'est justement ainsi que la pièce peut agir en tant que pièce. Et qu'il n'y a pas d'économie des sentiments en un sens neurologique, mais au sens où la tristesse représentée n'est plus la tristesse effective. On voit par parenthèse comment cette théorie de la différence des modes d'être de l'œuvre d'art s'oppose à une recherche trop "psychologique" de ce que pourrait être l'"identification" au héros. Je

note en passant que cette notion me semble poser beaucoup de problèmes.

– D’abord celui de la modalité: savons-nous de quelle façon il y a “rapport” entre celui qui perçoit le héros et lui-même? On peut partager ses valeurs, sa façon de voir, son image, se vouloir absolument comme lui. Ce n’est pas pareil.

— Puis, ne vaut-il pas mieux dire qu’il y a tout autant participation intense aux autres comme autres: les enfants, si nous sommes adultes, les étrangers, la femme pour l’homme...

La voie indiquée par Vygotski nous mène plutôt à nous interroger sur la signification de l’espace de suspension qu’est l’espace “esthétique”, comme modifiant justement notre rapport quotidien à l’altérité des autres et par là à nous-mêmes. A travers toute œuvre, nous sommes dans un autre monde, tant du point de vue de l’espace, du redécoupage du temps, de la façon dont nous sont donnés des héros qui transcendent l’opposition réel-irréel, vraisemblable-invraisemblable, comme le manifeste l’universel culturel des démons, des fées, des sorcières, des divers types de surhommes ou la communication immédiate que semblent avoir les enfants avec une société mêlée de géants, de loups ou de renards qui parlent. Il faudrait sans doute généraliser encore et dire que notre perception du présent, du “réel” est complètement pénétrée d’imaginaire, qu’il s’agisse des traces de notre vie passée ou de nos imaginaires sociaux ou individuels. Ce qui constitue des “paquets de sens” ou, si l’on veut, des “complexes”, comme ensembles de sens-forces difficiles ou impossibles à résoudre en éléments. D’autant qu’ils ne nous sont pas donnés comme des représentations, mais plutôt comme des façons de percevoir, des schèmes d’action ou de retentissement. Ce que résume Vygotski, citant en l’approuvant S. Molojavi (p. 358) “la pensée comme l’image, c’est un condensé d’attitude de la conscience par rapport à un phénomène”.

On peut alors revenir sur le début du livre et sur la relation à la psychanalyse (ch. 4:104). Il est vrai qu’on ne sait pas comment l’art agit. En ce sens, c’est “inconscient”. Mais ce n’est pas forcément l’inconscient de Freud, qui pose un principe de plaisir-décharge trop large. On perd alors la forme même de la littérature, de l’œuvre. Ainsi Vygotski propose que la seule analyse précise de Freud est celle du mot d’esprit parce

qu'elle tient compte du contraste entre le sens attendu, le sens produit et la forme qui permet le double sens. (De même qu'au lieu de vouloir réduire le rêve au rôle de "gardien du sommeil", on pourrait s'intéresser au plaisir propre à sa forme, au rôle fondamental de la séduction positive du rêve comme "image-énigme". Le rêve serait alors en quelque sorte le contraire du mot d'esprit: l'irruption de l'énigme et non de l'autre sens).

La dernière difficulté du texte de Vygotski provient sans doute de son aspect inachevé et du fait qu'il n'est pas évident qu'on puisse trouver une même relation "esthétique" dans les divers types de textes dont il nous parle, encore moins dans d'autres. Sinon, effectivement qu'on va toujours trouver "espace de suspension" et sens spécifique porté par le style.

Volochinov, Bakhtine, Vygotski.

A partir de là, on pourrait revenir sur la diversité-parenté de ces auteurs.

Tout d'abord, s'agit-il de "matérialisme"? Manifestement ce n'est pas le problème de Bakhtine. C'est une question centrale pour Volochinov, comme ce le sera chez Politzer.

Est-ce moi qui suis un "traître" de ne pas beaucoup m'intéresser à ce problème? Il y a une polysémie évidente de "matérialisme". Mais surtout, le problème principal provient de la domination du capitalisme dans notre société et non d'un choix théorique entre matérialisme et spiritualisme. A partir de là, c'est lorsque Politzer cherche à faire une psychologie du drame humain ou lorsque Volochinov fait la théorie de l'idéologie du quotidien, idéologie mêlée au vécu non langagier, intégrée au mouvement corporel par opposition à une théorie des seules caractéristiques langagières du langage intérieur que leurs analyses me semblent concrètes, indépendamment d'une référence théorique au "matérialisme". De même qu'est "concret" l'éclairage qu'apporte Volochinov sur la contradiction entre la langue maternelle et la langue étrangère ou celle entre ma parole et la façon dont elle m'est renvoyée: "tu as dit". Car qui d'entre nous n'est pas plein de la "préconviction" que sa parole est transparente?

Je ne reviens pas ici sur ce que Bakhtine a pu apporter sur la centralité du "dialogisme". Bakhtine (contre l'imaginaire chez Volochinov de la société où toutes les contradictions sont levées) met l'accent sur l'aspect permanent des conflits. Ainsi, dans ses *Carnets* (p. 373) "Seul le grand polyphoniste qu'est Dostoïevski a su saisir dans la confusion des luttes d'opinions et d'idéologies (aux diverses époques) la nature inachevée du dialogue qui porte sur les grandes questions (à l'échelle de la grande temporalité). Les autres s'occupent des questions solubles, dans les limites de l'époque".

Enfin, il me semble qu'il y a une parenté manifeste entre Bakhtine et Vygotski dans leur caractérisation de la forme esthétique, comme permettant un dialogue que ne donnent pas la vie courante ou l'œuvre médiocre.

Ce serait une trivialité de dire que, seul de ces trois auteurs, Vygotski s'est intéressé à l'enfant (malgré la citation qu'on a présentée de Bakhtine). Reste qu'une analyse du langage et de la culture qui considère seulement les rapports entre adultes risque de manquer la bizarrerie de l'être humain dans la mesure où c'est chez l'enfant que se manifeste d'abord la contradiction entre le monde vécu et le monde dit (par les adultes). Mais ne pourrait-on pas dire que cette distance permanente est celle justement de l'"idéologie du quotidien" et de ses composantes hétérogènes? En ajoutant que, plus, peut-être que les autres auteurs, Vygotski a su insister sur l'impossibilité de séparer pensée et sentiment, dans l'unité du "mode de retentissement". Ce qui n'exclut pas les tensions dans les relations instables entre les sphères du savoir, de l'imaginaire, de la présence de l'autre, de l'esthétique, de la morale qu'aucun méta-discours ne met définitivement en place: on ne peut dire que le but de l'humanité serait de transformer tout le non-verbal en verbal. "Dialogisme" renvoie à ce qu'un texte, malgré sa finitude, nous donne à penser autre chose que ce que nous nous aurions pensé tout seul, tout autant autre chose que l'"intention de l'auteur" et que ce qu'il dit au sens strict. Ce qui fait que le mode de retentissement des textes reste ouvert.

Conclusion. Un essai de réflexion sur les fonctions de la "théorie", le "dialogisme" et la pédagogie.

On peut d'abord noter un horizon de problèmes non clarifiés. La diversité des voix dans les textes a été davantage analysée que la diversité de nos façons de les percevoir. Comme, plus généralement, que les façons, les modes selon lesquels les "autres" sont présents en nous. Certes, parfois, comme souvenirs explicites. Sans doute bien plus souvent comme schèmes, comme façons d'être, comme manques. Un peu de la même façon que nous n'avons pas une théorie claire des différents modes de pensée. Par exemple, nous pouvons sans doute parler d'une pensée à dominance verbale, à dominance imagée ou à dominance de schèmes pratiques. Savons-nous pour autant comment cette dominance n'est pas exclusive, mais s'accompagne d'un arrière-fond d'attitudes, de mouvements (ce qui fait, par exemple, que le "langage intérieur" n'est jamais constitué que de mots)? Sans doute pas.

a) Théorie!

Mais d'abord, sait-on ce que peut, doit être "la théorie"? Une tradition philosophique ancienne (mais qui a des rejets dans la vie courante quand on suppose qu'une définition doit donner l'"essence" de l'objet qu'elle définit) triomphe chez Hegel dont *l'Esthétique* est censée dire la vérité de l'art, la *philosophie du droit* la vérité du droit etc. Même si chez Hegel il y a aussi l'idée que la théorie qui ne peut se développer qu'une fois que l'histoire a eu lieu. Reste que, par exemple, Freud a voulu définir la "nature" du rêve, Marx, celle de la lutte des classes. Et cette idée "essentialiste" subsiste, même si on reconnaît qu'il y a par ailleurs du "savoir faire" irréductible à la théorie: le coup de main de l'artisan ou la cuisinière de l'équipe qui, seule, peut arriver à faire parler les petits enfants psychotiques..., ou l'incapacité où sont le peintre, le musicien ou le romancier de dire ni "d'où ils tirent leur inspiration", "comment ils font". De même qu'on peut continuer à dire "l'intelligence", "l'inconscient" ou "le dialogue" tout en reconnaissant que les conditions de la mise en œuvre de ces objets théoriques sont indéfiniment multiples et variées.

Il me semble qu'une réflexion sur le "dialogisme" doit nous conduire aussi à l'idée de la fuite du sens, de l'impossibilité de ne pas ajouter des déterminations, modifier des points de vue. D'une part, il n'y a pas de "point de vue de Sirius". D'autre part, ce n'est pas le discours le plus général qui est forcément le plus "vrai". Et nombreux sont les

exemples du ridicule (et/ou de la violence) de ceux qui expliquent que c'est eux les "vrais défenseurs de la raison". Il y a d'un côté des savoirs transmis, de l'autre l'ensemble de ce à quoi on se heurte, de ce qu'on ne sait pas comment le penser. Avec ici un "dialogisme" qui se transforme en babélisme, sans accord sur ce qui constitue un problème digne d'être pensé, ni un point de départ raisonnable, sans non plus que nous sachions bien quel est le rapport qui existe entre la théorie et la pratique. Ainsi, en ce qui concerne la pédagogie, on peut douter qu'il faille partir d'une "bonne définition" du récit pour "évaluer" ensuite les récits des enfants.

D'autant qu'il n'y a pas d'un côté des spécialistes du concept, d'un autre côté des esprits rivos au concret. Il suffit de remonter dans l'histoire de la philosophie pour constater qu'il n'existe pas de "théorie pure". Il y a des textes où la fonction d'élaboration et de discussion des concepts est dominante. Cela ne les empêche pas de faire des hypothèses ou de raconter des exemples. Aussi de faire appel à des notions non élaborées, à la tradition inscrite dans la langue. Bref, il n'existe sans doute pas de "théorie" pure. On pourrait au contraire proposer que la "philosophie" est une sous-espèce du genre "littérature" et qu'ainsi, on défigure tout autant une philosophie en la résumant qu'on défigure un roman ou un poème. Il y a "du dialogue", chez les philosophes, c'est évident, du prêt-à-penser, des irruptions, surtout un tempo, une allure.

De même, le lien est-il toujours là entre discours théorique et mythe, sans parler de Platon, par exemple chez Freud: la horde primitive, le meurtre du père, le repas totémique? Le narratif n'est pas l'autre du "pur" théorique. Ou encore, quel que soit le statut de la psychanalyse, l'expose-t-on mieux en présentant une figure de l'appareil psychique ou en racontant une analyse? (Du point de vue de qui, c'est une autre question). Faut-il faire une théorie du dialogue pédagogique ou montrer des exemples de l'alternance des moments pacifiés, des conflits productifs ou pas (avec la question compliquée des moments productifs cachés)?

Ce à quoi il faut ajouter qu'on peut sans doute considérer toute théorie monologique comme un dialogue biffé, la théorie n'étant pas fondée sur le seul contact direct avec les faits, mais polémique contre les énoncés de l'autre. Ou plutôt, on pourrait opposer les faux dialogues qui n'en ont que la forme: le *Ménon*, les dialogues socratiques, les listes

d'opinion rapportées par Aristote ou les "revues de question" au début des thèses en seraient des exemples. Mais le *Banquet* serait davantage un dialogue, quelle que soit l'exotopie de l'auteur, parce qu'il n'y a pas de "théorie vraie" et que les différents discours ne s'y répondent qu'indirectement.

En tout cas, on ne peut isoler un concept simple qui opposerait une fois pour toutes le général et le particulier, nous dirait: "la société, c'est..." ou "le sens, c'est...". Ainsi, il n'existe pas quelque chose d'univoque qui serait "la contrainte sociale" ou "la classe sociale". A un moment donné, ce pourra être la famille qui représente à la fois la nécessité des autres et leur aspect contraignant. Comme la "classe sociale" pourra, selon les moments, être vécue par l'intermédiaire du quartier où l'on vit, des limitations que les parents vous imposent, de la richesse des autres, de l'absence d'avenir... Un peu comme dans le cas des "frères" évoqué par Vygotski, la "bonne définition abstraite" n'annule pas les déterminations concrètes. Ainsi, on n'a pas à définir un groupe, une classe sociale ou une classe scolaire, soit de l'extérieur par les contraintes qui s'exercent sur elle soit de l'intérieur par une conscience d'appartenir à un même groupe, mais, pour ce qui nous occupe ici, par l'ensemble des convergences et des divergences dans la relation au facile ou au difficile à signifier.

Le narratif et plus particulièrement celui du roman est le lieu où se manifeste l'hétérogénéité des points de vue (même si cette hétérogénéité peut aussi se manifester dans la confession ou l'interrogation sur soi). En tout cas le roman manifeste l'intrication du particulier et du général, le saisi de l'intérieur et le vu de l'extérieur: une angoisse peut se décrire tout autant comme ressenti que comme description du lieu où elle se manifeste. Tout comme un roman peut, sans doute mieux que la plupart de nos vies, mettre en relation le quotidien et les "expériences-limites". Surtout, peut-être, au lieu d'opposer "réalité" et "fiction", le roman introduit une continuité entre le réellement expérimenté et l'expérience indirecte. Comme, plus que la théorie, il nous donne l'intrication des différents moments de la vie, de leurs différentes socialités, solitudes et de leurs entours. Ou encore nous donne-t-il le lien entre le "représenté comme présent" et les différents "mondes absents" de chacun d'entre nous.

Le but n'est pas de déterminer des essences par opposition aux apparences, un profond contre le superficiel. Mais de nous orienter à partir de nos difficultés, de la pensée des autres, aussi de faits généraux irréductibles: ainsi la différence des générations comme rendant nécessaire un dialogue toujours risqué. Et puis, ce dialogue ne se réduit pas à l'affrontement des paroles, mais du dit et du non-dit, du thématisé et de l'arrière-fond, du facile à dire et du difficile à dire, tous ces aspects n'étant évidemment pas partagés par nous de la même façon.

b) *Dialogisme et hétérogénéité.*

Mais on peut alors se demander s'il peut y avoir une «théorie vraie» du dialogisme. Un peu comme on peut se demander si le roman de Dostoïevski serait, par son dialogisme, une forme de "roman par excellence".

On l'a vu, l'hétérogénéité des "voix" ne s'oppose pas à l'"exotopie" de l'auteur, à sa puissance de "metteur en scène". Par parenthèse, il y a certes chez le Tolstoï des derniers écrits une forme monologique de prédication. Mais si l'on compare *Anna Karénine* et les romans de Dostoïevski, il me semble que la différence s'efface. Car on retrouve ici les termes du problème posés par Vygotski: l'intrigue et sa temporalité propre et le déroulement effectif du roman ne coïncident pas, comme le manifeste le mouvement de la nouvelle de Bounine. Parler d'"esthétique" renvoie à ce qui est manifesté par le style du texte par opposition aux significations résumables. De même qu'il ne s'agit pas à proprement parler de "voix" différentes, mais des genres, des places qu'adopte successivement Hamlet, alors que la vie quotidienne oblige à l'uniformité de l'apparence. En ce sens l'œuvre d'art se rapproche de l'arrière-fond propre à chacun d'entre nous, son horizon de réception, pour une part stable, pour une part dépendant de sa pluralité culturelle et que nous ne pouvons pas thématiser sans le défigurer. On sait ce qu'ont de faux tous les discours fermants répondant à des questions du type: "quel est votre caractère? Votre façon de voir?...". On pourrait retrouver ici les questions qu'on s'est posées sur la séparation absolue chez Bakhtine entre ce qui relève de l'éthique comme dominée par l'avenir et ce qui relève du rythme.

Le dialogue est plein de "forces silencieuses" d'abord celle des présences corporelles. Et le seul rôle de la présence de l'absent, par

exemple comme sentiment d'une menace ou d'un manque interdit d'identifier dialogue et échange de paroles.

— Si l'on se pose le problème en termes de réception-compréhension, on pourrait s'interroger sur l'ouvert des non dits sous-jacents. Qu'il s'agisse des savoirs, des significations vécues comme l'est l'horizon de toute perception ou de celles qui prennent la forme de la pensée associative. Tout cela comporte de l'anonyme-générique ou du plus spécifique d'un nous ou d'un "je", à travers des significations plus ou moins labiles et dicibles.

L'exemple même de Vygotski nous montre qu'il vaut mieux partir des œuvres pour aller aux arrière-fonds plutôt que de faire des théories soit "introspectives" soit "objectives" de l'appareil psychique. C'est dans la relation aux "tiers" que sont les œuvres que se manifeste le moins mal possible notre communauté-différence et l'évidence selon laquelle tout "Ceci" manifeste suppose un arrière-fond. On notera que dans cette mise en place d'un arrière-fond, il n'y a pas de différence entre "expliquer" et "comprendre". Puisque "expliquer" ici revient non à "rendre compte causalement", mais à clarifier les caractères implicites de notre monde ou de celui des autres. On ne rend pas compte d'une décision politique en mouvements d'électrons. Mais cela ne signifie pas non plus que nous sachions a priori ce qui va entrer dans une "bonne description" de telle décision.

— Le dialogisme-hétérogénéité provient d'abord de ceci qu'aucun objet n'a une seule facette. Sans oublier l'alternance de nos rythmes. Ce qui fait qu'une théorie des "affects" simples ne rend pas compte du moindre mouvement de l'enfant à la fois tenté par le nouveau et hésitant devant l'inquiétant. Ainsi, un modèle comme celui qui oppose pulsions et interdits, isole un trait particulier de l'ambivalence consubstantielle au sujet telle qu'on la trouve aussi dans les désirs alternés de calme et de risque, de solitude et de communauté.

On ne peut ici supposer que la relation de soi à soi provient exclusivement de la relation externe des autres à nous. Comme ce ne sont pas les autres qui amènent l'enfant à cet étonnement de ce que Wallon après Baldwin appelait "réaction circulaire", celle de l'enfant qui se donne à percevoir en l'amenant devant ses yeux une partie de son corps (son pied par exemple). Mais ceci n'est qu'un exemple. Il y a une

pluralité, un décalage de nous à nous qui ne se réduit pas au décalage de la parole de l'autre en nous. Comme on peut penser une grande partie de la "pathologie mentale" comme manque ou excès de différenciation de soi à soi.

— Toute une tradition théorique a considéré avant tout l'émotion comme événement, irruptif: il me semble que ce sont tout autant le soudain et le durable qui caractérisent nos modes de retentissement. Vygotski nous a rappelé que la première émotion selon Descartes est d'abord l'admiration. Mais font tout autant partie du climat ressenti la permanence de l'habituel, ce qui est vécu comme allant de soi, qu'il s'agisse du rassurant et/ou de l'ennuyeux, avec toutes les ambivalences de notre relation à l'espoir et à la crainte de l'irruption du nouveau, voire de l'horrible. Ce qui va se compliquer avec d'autres niveaux de modalisation: "je suis bien mais c'est pas terrible" ou "je devrais être content mais je ne ressens rien" ou "je ressens quelque chose mais je ne sais pas quoi..." Pour une part, ce qu'on nomme "subjectivité" est fait de ces modalités de syntonie-dystonie, modalités variables en elles-mêmes comme dans la façon dont elles sont réfléchies.

Mais plus généralement, on ne peut pas constituer une liste a priori des sentiments, ni penser clairement leur articulation corporelle-sociale. Chaque époque fait apparaître de nouvelles organisations des façons de ressentir le rapport au monde, aux autres (à certains autres), à soi. On peut évoquer le spleen baudelairien, mais tout autant le sentiment de l'honneur ou les variations des limites de l'"amour du prochain". Avec le problème des mots transversaux: colère, dépression ou mélancolie qui traversent le temps, pas forcément avec les mêmes modalités de sens. Comme varieront les façons spécifiques de ressentir tel personnage ou tel événement, son aura, aussi bien dans la façon dont "nos morts" sont oubliés ou deviennent dans notre souvenir un centre de référence que dans la figure du Christ évoquée par Dostoïevski. On notera que ce qui fait la culture, c'est que, par exemple, cette figure du Christ peut agir en nous, que nous soyons nous-mêmes chrétiens ou pas, comme Hamlet nous touche dans notre "espace de suspension".

Mais alors, ne peut-on pas dire que plus que le discours savant, le discours "littéraire" nous donne une dimension centrale de notre vie? Le rapport à ce qu'on n'ose pas dire ou la présence en nous, hors-théorie,

de nos "autres", qu'il s'agisse de l'altérité proche des enfants pour les adultes, des femmes pour les hommes ou réciproquement ou l'altérité plus lointaine de l'étranger ou du distant dans le temps? En ce sens, le "littéraire" serait une médiation nécessaire entre nous et les autres, en particulier adultes et enfants et/ou nous et nous-mêmes. Ce qui pourrait être une explication de l'utilisation quasi universelle du récit comme médium entre générations. Même si les enfants ne peuvent comprendre les "histoires" des parents et des enseignants comme elles leur sont dites et que l'on ne sait jamais ce qui va se glisser dans cet entre-deux. Les enfants sont soumis aux idéaux (éventuellement contradictoires) des parents, puis des adultes en général, à l'impossibilité d'être conformes à leur désirs (éventuellement contradictoires) ou à l'absence d'images de ce qu'ils peuvent ou doivent être. En même temps que les enfants pensent selon leurs propres désirs. Ce que manifestent leurs textes à la fois obligés de se conformer à la norme adulte et tels que nous ne pourrions pas produire nous-mêmes.

Mais revenir sur l'espace de la culture, c'est revenir sur la nature obscure du rapport du langage et de la pensée. On se limitera ici à quelques points.

a) Comme Vygotski y a insisté et comme beaucoup l'oublie, la pensée, comme façon d'organiser un hétérogène en fonction d'un absent peut se faire sans langage, dans tout projet moteur par exemple.

b) Il n'y a pas de pensée sans affect, sans atmosphère ressentie, qui nous donne en particulier le difficile à dire du mode d'être, de notre place par rapport au monde, à ce dont nous parlons, aux autres, à nous-mêmes. Naturellement ces modes de retentissement comportent peut-être des constances, assurément des variations, mais c'est de cela dont nous partons et c'est cela que le dialogue, pour le meilleur ou pour le pire, permet toujours de modifier.

c) Il y a une masse de pensées qui ne peuvent se faire sans langage. Mais ça n'exclut pas l'arrière fond de non-dit et tout ce sur quoi un texte (compréhension responsive) peut faire déboucher.

d) On n'a pas affaire à la langue mais aux langues des autres, de soi, maternelle et étrangère...) et aux genres. Sans qu'on puisse donc parler des rapports de "la pensée" et "du langage". Il y a la pensée définitoire, la pensée narrative, la pensée associative, la pensée rêveuse et

toutes ces pensées selon des modalités différentes renvoient les unes aux autres.

e) Et puis, toute pensée est mouvement, qui peut toujours se fixer en formule, ce qui, en particulier, menace celui que quelque estrade physique ou morale autorise à "parler de haut".

f) On a insisté sur la notion d'"espace de suspension", dans la cérémonie, la solitude ou le souvenir.

g) De même peut-on revenir sur la façon dont les significations dessinées par les mouvements mêmes du texte ne sont pas résumables.

Pour conclure cette conclusion, on pourrait revenir sur la division chez Bakhtine, déjà évoquée entre le domaine de l'éthique, le domaine de l'esthétique, le domaine du savoir et le domaine de la foi. On ne dira rien du dernier. Mais chacun de ces domaines à son tour se subdivise: la morale des interdits n'est pas la même chose que la morale des orientations individuelles, la morale du quotidien pas celle des situations extrêmes. Tout comme la multiplicité des types d'objets et de rapports esthétiques nous interdit une définition univoque du "beau" et que savoirs quotidiens, savoir faire, savoir historique, savoirs stabilisés et hypothèses ne sont pas du "savoir" de la même façon. Entre les modèles physiques et la connaissance de l'histoire des civilisations, il n'y a pas commune mesure. Il n'y a pas d'un côté la science, de l'autre l'opinion ou l'idéologie: plutôt des formes variées de conscience forcément plus ou moins inadéquates. Chaque individu, en plus, s'oriente différemment dans ces diverses dimensions (par exemple, en fonction de sa capacité à supporter l'insécurité, voire du plaisir qu'il éprouve à s'y déplacer). De la même façon, si la pensée de Bakhtine est au centre d'une réflexion sur la diversité des genres remplaçant la mauvaise dichotomie langue-parole individuelle, il nous reste à réfléchir sur ce que peut être le mode de retentissement des différentes œuvres en nous.

Je reviens sur les deux exemples dostoïevskiens: le héros des "notes d'un souterrain" pourra toujours être perçu comme une caricature du mouvement de la pensée, ou bien on s'amusera de certaines hésitations ou de la façon dont ses rêveries sont toujours contredites par sa conduite effective. Ou bien, on se demandera s'il n'y a pas en lui quelque chose de nous.

Et je me rapprocherai ici de la conclusion que donne Todorov à l'édition que j'ai consultée de *Notes d'un souterrain*. La façon dont la jeune prostituée qui vient chez lui le prend dans ses bras rappelle dans son silence le baiser du Christ au Grand Inquisiteur. Nous pouvons être ou non croyants ou, si nous sommes croyants, percevoir de bien des façons la relation du Christ à la pratique institutionnelle des Eglises qui se réclament de lui. Reste que la mise en scène de Dostoïevski nous rend sensibles à une façon d'être, à une figure du sens où les oppositions entre affectif et intellectuel ou esthétique, religieux et éthique n'ont plus grand sens. Ou, pour le dire autrement, notre for intérieur est tissé d'imaginaires, conditions même du sens de notre "rapport au réel" au-delà des paroles monologiques solennelles. L'espace de suspension qu'est la pièce de théâtre, le film ou le roman sont les lieux où la généralité et la particularité, l'ordre du monde et les événements, les décalages inévitables entre le dit et le ressenti se manifestent. Et cette diversité culturelle nous empêche de pouvoir prétendre dire aux autres comment le monde doit retentir en eux. Pour revenir sur la question du "quotidien et du littéraire", en un premier moment, l'œuvre littéraire est du côté de la suspension, de la "fiction", de l'irréel. La question, je pense conforme à la pensée des trois auteurs, est celle de la façon dont notre rapport au "réel" est modifié par cette fiction, en particulier par la façon dont la fiction illustre la diversité des perspectives, le tissage indissoluble du commun avec la diversité des perspectives, de la résistance des choses avec l'irréel-réel du passé, du futur, du comme si, du virtuel. C'est ce mélange qui est constitutif de ce qu'on appelle «sens». Certes, il y a bien un "principe de réalité" qui résiste par exemple dans l'irréversibilité du temps, sous la forme concrète de ne pouvoir supprimer la faute accomplie ni annuler la marche vers la mort. Mais c'est bien le roman (et non la "science") qui nous présente la réalité multiple des projets, des images, des théories, des souvenirs qui font notre réel-irréel. C'est ce qui se présente sous la forme de l'"idéologie du quotidien", dans le mélange en nous de nos significations corporelles, de ce que nous recevons des idéologies publiques et de la façon dont nous les digérons, nous nous les racontons à nous-mêmes ou les vivons sans les dire.

Nous ne sommes pas tant confrontés à la gigantomachie des matérialistes et des spiritualistes qu'à notre place dans un complexe

technico-capitaliste de fabrication des individus producteurs-consommateurs. D'où la difficulté où nous sommes et de penser et d'avoir nos propres "modes de retentissement", encore plus d'aider nos successeurs à penser et à réagir par eux-mêmes, dans un monde où les traditions de la transmission culturelle ont en grande partie disparu. De ce point de vue, on pourrait opposer deux "fonctions de l'école": l'école comme fabrication de formes diverses de l'être ensemble, l'école comme lieu du lent apprentissage de savoir "penser Seul".

Je voudrais terminer par une citation de Bakhtine: (Carnets 70-71:364) "Les mots, pour chacun de nous, se partagent en mots personnels et en mots d'autrui, mais les frontières entre ces catégories peuvent être fluctuantes, et c'est aux frontières que se livre le dur combat dialogique. Mais c'est un fait qu'on oublie, lorsqu'on étudie la langue et les divers domaines de la création idéologique, car il existe, dans l'abstrait, la *position du troisième* qu'on identifie à la 'position objective' en tant que telle, à la 'connaissance scientifique'. La position du troisième est entièrement justifiée là où un individu peut se mettre à la place d'un autre individu, là où les individus sont absolument interchangeables, ce qui est possible et fondé seulement dans le cas où l'on cherche une solution à des problèmes qui ne sollicitent pas la personne dans sa totalité et sa non-reproductibilité, autrement dit là où l'homme se spécialise, exprimant seulement une partie détachée de son tout, de sa personne, là où sa qualité d'ingénieur', de 'physicien', etc., sera substituée à son *moi*. ... Les sciences qui traitent de l'esprit ont pour objet non pas *un* mais *deux* 'esprits' (l'analysant et l'analysé qui ne doivent pas fusionner en un seul esprit)".

Ceci vaut tout autant quand il s'agit d'une œuvre et non pas d'un esprit. Par exemple entre la perception naïve et la perception savante, il n'y a pas à choisir et chacun des deux peut nous modifier. Par exemple dans la situation de celui qui ne "comprend" pas, c'est -à- dire n'est pas dans la position troisième de celui qui peut paraphraser.

On peut dire avec Bakhtine qu'il y a des époques où le monologisme efface la pluralité des conflits de voix. D'autres où les différences s'imposent. Avec la particularité que nous ne savons pas, nous, où nous en sommes. Ce à quoi on peut ajouter, dans le texte sur "l'épistémologie des sciences humaines" (dernier texte de Bakhtine, p.

386) ces mots un peu elliptiques: "le 'non-dit' conçu comme *limite fluctuante*, comme 'idée régulatrice' au sens kantien de la conscience créatrice".

Il est (relativement) facile d'avoir conscience de ce qu'on a mal dit ou dit en trop. Il est plus difficile d'avoir un "bon rapport" à ce qui n'est pas dit, à ce qu'on ressent comme difficile à dire ou encore à ce à quoi on n'arrive pas soi-même à être sensible.

Bibliografia consultada

- BAKHTINE, Mikhail. 1970 (1929). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L'âge d'homme.
- _____. 1970 (1965). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- _____. 1978 (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- _____. 1984 (1979). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- _____. 2003 (texte russe 1986). *Pour une philosophie de l'acte* (écrit en 1920-1924?). Lausanne: L'âge d'homme.
- BALL, Arnetha F.; WARSHAUER, Freedman Sarah (eds.). 2004. *Bakhtinian perspectives on Language, Literacy and Learning*. Cambridge: CUP.
- BAZERMAN, Charles. 2004. Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory and Literacy studies. In Arnetha F. Ball & Sarah Freedman Warshauer (eds.), *Bakhtinian perspectives on Language, Literacy and Learning*. Cambridge: CUP, p. 53-65.
- _____. 1988. *Shaping Written Knowledge, The Genre and Activity of the Experimental Article in Science*. Madison, The University of Wisconsin Press, partie V ch 11, How language realizes the work of science, p. 291-317.
- _____. 1994. *Constructing experience*. Carbondale, Southern Illinois University Press, partie 3 -15, Why representations are interesting, p. 146-148.
- BERNIE, Jean-Paul. 2001. *Apprentissage, développement et significations*. Bordeaux: Presses Universitaires.
- _____. 2001. Genres discursifs scolaires, genres de l'activité et conceptualisation. In: — *Apprentissage, développement et significations*. Bordeaux, Presses Universitaires, p. 155-172.

- BROSSARD, Michel. 2004. *Vygotski. Lectures et perspectives de recherche en éducation*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- _____; FIJALKOW, Jacques. 1998. *Apprendre à l'école, perspectives piagetiennes et vygotzkiennes*. Bordeaux: Presses Universitaires.
- BRUNER, Jerome. 1991 (1990). *...car la culture donne forme à l'esprit, de la révolution cognitive à la psychologie culturelle*. Paris: Eshel.
- CASTEL, Robert; HAROCHE, Claudine. 2002. *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi. Entretiens sur la construction de l'individu moderne*. Paris: Fayard.
- CLOT, Yves (ed.). 1999 (2^{ème} ed.). *Avec Vygotski*. Paris: La Dispute.
- ELTCHANINOFF, Michel. 1998. *Dostoïevski, Roman et philosophie*. Paris: P.U.F.
- FRIEDRICH, Janette. 2005 (1937). Les traces de Marr dans le livre de K. Megrelidze *Osnovnye problemy sociologii myšlenynija*. Cahiers de l'ILSL, Université de Lausanne, N° 20, p. 109-125.
- GARDIN, Bernard. 2005. *Langage et luttes sociales*. Limoges: Ed. Lambert-Lucas. Le dire difficile et le devoir dire, DRLAV (1988).
- HUMBOLDT, Wilhelm Von. 2004. *De l'esprit de l'humanité et autres essais sur le déploiement de soi*. Paris: Premières pierres.
- LÄHTEENMÄKI, Mika. 2005. Sur l'idée du caractère de classe de la langue: Marr et Volochinov. Cahiers de l'ILSL, Université de Lausanne, No. 20, p. 161-175.
- MEYERSON, Ignace. 1948. *Les fonctions psychologiques et les œuvres*. Paris: Vrin.
- MORSON, Gary Saul. 2004. The Process of Ideological Becoming. In Arnetha F. Ball & Sarah Freedman Warshauer (eds.), *Bakhtinian perspectives on Language, Literacy and Learning*. Cambridge, CUP, p. 315-332.
- POLITZER, Georges. 1969. *Ecrits 2, Les fondements de la psychologie*. Paris: Editions Sociales.
- ROCHEX, Yves. 1999. Vygotski et Wallon: pour une pensée dialectique des rapports entre pensée et affect. In: Yves Clot (ed.), *Avec Vygotski*. Paris: La Dispute, p.121-140.
- SERIOT, Patrick (ed). 2005. *Un paradigme perdu: la linguistique marriste*. Cahiers de l'ILSL, Université de Lausanne, N° 20.
- _____. 2005. Si Vico avait lu Engels, il s'appellerait Nicolas Marr. Cahiers de l'ILSL, Université de Lausanne, No. 20, p. 227-254.
- SPERLING, Melanie. 2004. Is Contradiction Contrary?. In Arnetha F. Ball & Sarah Freedman Warshauer (eds.), *Bakhtinian perspectives on Language, Literacy and Learning*. Cambridge, CUP, p. 232-251.
- VOLOCHINOV, V.N. 1980. (traduction parue sous le nom de Mikhail Bakhtine), (1925). *Le freudisme*. Lausanne: L'âge d'homme.

- _____. 1977. (traduction parue sous le nom de Mikhaïl Bakhtine, celui de Volochinov en sous-titre entre parenthèses), *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (1929-30). Paris: Ed. de Minuit.
- VYGOTZKI, LEV. 1997 (3^{ème} ed.). *Pensée et langage* (1934). Paris: La Dispute.
- _____. 1998. *Théorie des émotions, Etude historico-psychologique* (1984). Paris, L'harmattan.
- _____. 2003. *Conscience, inconscient, émotions* (3 articles: La conscience comme problème de la psychologie du comportement; Psychisme, conscience, inconscient; Les émotions et leur développement chez l'enfant). Paris: La Dispute.
- _____. 2005 (1925). *Psychologie de l'art*. Paris: La Dispute.
- WALLON, Henri. 1941. *L'évolution psychologique des enfants*. Paris: Armand Colin.
- WERTSCH, James. 1985. *Vygotski and the Social Formation of Mind*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- _____. (ed.). 1985. *Culture, Communication and Cognition*. Cambridge: CUP.