

**LE DIALOGISME, LE SENS ET LE ROMAN.
QUELQUES RÉFLEXIONS À PARTIR D'UN DIALOGUE
AVEC VOLOSHINOV, VYGOTSKI ET BAKHTINE**

FRÉDÉRIC FRANÇOIS
(Université René Descartes, Paris)

ABSTRACT: Dialogue presupposes the interplay of community and difference between participants. It presupposes as well that thought takes place as movement, as heterogeneity. This is indeed what we find in the thinking of the three authors referred to here, authors who have taken back up and renewed the tradition of studies about dialogue as meaning-making. A similar tension can be found in the relationships we can establish among them, as well as in the ways in which we can read them. We can thus say that the specificity of novels in general and of Dostoïevsky's novels in particular, as analyzed by Bakhtin, is to show, in their heterogeneous unfolding, the contingency of ideas as events rather than as some experimental or deductive "science" of thought. As a final thought, we need to recall some of the specific aspects of intergenerational dialogue and of what the transmission-modification of culture can be.

KEYWORDS: culture, dialogue, novel, meaning, generations

1. Quelques difficultés pour commencer

Celle d'abord de s'adresser à des interlocuteurs inconnus (pour leur très grande majorité). La plupart d'entre vous êtes lusitanophones et je ne manie que le français (même pas l'anglais). Veuillez m'en excuser. Autre difficulté, d'un autre genre: je ne sais pas ce qui est bien connu de vous, voire trop connu, un peu connu, pas du tout. Si on se donne comme hypothèse qu'au moins en une de ses figures le *sens* est articulation d'un *événement* et d'arrière-fonds, supposez que ce que je vous présente soit pour vous archi-connu, il n'y aura pas d'événement de sens et supposez qu'il n'y ait pas du tout d'arrière-fond partagé (ni reconstituable à partir du discours) non plus. Où en sommes-nous à cet égard? Mystère. Plus précisément, par rapport à votre *famille intellectuelle* (si vous en constituez vraiment une) je ne sais pas très bien où me placer. Et puis, au cas où je ferais un peu partie de cette famille, une espèce de cousin, on sait que c'est là que les haines et les incompréhensions sont les plus violentes. Ceux qui sont vraiment lointains, on se contente, le plus souvent, de les ignorer ou d'en faire des bêtes curieuses.

Estudos Linguísticos/Linguistic Studies, 3, Edições Colibri/CLUNL, Lisboa, 2009, pp. 63-98

Alors que la question, par exemple, de savoir qui sont les héritiers légitimes de Vygotski risque d'entraîner bien des violences... On verra bien.

Mais la principale difficulté provient assurément de la capacité des grands mots comme *dialogisme* à se figer, à devenir dogme ou base d'un accord fictif. Il y a là un *effet dialogique négatif* bien connu des pédagogues. Sans oublier qu'une notion qui a pu dans un champ polémique avoir du sens, de la *force* (on dira désormais un *sens-force*) peut l'avoir perdu en devenant évidence. Ainsi, cela semble une évidence que l'enfant se construit *dans le dialogue*. Certes, mais comment? Tous les enfants de la même façon?

De toute façon, il n'y a pas de raison qu'un mot soit *le bon*. Et puis, tout dérivé en *-isme* est inquiétant, dans la mesure même où cette dérivation met l'accent sur l'aspect *doctrine* plus que sur la présentation de ce qui reste plutôt à l'état de problème.

Ce à quoi s'ajoute une difficulté étymologique: *dialogue* est dérivé de *dia* – à travers. Impliquant mouvement et hétérogénéité comme *dialectique*. Mais comme *dialogue* s'oppose fréquemment à *monologue*, il se retrouve remotivé en *di-*, l'accent étant mis sur la dualité, ce qui fait qu'on parle aussi de trilogie et de polylogie. Et puis, on a pu opposer aussi *dialogique* et *dialogal* pour distinguer d'un côté ce qui est en soi relation à l'autre et au contraire ce qui a la forme externe du dialogue: pourquoi pas? L'enquête policière, si les réponses sont entièrement formatées par les questions aurait la forme du dialogue sans être dialogique. Cependant, il n'est pas sûr que la distinction soit d'application assurée. Ainsi, un discours qui a la forme du monologue peut comporter le dialogisme entre *mes* voix. Mais quelle parenté-hétérogénéité entre ces voix? Ne risque-t-on pas d'institutionnaliser des *instances*? Ou encore, on peut poser du *dialogal* entre nous qui regardons le tableau, le peintre, son tableau et, par exemple, les pommes *réelles* vues par Cézanne. Mais qu'évoque-t-on exactement quand on parle d'un *dialogue* dans ce cas ou si on ajoute le rapport entre ce que mon corps ressent et la part de moi qui parle ou entre le souvenir de la perception ancienne et ma perception actuelle ou, encore plus, la modification perpétuelle qu'est toute perception et/ou toute pensée? Est-ce que peuvent apparaître alors de nouvelles facettes à la relation de dialogue, qu'on peut considérer comme un *approfondissement* ou est-ce que le sens même du mot *dialogue* ne risque pas de se dissoudre pas à mesure que ses usages s'élargissent? Et puis, quel sens peut avoir la métaphore, obscure même si usuelle, du *profond*? Sans parler de l'aspect prétentieux-ridicule de celui qui dit qu'il recherche le *profond*. Et, plus simplement, cette diversité des significations de *dialogue* constitue-t-elle un objet de *science* (avec quelles méthodes?) ou plus simplement de *réflexion*?

Pour essayer de présenter mon *point de vue*, je dirai d'abord, ce qui est assurément vague, que parler de *dialogisme* c'est proposer que nos relations au différent de nous sont constitutives de nous, pas seulement dans la capacité à *échanger*, à élaborer des énoncés, mais dans les relations de *sens-force* qui nous lient aux autres et à nous-mêmes, nous constituent. Que serait un

humain qui ne serait pas *rapport aux autres* comme semblables-différents, rapport à soi comme à la fois *donné* et cependant (en partie) *étranger*? Ce qu'illustrent les relations des adultes et des enfants: ils s'orientent les uns par rapport aux autres dans leurs actes, leurs attitudes, leurs façons d'être habituelles ou irruptives, leurs signes corporels ou verbaux... sans que jamais ces diverses composantes de l'existence soient dans un rapport stable, en particulier sans qu'on puisse *dire la vérité* de tout cela. Ce que dit Hannah Arendt mieux que je ne pourrais le dire. Son texte traite explicitement de la politique, mais concerne plus généralement le vivre ensemble:

La politique repose sur un fait: la pluralité humaine. Dieu a créé l'homme, les hommes sont un produit humain, terrestre, le produit de la nature humaine. C'est parce que la philosophie et la théologie s'occupent toujours de l'homme, parce que toutes leurs déclarations seraient exactes quand bien même n'y aurait-il qu'un seul homme ou seulement deux hommes, ou uniquement des hommes identiques, qu'elles n'ont jamais trouvé aucune réponse philosophiquement valable à la question qu'est-ce que la politique? Pis encore: pour toute pensée scientifique, aussi bien en biologie qu'en psychologie, en philosophie qu'en théologie, seul l'homme existe, de même qu'en zoologie il n'y a que le lion. Autrement dit les lions au pluriel seraient une affaire qui n'intéresserait que les lions.

Arendt (1995: 31)

Il me semble que ce texte n'a pas besoin d'être glosé. Je voudrais seulement prendre appui sur ce qu'il nous dit: nous n'avons pas à considérer que l'universel, *la loi* sont des objets de pensée plus dignes que les particularités des confrontations de tel ou tel humain avec ses autres ou avec soi comme autre. Mais il faut alors éviter de retomber sur une triste abstraction, un peu comme quand on parle de *l'autre* en général. Nous ne sommes pas en rapport avec *l'autre*, mais avec tels autres dans telles circonstances et aussi, quelle que soit notre triste constance, avec notre capacité à devenir plus ou moins autres que nous-mêmes. Ce qui justifie, peut-être, le titre ici présenté. Tout d'abord parce que (premier *dialogisme*) toute réflexion part toujours d'une tradition, de ce que d'autres ont pensé et que les trois auteurs cités ont tenté par des voies proches ou non, c'est une autre question, d'éclairer le sens ou les sens de *dialogisme*, mais surtout la façon dont des relations de dialogue sont constitutives de ce qu'on peut appeler *sens*.

On voudrait donc commencer par quelques remarques sur les liens que peuvent avoir *dialogue* et *sens*. Poursuivre en rappelant quelques aspects de la pensée de ces trois auteurs. En insistant sur la place des romans et plus particulièrement ceux de Dostoïevski dans la réflexion de Bakhtine sur l'hétérogénéité constitutive des figures du *sens* et la façon dont elles se présentent autrement dans les romans que dans le discours théorique. En concluant sur quelques réflexions sur le *dialogisme bizarre* qui se constitue dans l'espace pédagogique.

2. Quelques généralités abstraites sur l'hétérogénéité des figures *dialogiques du sens*

Il est frappant que la question du *sens* soit récente par rapport aux problématiques plus traditionnelles qui opposaient la diversité des opinions à l'unité de la vérité. Cette apparition me semble liée justement à la disparition des évidences qui semblaient régner aux âges précédents, en particulier dans l'affirmation du *pouvoir de la raison*. Et c'est assurément là un point de vue qui n'a rien de personnel, quelque chose de plus ou moins partagé, peut-être même une banalité.

Quant à déterminer ce que peut vouloir dire *sens*, il y a évidemment, au moins en français, la distinction entre *signification* et *direction*. Mais, en français comme dans les autres langues, s'interroger sur le *sens* d'un geste, d'un objet, d'une action, c'est sans doute d'abord le replacer dans un entour, un cadre, temporel ou non. En cela, la relation de *sens* est une relation fermé-ouvert. En un sens (limité) le *sens* d'une action ou d'un énoncé, c'est sa place dans un ensemble plus vaste où il s'intègre. Ca *n'a pas de sens* de venir tout nu à un enterrement, ça n'est pas adapté à ce cadre. Ou alors se constitue un autre ensemble: jeu, protestation, provocation où cela fait sens. Savoir ce à quoi renvoient usuellement objets, actes ou discours: c'est là leur sens dominant, qu'on peut aussi appeler *signification codée*. Mais imagine-t-on une humanité où chaque objet ne serait jamais utilisé que dans sa fonction transmise?

Reste que c'est bien cette considération du *sens* comme relation du fermé et des ouverts qui est corrélative d'une perspective dialogique. Qu'un objet soit *physiquement* à peu près le même pour tous, sans doute. En revanche, le sein ou le biberon ne font pas sens de la même façon pour la mère, le nourrisson, l'enfant plus grand ou le tiers spectateur.

Et puis, si, pour chacun, une façon de percevoir et d'être, un point de vue, un sens s'imposent, la présence d'autres façons de percevoir, les sens pour les autres sont là, à l'horizon, comme contraintes, attentes ou sources d'inquiétude.

Il y a là un lien réciproque entre *dialogisme* et *sens*, où, pour les divers participants d'une scène se lient à la fois leur communauté et leurs différences. La difficulté provenant d'abord de ce que nous ne savons jamais très bien comment dire notre mode de perception et, encore moins, celui des autres. Et puis, les entours qui donnent sens ne sont pas principalement les entours présents, mais tous les *absents constitutifs*, qu'il s'agisse pour l'adulte de ce que le sein a été pour lui ou de l'enfant futur qu'il anticipe. Ce qui n'empêche pas de distinguer dans cet entour absent différentes relations au *réel*, au *possible*... En tout cas, on ne peut poser d'un côté du perçu-connu, de l'autre du ressenti. Tout perçu est en même temps un ressenti, ressenti qui ne correspond pas beaucoup à ce qu'on trouve dans la liste ordinaire des *émotions* ou des *affects*. La notion de *ressenti* me semble renvoyer plutôt à l'identité partielle qu'il y a entre percevoir *le sens* et percevoir la

valeur, selon l'idée défendue par Scheler. Ou plutôt, on dira qu'initialement, il n'y a pas de différence entre *sentir* et *ressentir*. Un objet ou une atmosphère sont d'abord agréables ou désagréables, familiers ou étrangers, m'indiquent en quelque sorte ma place dans le monde que je perçois. Mais nous n'avons pas une liste assurée des valeurs en question: la façon dont je les ressens ne *colle pas* avec le dire transmis. Même si l'enfant se laisse parfois convaincre de percevoir (heureusement pas complètement) en fonction des normes adultes, son mode de réception reste en décalage tant avec le dire des autres qu'avec sa propre capacité à dire ce qu'il ressent.

Sans chercher à classer toutes les possibilités des relations entre *ressentir* et *dire*, on peut opposer le sentiment facile à nommer et celui qui ne l'est pas (ce qui ne signifie pas que le *nommable* se réduise au fait d'être nommé). On peut opposer aussi des sentiments *directs*, chocs ressentis et des sentiments seconds, réactions aux réactions des autres ou à nos premiers sentiments. Par ailleurs, il n'est pas évident qu'on puisse isoler des éléments simples: le reconnu peut être rassurant ou ennuyeux, l'inconnu attirant ou repoussant. Ce qui pousse à reconnaître que le but n'est pas de fournir une liste des sentiments possibles. Plutôt de combiner des déterminations. Le familier comme l'étrange se modifient par leurs relations entre les situations qui les provoquent et d'autres, plus ou moins proches. Et puis les *valeurs* se combinent: le familier peut être aussi repoussant, d'autant que nos modes mêmes de réaction modifient à leur tour les ressentis premiers. Ce qui se combine encore avec la distinction introduite par Roland Barthes entre le sentiment global, ce qui est présent comme enveloppe commune: le *studium* et le *punctum*, ce qui surgit.

Ces sens-forces-valeurs sont tantôt partagés, tantôt non-partagés ou le sont seulement en quelque façon. Cependant, le conflit des sens ne fait pas qu'on est dans le pirandellisme d'A *chacun sa vérité*. Ainsi, certaines caractéristiques du monde perçu sont partagées par les humains (et beaucoup d'animaux): le plein, le vide, la présence d'un obstacle. Et puis les pratiques sociales, au moins à l'intérieur d'un certain groupe, unifient les perspectives. Pour une part, le langage joue son rôle dans cette unification: pour revenir sur une platitude, la valeur de *pain* n'est pas la même pour le boulanger, le consommateur, sans misérabilisme, le riche et le pauvre ou encore celui à qui son régime le lui interdit. Le mot, au moins dans son isolement, sa signification et non son sens, reste commun, même si les genres de rapport, les pratiques se différencient ensuite et que nous pouvons avoir plus ou moins par ce même langage, rapport aux sens qui ne sont pas vécus par nous. Mais outre la parenté-différence entre nous, il y a un lien entre le *sens* et le *dialogue* parce que nous pouvons avoir en nous ou pour nous quelque chose de la façon dont les autres ressentent le monde, sans jamais pouvoir nous assurer de la nature de cette présence du *pensé* ou du *ressenti* de l'autre, sans pouvoir *comparer l'original à la copie*. Tout comme nous ne pouvons déterminer en quoi parler de la même façon implique ressentir de façon approchée.

En même temps, le langage étend le domaine de ce qui peut nous être donné par notre expérience directe. Certes, il y a du passé et du futur au

moins proche pour l'animal ou l'infans. Mais le langage multiplie ou rend possible notre capacité de nous représenter le passé, le futur, le possible, l'universel. Ce qui permet que ces aspects du *réel lointain* ou de l'irréel puissent avoir plus de valeur, de présence pour nous que ce qui nous entoure. En même temps, la possibilité d'errer est plus grande dans notre rapport à ces lointains que dans une vie limitée aux stimulus immédiats. D'autre part, nous n'avons pas un métadiscours simple et univoque qui nous assurerait de la relation du dit à ce qui n'est pas lui.

Mais dans tous les cas, il y a relation entre *sens* et *valeur*. C'est ce qui fait d'abord notre continuité avec tous les vivants: percevoir c'est s'orienter vers ou fuir.

Dans la mesure où le sens est valeur, il est aussi force. Mais nous n'avons pas plus de classification des *forces* que des *ressentis*: la contrainte qui va de soi (l'usage, la pesanteur), la force comme obstacle, résistance ou comme sentiment de pouvoir... On ne sait comment établir la liste. Justement parce que *force*, comme tous les grands mots, n'est pas un désignateur de concepts univoques, mais un lieu 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. Ou inversement à l'ensemble de ce qui agit sur nous sans que nous sachions bien comment ni pourquoi.

Plus précisément, on peut distinguer la question de la *force* en elle-même, celle de la façon dont nous ressentons cette force et celle de la *représentation* abstraite que nous nous en donnons, avec toute la problématique de ce que peut être un *bon vocabulaire* pour dire ce *sens-force-ressenti* (au cas au moins où on peut admettre que la *force* se manifeste en nous sous forme de ressenti, ce qui n'est pas évident, sans doute réducteur).

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 a, par exemple, le type de force qui provient du partage d'une même connivence liée à des signes communs. Sans doute comme la pesanteur, c'est une force qui agit en nous sans que nous nous en rendions compte, sauf quand elle vient à manquer. 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 du *même* pourraient s'opposer toutes les forces de ce qui *fait paraître autrement*. 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 communauté ou de l'emprise et celle de l'irruption, 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, son allure (tout comme tout mouvement corporel en dehors de son sens partagé a un style, une allure). 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. Dans le dit on distingue clairement le dit de l'arrière-fond, du présupposé, de l'indiqué. Mais en même temps tout dire, comme tout mode de présence corporel, a un style, une allure. Mais là, on ne peut distinguer le style même de son arrière-fond, ce qu'il dit de ce qu'il indique. Et l'on peut dire: "je ne sens pas ce que tu sens" non pas "tu n'as pas le droit de ressentir ce que tu ressens" puisque le ressenti est, par excellence, affaire dialogique ou plus que dialogique, "acte commun du sentant et du senti" pour reprendre la formule aristotélicienne. Le geste du bébé n'est pas attendrissant pour lui (ou, quand ça le devient, le risque est grand). Et on peut ajouter qu'il y a ainsi un dialogisme, du dit ou du dessiné, actuel, *in praesentia* et puis un dialogisme second que ce soit celui du souvenir ou celui, indéfini, de la scène vue par un autre, la scène évoquée dans un film, un récit ou sa seule nomination.

C'est autour de cette tension entre types de *sens-forces* que l'on pourrait essayer de poser le problème de la culture et de la transmission culturelle. Ce qui est sens-valeur-force pour l'autre peut en quelque façon nous être présent, sans que nous ayons jamais un métadiscours assuré qui mettrait tout cela en place. En tout cas, la façon dont nous est donné un analogue du *sens-force* tel qu'il est pour les autres, contemporains ou passés, tout comme la capacité d'y réagir est constitutif de ce qui fait que nous sommes *culture*. En ce sens, le *dialogisme* n'est pas une caractéristique parmi d'autres, mais la condition pour qu'il puisse y avoir *sens*, le dialogue avec les autres se réfléchissant dans l'hétérogénéité du *sujet* ou de l'individu comme seul lieu fragile où le proche et le lointain, le corporel et le dit se rapprochent ou s'affrontent selon des modalités a priori imprévisibles. Ce qui, sans doute, apparaît mieux dans les romans que dans les ouvrages théoriques qui risquent toujours d'oublier que dialogisme et diversité s'impliquent mutuellement. C'est, en tout cas, l'hypothèse ici défendue.

Dialogisme n'est donc pas à mon sens la clef miraculeuse qui ouvre toutes les portes, mais seulement un mot qui renvoie à l'unité-diversité des

hommes entre eux comme à l'hétérogénéité propre à chacun ainsi qu'à la multiplicité des prises de conscience qu'on peut avoir de ces hétérogénéités, par opposition à l'image d'un discours total qui serait celui de *la science*, porteuse du seul *vrai* savoir: le savoir légal et/ou causal.

3. Voloshinov, Vygotski, Bakhtine

Les trois auteurs dont le nom apparaît dans le titre ont contribué, comme on sait, à développer cette réflexion sur le dialogue. On l'a dit, sera au centre de l'exposé la façon dont Bakhtine prend Dostoïevski comme paradigme. Mais on voudrait aussi présenter quelques aspects de la pensée de Voloshinov et de Vygotski, qui nous aident, me semble-t-il, à construire un ensemble éclairant, même si pas forcément cohérent.

De tels rappels sont évidemment risqués, étant donné le volume des œuvres et la diversité des mouvements de pensée de chacun des auteurs, mouvements qui, de plus, 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 la difficulté qu'il y aurait à vouloir ressaisir le mouvement global de leur pensée. Je prends le second risque de ne dialoguer qu'avec ce qui, chez ces auteurs, me *dit quelque chose* en particulier dans leur relation à la pensée multiple du roman. De nombreux aspects sont ici négligés: le cadre même dans lequel ces auteurs pensaient: l'héritage philologique et philosophique allemand chez Bakhtine, la mise en place de soi parmi les psychologues de son époque chez Vygotski, la relation au marxisme et à une image de la société où les conflits peuvent être résolus, surtout dans certains textes de Voloshinov. Ou encore la relation au *formalisme* et à la pensée de Marr. Et il y a évidemment danger à ne pas tenir compte de la forme polémique qui est souvent prégnante. Et puis, il y a 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. J'ai bien conscience que le choix des aspects retenus chez ces auteurs est arbitraire. Tout comme, après tout, la sélection même des auteurs. Ce qu'on appelle *école de Bakhtine* comporte aussi bien Medvedev ou d'autres, moins ou pas traduits, raison évidente, mais peu satisfaisante de leur absence ici.

De toute façon, 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 *la* vérité. Sinon que, négativement, nous ne sommes pas, par exemple, dans la perspective *marxiste révolutionnaire* ou, si on projette le futur sur le passé, *préstalinienne* telle qu'elle se présentait en 1920, avec son bouillonnement d'idées. Mais ni Vygotski, ni Bakhtine ni Voloshinov ne sont seulement des *hommes de leur temps*. C'est pour cela qu'un dialogue est possible. Quant à nous, nous ne pouvons évidemment pas dire grand chose de notre lien à notre époque, de nos évidences, de ce qui nous est ouvert ou fermé par notre place historique.

Reste que ce qui caractérise (en général) les textes que nous lisons, c'est que nous n'aurions pas pu 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. Tout comme, à 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 vygotskienne. Avec les querelles (comiques?) que ça entraîne pour savoir qui sont les meilleurs enfants.

3.1. Voloshinov

Il se trouve que le texte célèbre intitulé *Marxisme et philosophie du langage* a un moment été attribué à Bakhtine. Il semble y avoir de bonnes raisons de le réattribuer à Voloshinov. Je ne développe pas ce point. Parmi les autres textes de Voloshinov, c'est de celui-ci qu'on voudrait dire quelques mots. Tout d'abord, rappeler la généralité qu'a, pour lui, la notion de "signe":

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.*

Voloshinov (1977: 50)

Ce passage est évidemment rapide, laisse, entre autres, sans explicitation la question de *expressif pour l'autre* et *expressif pour soi*. Reste que Voloshinov lie ainsi trois dimensions: d'un côté c'est le corps en lui-même qui *fait signe*. Il *fait signe* aux autres ou à soi. *Ce faire signe* est le noyau de l'*activité mentale*. D'où l'articulation entre sens et évaluation: "Mais il est sûr que hors d'une orientation sociale à caractère appréciatif il n'est pas d'activité mentale" (*ibid.*: 125). C'est en fonction de la place sociale que la faim deviendra plainte, résignation ou révolte. Le sens est mouvement, force, orientation, pas d'abord *valoir pour* ou *représentation*.

La seconde question serait celle de l'articulation des signes de la langue et des autres signes, du corps et du monde. Pour Voloshinov, le mot est le seul matériau sémiotique universel, même si musique, peinture, rituel tout comme le moindre geste 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. 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'amoin-dri-rait guère.

Voloshinov (1977: 37)

De telles évaluations générales me laissent inquiet. Elles me semblent sous-estimer tout ce qui de nos façons d'être, de faire, de ressentir reste d'abord du côté du corps, solitaire ou dans son lien à l'autre (par exemple dans les rapports de prestance qu'évoque Wallon). Et, inversement, tout ce qu'il y a d'interrogation en chacun à l'égard des mots tels qu'ils sont transmis. On peut ici suivre Voloshinov quand il a recours à la notion d'*idéologie du quotidien* par opposition à l'idéologie sociale explicite. Il entend par là le mode de présence du monde à la fois verbal et corporel inscrit dans la nature sociale de notre vie. Identifier cette *idéologie du quotidien* à une *fausse conscience* signifierait qu'on sait ce que c'est qu'une *conscience vraie* ou adéquate. Ce n'est pas 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 accorde au langage la place que lui donne Voloshinov, restera la question de la résistance des autres sémiologies, du mal-dire ou du trop dire. Il me semble que de même que le corps de l'animal n'existe que par sa relation à son Umwelt, à son monde environnant, 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 et permettra une sorte de *ressenti second*, réflexif. En même temps que la tonalité spécifique du ressenti résistera à la mise en mots: l'éprouvé d'une musique résiste tout autant que la vue d'un visage à une mise en mots *adéquate*. Ce qui n'empêche pas que le langage soit le principal moyen de la présence en nous d'un lointain et/ou de l'altérité de la pensée des autres. Même si analyser ce qui passe par le langage, c'est analyser en même temps

ce qui lui résiste ou ce que le langage ne peut que modifier pour pouvoir le dire.

Mais la pensée de Voloshinov nous aide aussi à aller de l'abstrait vers le concret lorsqu'au lieu de parler du langage en général, il oppose ce qu'il en est de la langue maternelle et de la langue étrangère. Dans le chapitre V "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 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..." (*ibid.*:107-108), 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". Voloshinov 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 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" (*ibid.*: 111 note).

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 quelque part entre les deux pôles de la chaleur de la langue maternelle et de la fascination de la langue étrangère, qui, alternativement, inquiète et donne à penser? Tout comme on peut se représenter le langage de l'école comme pris, en particulier actuellement (?), entre la langue quotidienne et les langages *externes*, de la science ou de la tradition littéraire. Un des aspects du *dialogisme* serait alors que nous ne sommes jamais *dans* la langue, mais *entre des langues*. Ou, encore plus généralement, ne peut-on pas dire que les mots de la langue maternelle sont, en partie, repris (sans qu'ils puissent être repris sans être modifiés) et qu'ils restent pour une part *paroles de l'autre*, langue étrangère?

Dans la même perspective, Voloshinov met en effet 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.

De même encore pour Voloshinov, il n'est pas question de poser 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, il suffit de considérer les luttes actuelles pour la réappropriation et la réévaluation de mots comme *réforme*, *flexibilité*, *mondialisation*, *jeunes* etc... pour reconnaître que c'est bien de cela qu'il s'agit. Reste qu'il y a une *idéologie dominante* et que l'on voit comment dans les propos de chacun, dans son *idéologie du quotidien*, se manifeste aussi celle qui, à la limite, n'a même plus besoin d'être assertée.

Ce résumé est imparfait. En particulier, il ne donne pas une idée de l'enthousiasme de l'auteur qui a l'impression d'ouvrir une nouvelle perspective comme de la façon dont le lecteur peut, même de loin, partager cet enthousiasme.

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

Ces théories vont être évoquées ici séparées du reste de sa pensée. Il faut cependant rappeler 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*, pour 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 encore, dans certains courants *structuralistes* ou apparentés.

De même, on rappelle ici ce qu'a d'original la séparation introduite par Vygotski 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 le conflit entre les modes de transmission culturelle n'est pas forcément binaire. Reste que Vygotski a bien montré que parler de l'enfant n'est pas chercher une origine, mais le jeu de plusieurs sources. 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 que ce rêve va être l'occasion de retrouver des universaux comme le viol de l'intimité, la dévotion 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.

3.2.1. Quelques remarques sur l'émotion chez Vygotski (et quelques autres)

Avant d'aborder ce que nous dit Vygotski de l'œuvre d'art, quelques mots sur les déterminations qu'il donne de l'émotion, puisque l'art sera justement identifié comme *technique sociale de l'émotion*. Dans le texte principal qu'il consacre à ce sujet, la *Théorie des émotions*, ébauché en 1931, laissé inachevé, partiellement antérieur donc à *Pensée et langage* de 1929-1934), Vygotski multiplie les perspectives, faisant appel à de nombreux auteurs, avec le souci constant à la fois de tenir compte

de la physiologie et de ne pas introduire de coupure entre *inférieur* et *supérieur*. Ainsi, pour lui, la vie culturelle est, en quelque façon, présente dans toutes nos émotions. Par exemple:

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.

Vygotski (1998: 348)

Dans tous ses textes, la pensée de Vygotski est irriguée par les courants les plus divers et vise surtout à refuser les conceptions unitaires de l'objet étudié, ici l'affectivité. Ainsi, contre l'unité supposée du *plaisir*, Vygotski suivant Bühler 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. Enfin le plaisir anticipateur, *Vorlust*, qui va caractériser la tendance humaine à vivre dans l'irréel du représenté. On remarque qu'on retrouve dans *Pensée et langage* une différence homologue entre le discours qui accompagne l'action, celui qui l'annonce et celui qui la raconte *après*. Dans les deux cas, on sort d'une vision univoque de *l'émotion* ou *du langage* pour étudier les modes variés d'existence constitutifs des phénomènes humains.

De même Vygotski s'inspire de Claparède et de la distinction que celui-ci propose entre émotions et sentiments, d'un côté, émotions biologiquement finalisées, de l'autre, organisation d'un monde terrorisant avec lequel on peut jouer de façon ambivalente.

Ce qui nous est ici proposé est de s'interroger sur la renaissance dans l'histoire de chaque enfant du monde culturel et de ses tonalités affectives. Ce qu'on peut illustrer par l'appel à un autre psychologue, Wallon (1941: 20) qui prend l'exemple de la façon dont le cri, biologiquement programmé, devient culture chez l'enfant par la façon dont il est reçu, ce qui modifie 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 rapidement dans la façon dont l'enfant réutilise le cri en question de façon éventuellement ludique ou *abusive*. Mais aussi parce que le processus émotionnel se modifie lui-même.

On trouve un autre fil, proche, 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 justement ce qui lie l'enfant aux autres, à leur absence ou à la quasi présence de l'objet transitionnel comme modèle de l'objet culturel: toute œuvre reçue socialement présente la bizarrerie que l'autre a fait quelque chose que nous n'aurions pas pu faire. Mais cette bizarrerie devient lien entre nous. Si chacun est seulement différent de l'autre, on est dans la *folie*. Mais, justement, on sort de la folie lorsque quelque chose comme l'objet transitionnel est possible, même si nous n'arrivons pas à savoir comment il agit en nous. Et c'est bien une théorie de ce mode d'action de l'objet culturel que nous propose Vygotski.

3.2.2. 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 dont le sens s'identifie à leur contenu explicite parce qu'elles ne sont que l'illustration d'une généralité: "Méfiez-vous des flatteurs". Il y a d'autres fables, qu'il appelle poétiques. Il cite celles de Chlovsy. Mais manifestement, cela s'applique aussi bien à La Fontaine, où il y a par exemple d'un côté la vérité prosaïque de la fable: "éloge de la fourmi" et où le sens porté par la forme vivante du discours fait au contraire 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.

Vygotski suit la tradition des *formalistes* 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). Ce qu'il illustre sur l'exemple d'une nouvelle de Bounine, qu'il commente longuement, mais que je ne peux reprendre ici, puis de Hamlet. Ici donc, le dialogisme ne se manifeste pas dans la relation entre deux paroles qui se succèdent, mais dans la présence d'une tension entre deux façons de signifier.

Dans le cas de la nouvelle d'Ivan Bounine, *Le souffle léger*, on peut rapporter le thème ou le contenu: une jeune lycéenne séduit un homme. Celui-ci la tue sur un quai de gare. Ici, comme dans la fable, il y a donc ce qui pourrait apparaître dans un résumé. 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 (qu'on ne reproduit pas ici) c'est la multiplicité des perspectives indiquées par le déroulement du récit de ce qui, en un sens, n'est qu'*fait divers*. Ainsi, le texte¹ commence par l'évocation du cimetière: "Au cimetière, sur un tertre d'argile fraîche, une

¹ Le texte de la nouvelle est reproduit à la fin de l'ouvrage de Vygotski (pp. 368-372).

nouvelle croix se dresse, croix de chêne massive, lourde et lisse. 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". Et tout le texte sera soit l'évocation du monde vu par elle, soit du monde vu par le regard de la professeure sur elle.

Le texte donne alors son portrait *objectif* et *évaluatif*: jolie petite fille "riche et heureuse", célève 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 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 comme autre forme de dialogue avec ses personnages.

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, le rôle de la parataxe est de donner à quasi voir, à dépasser l'opposition ordinaire du générique et du particulier. On pourrait proposer que ce dépassement est, peut-être, une des caractéristiques de la *littérature*.

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".

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...".

Ce à quoi elle répond, 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."

Et l'auteur ajoute: "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."

Puis, le texte revient sur le regard extérieur: "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: "Est-il possible que sous ce tertre, cette croix de chêne et cette cou-

ronne, 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?"

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?

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 Vygotski: 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. Ce qui fait *sens second* 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. En particulier, on voit ici comme l'exotopie de l'auteur, pour reprendre les mots de Bakhtine, 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, ses genres, ses *points de vue* et son thème.

On pourrait présenter le texte de Vygotski comme une suite 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 de la cognition ni d'un affect isolés mais du mode de retentissement, qui a des échos différents en chacun et cependant des traits communs à partir des mouvements liés aux effets spécifiques produits par la forme, le rythme du texte. C'est la multiplicité de ces façons d'être qui caractérise l'objet culturel et sa circulation.

En ajoutant que la formule de Vygotski reste générale. Et que c'est de la spécificité de tel style (et/ou de la façon de le recevoir) qu'il faut rendre compte...

Pour revenir plus rapidement sur le dernier exemple qu'il cite, Vygotski tourne en ridicule tous ceux qui expliquent le drame de Hamlet par le caractère hésitant du héros. D'abord, ce caractère n'est pas attesté, comme le manifeste sa décision, par exemple dans le meurtre de Polonius ou du roi. Sur-

tout 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. Et puis, 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. L'important, c'est qu'Hamlet est le support de discours multiples, 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 le terme bakhtinien la pièce met en scène le polylogisme interne du héros, comme du rapport de Shakespeare à son héros. Cela dans le temps de la suspension caractéristique du théâtre.

Cela dit les trois chapitres finaux de Vygotski sur la psychologie de l'art en tant que telle me laissent hésitant.

Pour deux raisons. Tout d'abord Vygotski part de considérations de *psychologie générale* sur la sensation, l'émotion et l'imagination qui ne peuvent pas beaucoup aider à comprendre 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 le rapport entre la violence de la dépense et au contraire l'économie de dépense que permettrait l'œuvre d'art. Il me semble qu'on peut s'interroger sur cet effort de théorisation, de modélisation, lié à la problématique de l'époque. Faut-il chercher à expliquer ce qui est manifeste et culturellement conditionné: la variété des modes de retentissement de l'œuvre d'art en nous par l'inconnue 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. Ou encore la différence entre le premier choc de la lecture du premier roman et la lecture savante de celui qui *en sait beaucoup*.

Reste que, pour l'essentiel, Vygotski s'interroge sur 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 le mode de retentissement, ce n'est pas la force de l'émotion qui compte, mais sa spécificité, sa capacité non à renforcer nos lignes de plus grande pente mais nos capacités d'*altérification*. L'art change la sémiologie de la tristesse à travers le rythme de l'œuvre. Le rythme serait alors paradoxalement 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 et de l'enfant. Et, en même temps, l'œuvre d'art nous fait entrer 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, que ce soit celui du spectacle ou celui de la lecture solitaire puis le sens porté par la forme discursive entrent en conflit

avec le sens porté par la matérialité de ce qui est représenté. 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. La notion est obscure. 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 ou plus généralement tout autre qui ne nous est pas transparent? Et que cette participation n'est justement pas identique lorsqu'il y a émotion immédiate ou nécessité d'agir ou rencontre dans un *espace de suspension*?

On peut alors revenir sur le début du livre et sur la relation à la psychanalyse (*ibid.*: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 peine à rendre compte du lien entre la tension pulsionnelle et 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 un même plaisir *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.

3.3. Quelques traits de la pensée de Bakhtine, Bakhtine et Dostoïevski

Je voudrais poursuivre mon exploration avec Bakhtine, en me limitant à sa réflexion touchant la diversité culturelle et les diverses figures du *dialogisme* sur l'exemple des textes de Dostoïevski. Je présente néanmoins relativement vite d'abord le cadre théorique qu'il propose: la distance entre science, éthique, esthétique et religion ainsi que la réflexion sur l'exotopie de l'auteur par rapport au personnage. Mais je vous propose tout d'abord un texte moins connu (?) de Bakhtine où il présente tout d'abord la façon dont le petit enfant entre dans le monde humain. On rappelle tout d'abord que le développement récent des recherches sur l'enfant a mis en évidence qu'à la naissance il a beaucoup plus de capacités que l'on ne pensait même à l'époque de Piaget. Ce qui n'est pas exclusif de sa prématurité et de sa dépendance. Il est en quelque sorte programmé, adapté à cette prématurité, ce qu'illustre ses capacités précoces à s'orienter, par exemple à reconnaître l'odeur maternelle, à préférer dans l'unité sensorielle-affective les *bons* stimulus. En même temps, il n'existe que par le dialogue. Je me permets ici une citation relativement longue de Bakhtine:

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.

Bakhtine (1984: 66-67)

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 que l'autre me porte comme ce qui me donne un droit à exister. Il y a là, si on veut, un *ordre symbolique* qui vient de la mère. Ici donc, ce n'est pas *naturellement* que l'humain est humain. Et cependant, il y a des racines quasi-naturelles à ce devenir humain.

3.3.1. La permanence de la division science-éthique-esthétique et l'*exotopie* de l'auteur

Il y a là une constante de la pensée de Bakhtine: l'irréductibilité de ces trois domaines. Même si, bien sûr, l'œuvre d'art se rapportera sans cesse aux deux 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*, 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: "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." (Bakhtine, 1984: 47). 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 (*ibid.*: 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.

Bakhtine (1984: 202)

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: 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 (*ibid.*: 85). Comme il y a forcément tension entre 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) (*ibid.*: 105). 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 thématifié et les objets visés ou (supposés) connus.

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. Pour utiliser une anticipation, on retrouve quelque chose comme l'idée sartrienne de

la mauvaise foi de celui qui se raconte comme caractère ou comme destin. J'ai plus de difficulté lorsque Bakhtine écrit: "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" (Bakhtine 1984: 128). Ici, Bakhtine semble supposer un lien entre l'acte moral et l'instant du choix. Si on comprend bien, 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:

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.

Bakhtine (1984: 135)

Au contraire, la création esthétique apparaît comme fabrication d'un objet rythmique, comme est esthétique l'achèvement de la vie représentée dans la mort. "Le rythme embrasse une vie déjà révolue où, dès la berceuse, se font entendre les accents du requiem de la fin" (*ibid.*: 139). Et la fin du texte montre bien qu'il y a là une contradiction qui est l'objet même de l'esthétique du roman. Il évoque (*ibid.*: 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. "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" (*ibid.*: 202). 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.

3.3.2. Bakhtine, lecteur de Dostoïevski

On rappelle 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 et qu'au contraire Dostoïevski supportait mal l'expression finie achevée sous forme d'aphorismes. Ce sont les héros *monologiques* qui chez lui s'expriment ainsi. Dans la mesure où la pensée est dialogique, alors

sa manifestation sous forme d'aphorismes qui introduisent la clôture est forcément inadéquate (Bakhtine, 1970: 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? 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 représentation esthétique de conflits moraux, conflits qui se présentent dans des figures concrètes et ne peuvent se ramener à l'illustration de principes abstraits.

Si l'on suit l'ordre des chapitres du livre de Bakhtine, le premier est consacré au "roman polyphonique de Dostoïevski et son interprétation dans la critique". Bakhtine note que Dostoïevski participe certes de la multiplicité des perspectives de son temps. Mais ce qui l'occupe ce n'est pas "la formation, mais la coexistence et l'interaction", l'interrelation dans des moments uniques, par opposition à la possibilité d'écrire un roman de formation comme chez Goethe, ce qui suppose que l'après soit en quelque sorte "juge de l'avant". Il s'agit au contraire ici de "dramatiser la contradiction et de la présenter dans l'espace" (*ibid.*: 38). Dans le roman de Dostoïevski, "il n'y a ni causalité, ni genèse, ni explications tirées du passé, ni influences du milieu, de l'éducation etc. Chaque action d'un héros est tout entière dans le présent et à cet égard non dépassée; elle est pensée et représentée par l'auteur comme libre". Ou plutôt, certes, les romans de Dostoïevski comportent bien des considérations sur le milieu, par exemple la situation de petit bureaucrate du héros du Double, pris entre ceux qui le regardent de haut et ceux qu'il regarde de haut. Mais il n'y a pas de (pseudo)discours explicatif comme chez Balzac ou Zola. Ce qui compte, c'est le surgissement. D'où l'intérêt que porte Dostoïevski aux faits-divers comme éléments de condensation. Reste la question de savoir en quel sens peut-on parler ici de *liberté*, sinon négativement par polémique contre les sociologues-psychologues explicateurs. Je ne saurais le dire.

Dans le chapitre II "Le héros et la position de l'auteur par rapport au héros", Bakhtine note que le héros de Dostoïevski a, certes, des caractéristiques objectives, un âge, éventuellement une maladie mais il est avant tout point de vue que manifeste son discours. Dans le premier roman de Dostoïevski,

Les pauvres gens, le héros, Diévouchkine lit *Le manteau* de Gogol comme une histoire écrite sur lui et il est blessé de voir que sa vie est considérée comme une totalité achevée. Contrairement au personnage de Gogol le personnage de Dostoïevski est inachevé et justement inachevé dans le dialogue: le dialogue est un événement, là où chacun apparaît, non ce qui révèle une nature préalable.

De la même façon, dans le chapitre III consacré à “L’idée chez Dostoïevski” (*ibid.*: 92), les idées ne sont pas affirmées ou niées comme telles. Chaque pensée “s’éprouve comme RÉPLIQUE dans un dialogue inachevé”. Il ne s’agit ni de réalités, ni d’explications ni d’idées comme telles alors que dans le monde monologique, comme on sait, la vérité est une et l’erreur multiple. Ici la vérité est mouvement et ne saurait être fixée. Par opposition aux romans monologiques où il y a soit les idées de l’auteur soit des opinions-objets externes (*ibid.*: 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 (1970: 113) précise 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*).

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-aphorismes ne peuvent pas faire. Ce qui est sûr, c’est qu’on est loin du *marxisme ordinaire*, mais plus généralement 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 bien ce qui se manifeste dans notre lecture.

C’est dans le chapitre IV “Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition” que Bakhtine insiste tout d’abord sur l’ouverture du roman d’aventures par opposition au sérieux du roman biographique totalisant. Il revient surtout sur la continuité de la pensée carnavalesque qu’on a évoquée plus haut. Après tout, de la Satire Ménippée à Rabelais et à Bobok, on retrouve le thème du sage imbécile ou du danger qu’il y a à séparer raison et folie. “Pour employer une formule un peu simplifiée et schématique, on peut dire que le genre romanesque a trois racines essentielles: L’ÉPOPÉE, LA RHÉTORIQUE ET LE CARNAVAL”

(*ibid.*: 127). Le héros de Bobok *ne respecte rien*. Mais il y a une carnavalisation d'un autre type chez Dostoïevski: l'impossibilité de fixer le sens.

Ainsi (*ibid.*: 198) dans *Crime et châtiment* il y a un double redoublement: Raskolnikov rêve qu'il tue de nouveau la vieille en même temps qu'il entend ses rires mêlés à ceux d'une foule indéterminée, rires croissant à mesure qu'il s'acharne davantage. Ce qui est, aussi, une reprise de la *Dame de Pique* de Pouchkine.

Cet aspect carnavalesque va se retrouver autour des deux personnages de *L'Idiot*, Mychkine et Nastasia Filippovna. Chacun des deux n'existe que par sa différence à soi et aux autres. En même temps que leur étrangeté révèle le sens des paroles des autres.

Enfin, le chapitre V "Le mot chez Dostoïevski" retrouve le thème du livre de Voloshinov.

Bakhtine note (*ibid.*: 211) que du point de vue de la langue, il y a moins de diversité chez Dostoïevski que chez Tolstoï. La plurivocalité n'est pas la multiplication des façons de parler. Ce qui apparaît chez Dostoïevski, c'est le *mot à deux voix*. Il n'y a pas de perspective où les mots seraient fixés une fois pour toutes. Ainsi, au début du Double, le discours de Goliadkine au médecin, avec ses circonlocutions, ses excuses, ses retours est l'exemple dans son trop de présence de la reprise des *mots de l'autre*. De même que dans les *Notes*... alors qu'un roman est souvent animé par le changement des interlocuteurs, ici, c'est la surcharge de la parole sur soi qui domine: quoiqu'il se passe, l'événement est dominé par le "je le savais déjà" du héros. Mais surtout, ce qui pour Bakhtine importe, c'est qu'il n'y a pas de *sur-savoir*: le dialogue n'est pas un "moyen de faire avancer l'intrigue" ou d'expliquer. Il est la fin même du roman, qui prend des formes différentes selon les romans. De façon assurément trop rapide, on pourrait dire que la relation entre figures différentes apparaît surtout dans les grandes œuvres, en particulier *L'Idiot* ou *Les Frères Karamazov*. Au contraire, les œuvres brèves sont centrées sur l'hétérogénéité d'un seul héros. C'est manifeste dans les *Notes*..., mais, par exemple, aussi dans *Le Double* ou *La Douce*.

Le Double comme œuvre plus précoce, quoique reprise après sa déportation est spécifique. Plus que les autres, peut-être, elle inquiète. Les rencontres avec le double sont traitées comme rencontres réelles, mais sans que nous puissions jamais décider mieux que le personnage de ce qu'il en est.

C'est dans les *Notes d'un souterrain* qu'apparaît le mieux une figure du dialogisme dans la relation de soi à soi. Ces *Notes*... 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 second, 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, apprends, ma petite, que ce jour-là, c'était pure dérision. Aujourd'hui aussi. Qu'est ce que tu as à trembler?...

Dostoïevski (1992: 43)

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 ne trouve pas un peu de lui-même dans ce dialogue-monologue sinistre.

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 et 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.

Dostoïevski (1952: 365)

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 reviens plus... plus jamais!" Et il le laisse aller dans les ténèbres de la ville. Le Prisonnier s'en va.

Dostoïevski (1952: 368)

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. Cette présentation dramatique de l'événement qui s'oppose à la fausse objectivité de la psychologie *scientifique*, en particulier celle du pouvoir judiciaire (*ibid.*: 75).

En même temps, Bakhtine insiste sur le fait que la "pensée dialogique de la contingence" ne reste pas interne au roman. Mais nous n'avons pas la place ici d'aborder la question des positions personnelles de Dostoïevski, qui vont, assurément, au delà de la seule littérature. Et puis, bien entendu, ce qui caractérise tous les romans de Dostoïevski, c'est qu'un tel moment ne peut pas durer... Dans les *Notes*..., le moment central ne peut qu'être pris dans le cours du monologue du héros. Avec le contraste entre le début: la colère p. 167 "– Je veux m'en aller... définitivement... de là-bas", a-t-elle commencé pour tenter de rompre le silence, mais la pauvre! il ne fallait justement pas commencer par là à un moment aussi bête, s'adressant à un homme comme moi". Ce qui conduit à l'agression qu'on a rapportée plus haut. Puis à un autre mouvement:

C'est alors que c'est produit un fait étrange... Or voilà ce qui s'est passé: cette Lisa que je venais d'humilier, de bafouer, a compris bien plus de choses que je ne l'avais cru... Soudain dans un élan irrépressible, elle a bondi sur ses pieds, et toute tendue vers moi, mais toujours intimidée et n'osant bouger de place, elle m'a ouvert les bras... Et mon cœur s'est retourné...

Dostoïevski (1992: 170)

Mais tout de suite après: "Néanmoins, je me suis surmonté, et j'ai soulevé la tête; il fallait bien la relever à un moment ou l'autre..."

Alors une dernière remarque: il serait déraisonnable de vouloir articuler définitivement les différents sens de *dialogisme* tels qu'ils apparaissent chez Dostoïevski. Ici, se présente un nombre ouvert d'aspects: les mouvements du discours intérieur, le rôle des discussions, la complémentarité des figures hétérogènes, négativement l'absence de savoir générique de la part de l'auteur, l'inachèvement, l'absence de conclusion. Le fait aussi que les personnages discutent, que les idées apparaissent comme événements. Ce qui d'ailleurs peut aussi être ressenti comme mode de distanciation à l'égard des *idées* en question.

Ce qui n'exclut pas un rôle explicite de l'auteur. Ainsi dans la présentation initiale des *Notes d'un souterrain*, c'est bien l'auteur qui parle:

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.

Dostoïevski (1992: 40)

Pour moi, cette irruption de la *réalité* de l'auteur augmente plutôt le sentiment de fiction...

Si on considérait d'autres auteurs, les aspects centraux seraient évidemment différents: *dialogisme* est une notion qui circule, pas un concept aux limites strictes.

3.4. La tradition du *dialogisme*. Communautés et différences

Tout le livre de Bakhtine s'efforce de construire une tradition passant par le dialogue socratique, la Satire Ménippée, la fête du Moyen-Âge et Rabelais. On peut évidemment ajouter Montaigne, Sterne ou Diderot. Et après Dostoïevski au moins Kafka... Il y a quelque chose de commun entre tous ceux pour qui *faire sens* s'oppose à la possibilité d'un discours totalisant qu'il soit philosophique, religieux ou scientifique. Et puis, comme y insiste Kundera, c'est l'ensemble de la tradition du roman qui, de façons différentes, met en évidence la contingence de l'événement et la multiplicité des voix. Mais le terme de *dialogisme* ne suppose pas forcément la perpétuelle critique-dérision qu'on trouve dans les *Notes d'un souterrain*. Cette dérision n'est qu'une des figures du rapport à soi. Pas la seule. Un peu comme nous ne pouvons pas supposer qu'un texte en *je* est forcément plus près du mouvement de la subjectivité qu'un texte en *tu* ou en *il* ou qu'une série associative sans indication d'un personnel quel qu'il soit.

Si on essaye, plus spécifiquement, de revenir brièvement sur le dialogue (fictif) des trois auteurs dont le nom est évoqué dans le titre, on peut d'abord douter qu'il s'agisse de *matérialisme*. Manifestement, ce n'est pas le problème de Bakhtine. Mais, plus généralement, ce qui unit, à mon sens, ces

trois auteurs, c'est qu'ils essayent de penser l'*hétérogénéité humaine* plus que de chercher un concept unificateur. Ils cherchent à poser concrètement la question du dialogue et de ce que c'est que la culture *dans* l'individu, aussi bien lorsque Voloshinov cherche à constituer la théorie de l'idéologie du quotidien que lorsque Vygotski pose l'hétérogénéité des rapports entre *langage* et *pensée*. Tout comme il y a une proximité entre Bakhtine et Vygotski dans leur effort pour montrer comment la forme esthétique permet une autre perception du *réel* que celle qui est prise dans le souci pratique. Il faudrait ajouter, comme cela apparaît chez Vygotski, qu'une réflexion sur le langage et la culture qui considérerait seulement les rapports entre adultes risque de manquer la bizarrerie de l'être humain. Dans la mesure où le recommencement comme modification est constitutif de la *culture* de l'enfant. Dans la mesure aussi où l'enfant est sans cesse confronté au décalage entre ce dont il fait l'épreuve et ce qui ne lui apparaît que par le médium du discours adulte.

Dans le même sens, au moins dans certains de ses textes, Bakhtine met plus particulièrement l'accent sur l'impossibilité d'une synthèse. Ainsi dans *Pour une philosophie de l'acte* (inédit, sans doute rédigé en 1920-24) Bakhtine constate 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. Bakhtine prend l'exemple 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.

Bakhtine (2003: 37)

Nulle part nous n'avons de *sens total*. Autrement dit, il n'y a que des philosophies de spécialités et non une philosophie première. Et parler de *dialogisme* n'implique pas seulement une philosophie de l'échange, mais aussi de l'impossibilité de faire coïncider les déterminations, de clore le savoir.

De même dans les derniers textes de Bakhtine (par exemple dans son dernier texte de 1974), "Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines" on retrouve le même constat de la multiplicité des perspectives, cette fois par rapport au savoir. 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*.

Bakhtine (1984: 393)

On pourrait s'arrêter là. On se permet d'évoquer assurément trop rapidement certains aspects de la façon dont se pose (à mon sens) la question de la culture, de son hétérogénéité et des modalités risquées de sa transmission.

4. Espace de suspension, culture, roman, dialogue...

On peut, peut-être, se représenter (provisoirement) la *culture* comme la relation de sens, de dialogue entre le *fermé* que sont les œuvres et les *ouverts* que sont les modes de retentissement, les réponses implicites ou explicites que nous leur donnons. En ajoutant que nous sommes dans la même relation entre fermeture et ouverture en ce qui concerne les *œuvres* publiques et nos *objets intimes*, représentations ou rêves par exemple.

Tout objet culturel n'existe que sous forme de réponse, de réactualisation. Personne n'a accès à la *vérité* d'Œdipe ni à celle de Jésus. Certes, nous pouvons, nous devons apprendre ce qu'étaient les mondes du théâtre antique ou la Palestine de Jésus. A la fois ces êtres lointains nous constituent et ils sont constitués par notre mode de reprise, notre différence en tant qu'*hommes de notre temps*, tout comme par notre spécificité individuelle. Cela concerne tout autant les échanges pratiques que ceux qui restent dans l'espace de suspension, les dialogues *in praesentia* et *in absentia*. Tout comme il y a le moment même du dialogue et ses retentissements lointains. Nos rapports avec ceux avec qui nous vivons sont, de façons diverses, *techniques*, *éthiques* et *esthétiques* ou plutôt sur le bord entre ces divers rapports (ou d'autres). Nos rapports aux personnages de fiction sont d'abord dans la suspension esthétique. Tout comme, dans la *littérature*, je ne connais pas la *nature humaine* de façon conceptuelle ou pratique. Et cependant, c'est notre rapport aux êtres de fiction qui constitue de quelque manière notre rapport aux êtres de chair et d'os.

Kundera a insisté sur l'ouverture spécifique du monde du roman qui ne fait que pousser à l'extrême une caractéristique de la littérature en général: nous mettre en relation avec l'altérité des personnages, des façons de vivre, de penser qui ne sont pas les nôtres, tout comme avec l'étrangeté des rapports de l'auteur à ses personnages.

Sans cependant qu'on puisse couper absolument ce qui relèverait de l'*imagination* et ce qui relèverait de la *réalité*. Surtout que ces deux mots sont fortement plurivoques: quel rapport entre ce qui se passe dans le "jouer

à faire semblant”, l’irréel du souvenir ou du projet ou l’éclairage du perçu présent par le champ des savoirs, ressentis, croyances ou rêveries.

Pour une part un roman est un espace de maîtrise, de *comme si* où on joue avec la naissance, la mort, la pensée des autres, où on sait ce que pensent plusieurs personnages. C’est un espace de toute puissance, mais aussi de *faux-semblant*: les romans de Céline à Queneau ne nous donnent pas la langue orale et Tolstoï pas plus que Joyce ni personne ne nous donnent des *monologues intérieurs*. Pas plus qu’aucun romancier ne nous dit le vrai des corps, au mieux le rend sensible à travers le mouvement des textes. Bien évidemment, la transformation du temps d’une vie en scènes, le tempo de l’accélération et du ralentissement, tout cela est, si l’on veut, de l’artifice. Et en même temps, c’est par de tels artifices que l’altérité des autres et, indirectement, la nôtre propre nous sont représentées autrement que nous ne pouvons les vivre.

L’hétérogénéité du monde romanesque éclaire en quelque sorte l’hétérogénéité de notre monde *réel*, le multiplie aussi. Tout cela dans l’instabilité. Dans le monde tel qu’il est vécu, tout ce qui apparaît, un espace de suspension en particulier, peut toujours se transformer, changer de *nature*. Ainsi l’aspect *désintéressé* de l’œuvre d’art n’empêche pas qu’elle ait sa place dans le *monde pratique* et d’abord celui du *marché*. Comme on peut obtenir un poste ou une reconnaissance sociale par sa culture. Ou encore que la *culture* puisse n’être qu’une obligation scolaire.

Mais si l’on veut préciser ce qu’il en est de *la culture*, il est vrai nous ne savons pas très bien (je ne sais pas en tout cas) *où nous en sommes*. Nous n’avons plus l’image du progrès qui régnait au XIX^{ème} siècle, l’évidence de la valeur de l’Occident et de la colonisation, pas plus celle de l’avenir socialiste radieux. Est détruite l’unité supposée la raison-nous-la science-le progrès-l’avenir de l’humanité. Freud avait été *décontenancé* par la première guerre mondiale, mais il n’avait pas vu grand chose. Nous sommes confrontés au discours autoritaire persuasif d’une façon plus violente que nul ne pouvait l’anticiper, qu’il s’agisse de consommation ou de politique, même si subsiste la diversité de nos façons de vivre cette situation.

Cela dit, si nous sommes sortis de l’idéologie totalisante du progrès, cela ne nous conduit pas forcément vers l’idéologie simple de la décadence: “autrefois il y avait une vraie classe ouvrière” ou “il y avait des vrais artistes” ou “la vie était simple”... Il nous reste des évidences négatives (pas forcément partagées) sur ce qui nous semble inacceptable. Et puis des contradictions: nous sommes à la fois pris dans l’histoire mondiale et dans notre *petit monde*. Il s’agit pour chacun, comme dans la métaphore cartésienne de la forêt, de s’orienter, mais nous ne sommes pas en situation de trouver si vite que Descartes la norme du vrai... D’autant qu’il n’a pas voulu écouter ses contemporains qui mettaient en doute ses évidences. Sans doute, le dialogue n’était pas son fort. Nous, nous sommes seuls et en même temps toujours obligés au dialogue... C’est en particulier en cela que l’exemple de l’enfant est frappant: il entre dans un monde plein d’usages, de forces, de significations déjà là et, plus ou moins clairement, les reprend à son compte

sous les formes du conformisme, de la révolte, de la *petite différence* ou d'autres. Bref, ce que racontent les romans de formation. Sauf que la formation n'est jamais finie. En tout cas, la notion de *dialogisme* prend un sens plus aigu en ce qui concerne les relations entre les générations. Tout d'abord, les enfants ne peuvent comprendre les *histoires* des parents et des enseignants comme elles leur sont dites et l'on ne sait jamais ce qui va se glisser dans la compréhension responsive de l'enfant. Parfois le décalage peut prendre la forme simple du conflit. Mais, plus souvent, à *bas bruit* désirs et images des parents ou des maîtres se réfléchissent en se modifiant dans les façons d'être et de sentir des enfants. D'où les fonctions forcément contradictoires en particulier de l'école, dans des modifications réciproques, où en tout cas, un pur modèle de l'étayage à sens unique est insuffisant: lorsqu'on parle d'étayage, on oublie d'abord qu'il y a (au moins) deux types d'apprentissages: ceux où *l'étayeur* sait où on doit aller et ceux où cela n'a aucun sens. Et puis chaque tâche (par exemple produire un texte) comporte des conditions minimales normées. Et puis, au contraire, il y a ce qui fait qu'un texte (entre autres) nous frappe parce que nous n'aurions pas pu le produire et que son auteur ne peut en rendre compte. D'où l'impossibilité d'avoir un critère simple d'évaluation des textes et de procédure d'étayage pour permettre aux enfants de *faire mieux*.

Il y a de l'instabilité forcée dans la fonction de transmission de l'école, d'intermédiaire entre les textes savants ou sacrés et les usages *banaux* de la langue. Cela poserait aussi la question de la possibilité ou non de distinguer clairement entre œuvres d'élite, œuvres populaires et œuvres par nature trans-classes, dans la religion, les chansons, les romans policiers, les romans de science-fiction, les films.

Tout comme se pose la question de la *bonne conscience* du *tiers savant* qui est censé comprendre ce qui se passe entre les deux interlocuteurs d'un dialogue ou dire la vérité d'un texte.

Ce à quoi s'ajoutent d'autres difficultés plus ou moins spécifiques de notre époque. D'abord, l'acculturation de l'enfant n'étant pas soumise en tout à un critère univoque, nous sommes bien embarrassés pour *l'évaluer*. (Nous ne pouvons d'ailleurs pas dire, non plus, ce qu'il en est de notre propre acculturation.) Ce qui pose problème dans l'univers de la quantification qui nous domine.

Mais ces exigences quantitatives ne sont qu'un des aspects de la *modernité*. A mes risques et périls (péril surtout de généralités banales), je voudrais juste indiquer quelques différences majeures entre l'enfant de notre époque et celui, disons, d'il y a 50 ans.

Tout d'abord il y a les modifications que chacun reconnaît de *l'ordre social*, des *valeurs* et des conditions de la transmission. Juste quelques rappels.

La puissance supranationale du capitalisme remplace celle des nations et des états. Avec un mélange de puissance technique, d'incitation-obligation à consommer, d'universalisation culturelle, d'*individualisation commune* des

idéaux et des modes de vie, d'accroissement des différences financières et de statut. Avec des contradictions: nous sommes tous dominés par les innovations techniques. Chacun en même temps est maintenant *écologiste*, se sent faire partie d'une nature finie. Comme il ressent la distance entre la capacité de voir, grâce à l'information, notre proximité des autres et la difficulté à agir dans un monde commun. Et, en même temps, ces aspects négatifs s'accompagnant de créations perpétuelles de formes d'art ou de vie en commun que les générations antérieures ont parfois de la peine à évaluer.

Comme nous avons de la peine à penser comment à la fois le rôle des nouveaux media change les relations des hommes entre eux et de chacun à lui-même et qu'en même temps les façons anciennes d'être font sens pour nous. En tout cas, nous ne sommes pas obligés de penser qu'autrefois il y avait *transmission des valeurs* à l'identique ni non plus supposer que notre époque annule toute transmission.

Les considérations de Vygotski et de Bakhtine peuvent-elles nous aider à revenir à notre problème de départ: *l'esthétique ou la littérature*, pour quoi faire? Il me semble qu'on peut d'abord noter que, quels que soient les changements culturels, la notion d'*espace de suspension* reste centrale. Même si la suspension peut, comme toujours, être distraction, autre monde, réflexion ou...

Puis, quel que soit le rôle de la technique ou du langage utilitaire, les significations dessinées par la forme même du message, son style (oral, écrit ou visuel) sont toujours au centre de la façon dont le discours nous manifeste ce qui ne relève pas de la seule transmission d'informations.

Par ailleurs, quelle que soit l'extension nouvelle de nos *autres* représentés, l'opposition de ce qui est de nous et des autres reste constante. De même que nous sommes toujours constitués par nos *autres*.

Enfin, on a rencontré la division stricte chez Bakhtine, fondée sans doute sur le texte kantien, entre le domaine de l'éthique, le domaine de l'esthétique, le domaine du savoir et le domaine de la foi. Mais il est manifeste que 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 esthétiques nous interdit une définition 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. Chaque individu, en plus, s'orientant différemment dans ces diverses dimensions (par exemple, en fonction de sa capacité à supporter l'insécurité, voire à s'y mouvoir avec plaisir). Il n'y a pas d'un côté la science, de l'autre l'opinion ou l'idéologie: plutôt des formes variées de prises de conscience forcément plus ou moins inadéquates, toujours modifiables, laissant un *résidu* et sans possibilité de *totalisation réflexive*.

Nous n'avons pas à dire aux autres comment le monde doit retentir en eux. En même temps, l'espace scolaire-universitaire est un de ceux où sont

(parfois) possibles et l'expérience indirecte de ce qui n'est donné que par des documents et la possibilité de dialoguer-réfléchir par la mise en évidence des communautés et différences entre nos façons de penser et d'être. Par exemple, si on revient 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. En même temps, notre rapport au *réel* est modifié par ces fictions, ou plutôt par leurs modes de lecture. Puisque, plus que dans la *vie quotidienne*, c'est là qu'apparaît le tissage du commun et de la diversité des perspectives, la résistance des *choses* au dire, le mélange inextricable du passé, du futur, du comme si, du virtuel, en somme de l'hétérogène constitutif du *sens*. Certes, il y a bien ce qu'on peut appeler *principe de réalité*, ce qui résiste à nos désirs ou à notre imagination: l'impossibilité d'être *sans corps*, de supprimer l'irréversibilité du temps, de l'impossibilité de revenir en arrière sur ce qui a eu lieu et d'abord la mort. Mais c'est bien (entre autres) le roman (et non la *science*) qui nous présente que la réalité n'est pas que cette impossibilité du retour du passé, mais aussi le mixte de générique et de particulier, de répétition et d'irruption, de projets, d'images, d'actes, de théories, de rencontres, de manques, de souvenirs qui font notre *réel* est un *réel-irréel* hétérogène, multiplié, qui plus est, par le poids de la *grande histoire*. 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 et des pratiques publiques et de la façon dont nous les digérons, nous nous les racontons à nous-mêmes ou les vivons sans les dire. Je n'ai pas le temps non plus que la compétence pour traiter du cinéma et des séries télévisées, sinon pour rappeler qu'il est de la nature de ces media de donner à lire en quelque sorte à chacun un quasi lui-même individuel et anonyme à la fois.

C'est bien à cette entrée dans la culture, avec la complexité des parentés-différences entre générations que l'école a à faire. Mais l'espace scolaire est d'abord hétérogène: transmission de savoirs, d'usages sociaux, de normes, mais aussi transformations des modes de retentissement, par exemple reprise-modification de la transmission familiale, de celle des copains de celle des médias. Sans oublier les buts avoués de la différence entre les écoles des *élites*, celles du *tout venant* et celles de l'*échec*. Ainsi que la différence entre les rôles respectifs de l'oralité, de l'image ou des schémas, des pratiques matérielles, de l'écrit et de telle espèce d'écrit. Cette hétérogénéité, combinée avec la variation des relations avec les instances de la *société globale* et la diversité des modes de retentissement de tout cela dans les élèves, fait que la marche même de l'institution est un conflit perpétuel. Il peut s'agir de conflits globaux, par exemple entre ce qui se dit à l'école, dans les médias, dans les familles, entre camarades. (Il ne s'agit pas de présupposer que l'école est le lieu du vrai, les autres lieux ceux de l'opinion au mieux, de l'erreur au pire.) Il peut s'agir de conflits plus locaux, avec la parole de tel ou tel maître, par exemple. Il peut s'agir du conflit interne à un élève qui est perdu entre le savoir scolaire et l'absence d'avenir ou le savoir scolaire et son expérience. On dira alors, non

qu'il y a *une* solution, mais qu'on peut chercher à ce que les oppositions, les conflits puissent rester dans l'école lieu de dialogue, non recouverts par la violence, la langue de bois ou l'indifférence.

Ce à quoi on pourrait ajouter que contre l'urgence des savoirs locaux, il appartient aux enseignants de faire reconnaître qu'il n'y a pas qu'une pensée rationnelle-pratique qui se manifesterait par des résultats chiffrés, mais un nombre indéfini de formes de pensées, argumentative, narrative, rêveuse, réflexive, étayée plus ou moins par celle des autres et participant plus ou moins du langage... Chacune pouvant vivre à son rythme ou se fixer en formule, ce qui menace celui que quelque estrade physique ou morale met en situation de parler de haut. Toute *prise de parole* sera toujours menacée par la violence sous-jacente du désir d'*avoir raison*, d'*incarner la loi* ou sur un autre registre de *séduire* ou de *faire le malin*.

D'où l'aspect toujours un peu comique des déclarations du type: *le rôle de l'école, c'est de*. On est là forcément dans le conflit. A la fin de son livre consacré à la psychologie de l'art, Vygotski oppose ceux qui ont voulu enseigner la sociologie de la littérature à l'école et ceux qui ont voulu laisser lire, en passant selon les goûts des maîtres *de l'Iliade à Maïakovski*. Mais il ne trouve pas la *vraie solution*. Avec la transposition nécessaire, il en est de même pour nous. Nous n'avons pas un principe simple de choix, qui opposerait, par exemple bons (ou mauvais) *matérialistes* et bons ou mauvais *spiritualistes* ou *idéalistes*, bons ou mauvais croyants à bons ou mauvais athées et ainsi de suite. Tout comme nous n'avons pas une norme de classement des *bons* et des *mauvais* littérateurs. Il s'agit plutôt, encore une fois, d'aider les plus jeunes que nous à s'orienter dans la triple forêt des rapports aux autres *réels*, aux autres êtres de papier, de pellicule ou de document électronique comme par rapport à eux-mêmes. Sans qu'aucun savoir ne puisse constituer une méthode d'évaluation, de classement des façons d'être ou de penser. De même que pas plus la réflexion sur notre société de production-consommation qu'une histoire comparée des civilisations ne nous permet de prévoir le devenir humain. Il s'agit d'orientation risquée, non de transmission de savoir.

Sûrement, nous ne sommes pas les modèles que les élèves doivent suivre. Plus sans doute que jamais l'équilibre est instable entre transfert de la tradition et ouverture sur le *nouveau*, recherche de la pensée-savoir-technique efficace, capacité à réfléchir, à penser d'un seul mouvement avec les autres et par soi-même, capacité à savoir vivre ensemble, capacité à être commun, capacité à être soi. Il ne s'agit pas que de *programmes* scolaires, mais du fait que la *culture* n'est pas accumulation de savoirs, mais modifications des modes de relations de nos autres en nous. Ce à partir de quoi je terminerai par une citation de Bakhtine:

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 identi-

fié 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).

Bakhtine (1970: 364)

Mais bien sûr, il ne s’agit pas que des mots, aussi des façons d’être ou de ressentir....

Références

- Arendt, Hannah (1995). *Qu’est-ce que la politique?* Paris: Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Paris: L’âge d’homme.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl (2003). *Pour une philosophie de l’acte*. Paris: L’âge d’homme.
- Barthes, Roland (1982). Le troisième sens, Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein. In *L’obvie et l’obtus, Essais critiques III*. Paris: Seuil, pp.
- Barthes, Roland (2002). *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil IMEC.
- Brossard, Michel (2004). *Vygotski, Lectures et perspectives de recherche en éducation*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Bruner, Jérôme (1991). *...car la culture donne forme à l’esprit: de la révolution cognitive à la psychologie culturelle*. Paris: Eshel.
- Dostoïevski, Fédor (1952). *Les frères Karamazov*. Paris: Gallimard.
- Dostoïevski, Fédor (1966). *Le rêve d’un homme ridicule et autres nouvelles*. Paris: Folio.
- Dostoïevski, Fédor (1992). *Notes d’un souterrain*. Introduction de Tzvetan Todorov. Paris: GF Flammarion.
- Dostoïevski, Fédor (1998). *Le Double*. Paris: Actes Sud.
- Eltchaninoff, Michel (2006). *Dostoïevski, Roman et philosophie*. Paris: P.U.F.
- François, Frédéric (2006). *Rêves, récits de rêves et autres textes, un essai sur la lecture comme expérience indirecte*. Limoges: Lambert-Lucas.

- Gardin, Bernard (2005). *Langage et luttes sociales*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Kundera, Milan (1986). *L'art du roman*. Paris: Gallimard.
- Politzer, Georges (1969). *Ecrits 2, Les fondements de la psychologie*. Paris: Editions sociales.
- Pontalis, J. B. (1990). *La force d'attraction*. Paris:Seuil.
- Scheler, Max (1955). *Le formalisme en éthique et l'éthique matériale des valeurs*. Paris: Gallimard.
- Sériot, Patrick (ed.) (2005). *Un paradigme perdu: la linguistique marriste. Cahiers de l'ILSL, n°20*.
- Stern, Daniel (1989). *Le monde interpersonnel du nouveau-né*. Paris: P.U.F..
- Voloshinov, V.N. (1977). (traduction parue sous le nom de Mikhaïl Bakhtine, celui de Voloshinov en sous-titre entre parenthèses), *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: Ed. de Minuit.
- Voloshinov, V.N. (1980). (traduction parue sous le nom de Mikhaïl Bakhtine) *Le freudisme*. Paris: L'âge d'homme.
- Vygotski, Lev (1997). *Pensée et langage*. Paris: La Dispute.
- Vygotski, Lev (1998). *Théorie des émotions, Etude historico-psychologique*. Paris: L'harmattan.
- Vygotski, Lev (2003). *Conscience, inconscient, émotions*. Paris: La Dispute.
- Vygotski, Lev (2005). *Psychologie de l'art*. Paris: La Dispute.
- Wallon, Henri (1941). *L'évolution psychologique des enfants*. Paris: Armand Colin.