

## Quoi faire avec les mots dans le roman?

Christiane Warner

Volume 20, Number 1, Spring 1984

Bakhtine mode d'emploi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036819ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036819ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Warner, C. (1984). Quoi faire avec les mots dans le roman? *Études françaises*, 20(1), 87–99. <https://doi.org/10.7202/036819ar>

# Quoi faire avec les mots dans le roman?

CHRISTIANE WARNER

Nous serions scientifiques par manque de  
subtilité

R BARTHES

Il n'est pas rare à présent qu'on emprunte certains concepts ou «définitions» à Mikhaïl Bakhtine pour les appliquer très méthodiquement à tels ou tels œuvre ou domaine littéraires et pour conclure ensuite que la pensée de Bakhtine, tout en ouvrant des perspectives nouvelles intéressantes à la critique littéraire, comporte néanmoins de sérieuses limites. Cependant, ces limites, on les situe généralement du côté de la précision scientifique, appelant à l'appui des notions plus «efficaces» développées plus récemment par la narratologie, la sémantique structurale, la sémiotique, etc. Mais quels sont les critères qui déterminent «l'efficacité» de nos outils conceptuels en sciences humaines? La réponse qu'il faut donner à cette question démontre, me semble-t-il, qu'aujourd'hui autant que jamais nous aurions intérêt à prendre plus à cœur une mise en garde adressée souvent par Bakhtine à ses contemporains.

En effet, [dit-il], l'ambition d'édifier une science à tout prix et le plus rapidement possible, abaisse fréquemment le niveau du problème, conduit à un appauvrissement de l'objet à étudier, dans notre cas, de l'œuvre d'art littéraire,

et même à sa substitution par quelque chose de tout différent<sup>1</sup>.

Car n'est-il pas vrai que les concepts que nous jugeons utiles ou efficaces sont ceux, avant tout, qui servent à réduire au maximum la complexité des textes que nous cherchons à «analyser»? Ainsi, la difficulté que nous éprouvons souvent à «appliquer» Bakhtine ne relèverait-elle pas surtout du fait qu'il s'efforce partout de conserver le dynamisme, la plénitude et l'originalité des œuvres qu'il examine, ce dont nous n'avons guère l'habitude? Il faut donc se demander si les limites imputées à la pensée de Bakhtine ne sont pas plutôt les nôtres, c'est-à-dire celles de la méthode dite scientifique. C'est dire que nous aurions intérêt à interroger plus à fond le rôle que peut jouer de nos jours l'exactitude dans la recherche littéraire.

L'œuvre de Bakhtine recèle de précieuses leçons à cet égard, tant dans sa pratique que dans sa théorie. En sciences humaines, nous avertit Bakhtine, «le critère n'est pas l'exactitude de la connaissance mais la profondeur de la pénétration<sup>2</sup>». En termes pratiques, cela signifie que des éléments «exacts» tels que des schémas, des classifications, des définitions, des «lois», etc., ne pourront jamais revêtir un caractère absolu ni occuper une place centrale dans l'étude des textes littéraires. La démarche critique de Bakhtine lui-même est ici révélatrice. Ce que nous pouvons aujourd'hui extraire de son œuvre et désigner comme ses «concepts de base», n'est en fait jamais définitivement fixé. Aucune de ses «définitions» n'est pleinement significative en dehors du contexte où elle est élaborée; tous les éléments récurrents de sa pensée sont constamment remaniés, réexaminés sans cesse à la lumière des perspectives diverses fournies par chaque œuvre ou problématique littéraire, philosophique ou autre prise en considération. Ainsi, l'un des premiers principes directeurs du chercheur en sciences humaines doit être une méfiance constante envers l'abstraction. Non pas qu'on puisse s'en défaire; Bakhtine ne prétend nullement que cela soit possible ni même souhaitable. Il recommande seulement d'en user avec circonspection.

*An abstraction is a limitation, a conditional renunciation of the fullness of the object in favour of some definite, isolated, and positively*

1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, traduit par Dario Olivieri, p. 24-25

2 Mikhaïl Bakhtine, «À propos des fondements philosophiques des sciences humaines», cité par Tzvetan Todorov, dans *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 41

*characterized aspect of it The study of this abstracted aspect must always be conducted against the background of the whole*<sup>3</sup>.

Pour ne pas tomber dans le piège de l'abstraction excessive, je me propose donc d'illustrer la fonction que remplit l'exactitude (et l'abstraction) dans l'œuvre de Bakhtine et la rigueur «non-scientifique» qu'elle implique à l'aide d'un exemple concret. Je reprendrai la classification établie par Bakhtine dans *la Poétique de Dostoïevski* des différents types de mots dont une œuvre peut être constituée, tâchant de déterminer «l'efficacité» de cette classification en appliquant certains aspects à la nouvelle de Dostoïevski «Les pauvres gens».

De prime abord, cette typologie, chiffrée, divisée et sous-divisée, a toutes les apparences d'une classification qu'on peut légitimement désigner comme «scientifique». En voici les grandes lignes :

- I. *Mot direct orienté sur son objet* [...].
- II. *Mot objectivé (mot du personnage représenté)*
  - 1) Avec dominance de traits sociologiques
  - 2) Avec dominance de traits caractérologiques et individuels [...]
- III. *Mot orienté sur le mot d'autrui (mot bivocal)*
  - 1) Mot bivocal «convergent»
    - (a) stylisation
    - (b) récit du narrateur
    - (c) mot non objectivé du héros, porte-parole (partiellement) du dessein de l'auteur
    - (d) *Icherzahlung* [...]
  - 2) Mot bivocal «divergent»
    - (a) parodie avec toutes ses nuances
    - (b) récit parodique
    - (c) *Icherzahlung* parodique
    - (d) mot du héros parodié
    - (e) toute retransmission du mot d'autrui avec une modification d'accent [...]

3 Mikhail Bakhtin/Pavel Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1978, traduit par Albert Wehrle, p 91

- 3) Sous-groupe actif (mot d'autrui réfléchi)
- (a) polémique interne cachée
  - (b) autobiographie et confession à coloration polémique
  - (c) tout mot avec un «coup d'œil de côté» sur le mot d'autrui
  - (d) réplique de dialogue
  - (e) dialogue caché
- [...] <sup>4</sup>

Dans le texte de Bakhtine, cette typologie ne fait cependant que résumer une longue discussion autour du dialogisme des œuvres de Dostoïevski et on se rend rapidement compte, en la parcourant, que ces catégories, comme tous les concepts clés de Bakhtine, sont en fait incompréhensibles sans les réflexions et analyses concrètes qui les entourent et que toute «application mécanique» est exclue. On ne saurait tirer profit de cette classification, dans le concret, sans faire intervenir des notions qui font appel à une discrimination beaucoup plus intuitivement pénétrante que scientifique (au sens méthodologique) tels «l'oreille fine», l'accent, le «coup d'œil de côté», le conflit intérieur, ou l'inachèvement de l'être humain. D'autre part, éclairées par toutes ces réflexions «accessoires» (essentielles en fait) qui les accompagnent, les catégories établies dans la typologie s'avèrent être beaucoup moins distinctes les unes des autres, en pratique, que le schéma chiffré ne porte à le croire. Son apparente «exactitude» est donc très relative,

4 Mikhail Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, traduit par Isabelle Koltcheff, p 259-260 — Les deux premières catégories du schéma se rapportent à ce que Bakhtine appelle «l'orientation objectale habituelle du discours» et ne s'appliquent donc pas, selon lui, à l'œuvre de Dostoïevski. Ces deux types de mots se distinguent de ceux de la troisième catégorie majeure en ce qu'ils n'ont pas de double orientation mais renvoient directement à l'objet de l'énoncé. Cette orientation simplement dénotative est rendue possible par le fait que les énoncés de ce genre ne véhiculent qu'une seule voix : dans le premier cas, celle de l'auteur, dans le second, c'est, le plus souvent, celle d'un personnage. Les différents types de mots de la troisième grande division du schéma résultent, par contre, de la superposition de deux (ou plusieurs) positions énonciatrices qui peuvent s'accorder (1<sup>er</sup> sous-groupe) ou non (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> sous-groupes). Lorsqu'il s'agit d'une stylisation ou d'une autobiographie fictive (*Icherzahlung*), par exemple, le ton narratif de l'énoncé est manifestement *autre* que celui de l'auteur. Cette distanciation de l'auteur par rapport au mot représenté (au mot d'autrui) n'implique pas une orientation contraire, cependant, comme dans le cas d'un énoncé ironique, parodique ou polémique. La dernière sous-catégorie se distingue encore des autres en ce qu'elle regroupe des mots d'autrui (des «voix») qui sont suggérés de diverses façons au lieu d'être représentés dans l'énoncé même par un style ou un ton narratif particulier. On verra plus loin comment le «mot bivocal actif» fonctionne en pratique.

et *doit l'être* si l'on désire comprendre un texte en tant qu'entité dynamique et non seulement comme un phénomène linguistique abstrait et achevé

Ainsi, avant même de donner ce résumé, Bakhtine prend soin d'en indiquer les limites «Nous sommes loin d'avoir épuisé toutes les manifestations possibles du mot bivocal et d'une manière générale, toutes les possibilités d'orientation vers le mot d'autrui qui compliquent l'orientation objectale habituelle du discours<sup>5</sup> » Il souligne d'autre part que

Cette classification comporte évidemment un caractère abstrait. Un mot concret peut appartenir en même temps à deux sous-groupes et mêmes à deux catégories différentes. En outre, les relations avec le mot d'autrui, dans un contexte concret, vivant, ne sont pas immuables mais dynamiques. Elles peuvent se modifier brusquement, le mot «convergent» peut devenir «divergent», la dialogisation interne peut se renforcer ou s'atténuer, le type passif peut devenir actif, etc.<sup>6</sup>

Autrement dit, en abordant le monde du texte dialogique, on entre dans un univers mouvant qui implique des distinctions extrêmement fines qu'on ne saurait saisir qu'à travers des perspectives multiples. Cette classification des mots mono- et bivocaux n'en constitue qu'une, et Bakhtine laisse au lecteur le soin de l'adapter à des situations concrètes, indiquant en outre lui-même, par l'analyse de quelques exemples, que la nature des modifications à la typologie exigées par une œuvre concrète est imprévisible. Le chercheur a beau se forger autant de catégories qu'il voudra, elles ne pourront jamais rendre compte de la totalité d'un texte donné.

N'empêche qu'elles peuvent être extrêmement utiles à celui qui est prêt à les remanier et à en user avec une certaine «pénétration», selon l'expression de Bakhtine. Si l'on tente l'expérience avec la nouvelle «Les pauvres gens», récit sous forme épistolaire, on s'aperçoit, premièrement, que la première catégorie, le «mot direct» de l'auteur, fait entièrement défaut. Ceci n'a guère de quoi surprendre vu que le schéma n'est évidemment pas fondé uniquement sur l'œuvre de Dostoïevski mais sert précisément à la situer par rapport à la prose littéraire en général dans le but de faire ressortir son originalité. Comme cette originalité réside, selon Bakhtine, dans son caractère polyphonique, on peut s'attendre à ce que les mots «monovocaux»

5 *Ibid*, p 258

6 *Ibid*, p 259

des deux premières catégories soient faiblement représentés dans des textes tels que «Les pauvres gens». Selon les termes de sa classification, Bakhtine prévoit que

c'est le mot divergent bivocal qui prédomine, surtout son sous-groupe actif, avec le mot intérieurement dialogisé et le mot d'autrui réfracté [...]. Dostoïevski n'use presque jamais du mot sans un «coup d'œil de côté» sur le mot d'autrui. Et par ailleurs il a très peu de mots objectivés [...]<sup>7</sup>.

Cependant, dans le cas concret de cette nouvelle, cela signifie-t-il qu'il est possible également de se passer de la deuxième catégorie, du mot «objectivé», aussi aisément que de la première? Ici déjà on se heurte à un problème où la méthode «exacte» doit céder la place à «l'oreille fine», car Bakhtine explique que pour qu'il y ait une véritable «objectivation» du mot (de l'énoncé) d'un personnage, il doit «résonne[r] comme s'il était le mot direct, celui d'une seule voix<sup>8</sup>». Malgré le fait que ce n'est pas l'auteur qui assume ce type d'énoncé, c'est le référent, le *dit*, et non le *dire* (la *voix* du personnage) qui doit y occuper le premier plan. Mais à quel moment le dire du personnage prend-il assez de «substance» pour empêcher qu'on perçoive uniquement l'objet de son discours et non pas les modulations de sa voix? À chacun de décider pour lui-même et personne n'aura «tort» puisqu'il s'agit ici des facultés de perception (de l'«attentivité») et des expériences vécues de chaque lecteur particulier.

Dans le cas de cette nouvelle, la question de l'objectivation peut toutefois encore se résoudre de façon relativement «méthodique» grâce à un autre repère inhérent au schéma. La stylisation et la «*Icherzahlung*» appartiennent à la troisième catégorie, et comme l'apparence épistolaire de la nouvelle n'est au fond qu'un déguisement peu raffiné qui laisse transparaître deux «*Icherzahlungen*» intégrées, et, dans l'ensemble, visiblement stylisées, on peut conclure que la majorité des mots dans «Les pauvres gens» sont effectivement bivocaux. Voici donc la situation prévue par Bakhtine où un énoncé (dans ce cas, la nouvelle entière) fait partie de deux groupes à la fois (puisque tous les mots sont objectivés, attribués à un personnage, sans pour autant renvoyer immédiatement à un *objet* extérieur à lui). Cette appartenance reste cependant uniquement formelle et l'on peut en déduire que tous les éléments de la deuxième catégorie appartiennent potentiellement aussi à la troisième mais non le contraire; la

7 *Ibid*, p 264

8 *Ibid*, p 247, je souligne Pour «l'oreille fine» voir *ibid*, p 262

bivocalité exclut l'objectivation complète du mot. Ainsi il est possible de se convaincre aisément que le mot objectivé (monologique) est réellement rare (sinon inexistant) dans «Les pauvres gens», Dostoïevski ne nous laisse guère oublier que tout ce qui est dit est dit par un Autre que l'auteur et adressé à quelqu'un d'Autre, un (ou des) tiers.

C'est donc seulement avec la troisième des grandes divisions du schéma de Bakhtine qu'on arrive dans le domaine du dialogisme, c'est-à-dire chez Dostoïevski et «Les pauvres gens». On n'a besoin, au fond, ni de Bakhtine ni d'une lecture particulièrement appliquée pour s'apercevoir que cette nouvelle n'est en fait rien d'autre qu'un dialogue étendu réalisé à travers un échange de lettres. Il faut se garder toutefois de confondre «dialogue» et «dialogisme» au sens bakhtinien, le premier ne garantit nullement le second. Dans «Les pauvres gens», il l'accompagne pourtant, et cela dans toute la complexité des trois variations majeures du dialogisme distinguées par Bakhtine (dans la discussion qui précède le schéma) y figurent (inextricablement entremêlés) *et* des rapports dialogiques entre deux énoncés ayant deux sujets distincts (Varvara Dobroséloff et Makar Diévouchkine), *et* le dialogisme créé par la rencontre de deux styles de langue (chaque personnage ayant son langage propre, conforme à sa condition sociale), *et* l'attitude dialogique d'un individu (Diévouchkine, dans ce cas) vis-à-vis de son propre discours<sup>9</sup>. D'autre part, Dostoïevski use abondamment dans cette nouvelle des trois principaux genres d'énoncés appartenant au troisième groupe du schéma, c'est-à-dire du mot bivocal «convergent», du mot bivocal «divergent» (avec des tendances passives) et du mot bivocal «actif» (le mot d'autrui réfléchi). L'œuvre s'écarte donc dans une certaine mesure des «prédictions» de Bakhtine évoquées plus haut, puisque, bien que ce soit le mot divergent actif qui frappe le plus, il ne prédomine pas, le sous-groupe passif est tout aussi présent («pesant»), ce qui permet, précisément, le développement du dialogisme complexe si caractéristique du romancier russe. Ainsi on s'aperçoit que le mot actif est moins exploité — donc moins raffiné — dans «Les pauvres gens» que dans les œuvres plus tardives de Dostoïevski. Comme le souligne Bakhtine lui-même, toutefois, les «germes» y sont déjà fermement plantés<sup>10</sup>. Pour les repérer, il est cependant nécessaire de s'écarter encore du schéma et de tenir compte des observations et exemples qui l'entourent. On remarque notamment que le véritable «dialogue intérieur» évoqué

9 Voir *ibid.*, p. 242

10 *Ibid.*, p. 278



dans cette discussion, et les dialogues clés qui confrontent les héros à leurs «doubles» (ces êtres qui «incarnent» les différentes voix du personnage central) font défaut dans «Les pauvres gens», mais que les éléments nécessaires à leur apparition y figurent déjà clairement. Diévouchkine est un homme profondément divisé psychologiquement, timide, honteux et démoralisé par moments au point de s'accuser d'être «crétin<sup>11</sup>» et de s'adonner à la débauche, mais fièrement conscient de sa dignité humaine à d'autres moments. Du point de vue dialogique, l'interdépendance matérielle et spirituelle de Varvara et de Diévouchkine a donc son origine dans le fait qu'elle personnifie et entretient dans une large mesure le côté positif du pauvre fonctionnaire. C'est avant tout face à elle, réagissant à son «mot», qu'il a la force et le plaisir de pouvoir déclarer :

Vous m'écrivez, ma chère, que je suis un homme bon, doux, incapable de nuire au prochain et comprenant la bonté divine manifestée dans la nature; enfin, vous me donnez divers éloges. Tout cela est vrai, je suis, en effet, tel que vous le dites, et je le sais moi-même (p. 96-97, 12 juin).

Cette insistance suggère pourtant qu'il n'est pas entièrement à l'aise avec son affirmation, qu'il sent encore le besoin de s'en convaincre lui-même et/ou d'en convaincre le «tiers invisible» (son interlocutrice, après tout, n'en doute pas), et elle nous rappelle qu'au fond ces éloges décrivent mieux Varvara que son ami. On peut donc conclure que toutes les grandes lignes du dialogisme sont présentes dans cette nouvelle mais que la classification des mots bivocaux seule ne suffit pas à les dégager.

Ceci devient particulièrement évident lorsqu'on interroge le fonctionnement du «mot divergent actif» (sous-groupe III (3), à travers lequel se manifeste toute la subtilité du «microdialogue» qui, pour Bakhtine, est la marque distinctive de l'œuvre de Dostoïevski<sup>12</sup>. Dans le cas des «Pauvres gens», on s'aperçoit, en abordant cette catégorie, que les différentes sous-divisions instaurées par Bakhtine deviennent superflues car il s'avère être le

11 Fiodor M Dostoïevski, *les Pauvres gens*, Paris, Librairie Plon, 1888, p. 110, 26 juin. Les passages cités de ce livre seront désormais identifiés par des chiffres indiquant les pages et par la date de la lettre d'où ils sont tirés, que j'inclurai entre parenthèses dans mon texte.

12 L'examen détaillé des deux premiers sous-groupes de cette catégorie ne manque pas d'intérêt, loin de là. C'est cependant l'analyse à l'aide d'exemples concrets du troisième groupe (du mot «actif») qui est la plus instructive quant au dialogisme et la place de la «méthode scientifique» dans la compréhension de l'œuvre comme phénomène vivant.

plus souvent impossible de distinguer entre la polémique cachée, la confession (l'autobiographie) teintée de polémique, le mot avec un «coup d'œil de côté» et le dialogue caché. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer aux deux principaux exemples donnés par Bakhtine lui-même : l'épisode de la description du logement (p. 7 - 8, 8 avril), et celui de «l'apologie» du pain gagné honnêtement (p. 99 - 100, 12 juin), car ils appartiennent à la fois à toutes les sous-divisions de la catégorie active. Il est tout au plus possible, dans la plupart des cas, de choisir une description «optimale» parmi celles que nous propose le schéma, mais notre compréhension de la bivocalité et du dialogisme interne n'y gagne pas beaucoup puisque les caractéristiques essentielles (évoquées de nouveau «autour» du schéma) sont les mêmes : le mot de l'Autre est «physiquement» absent mais se fait *entendre* à travers les cassures syntaxiques, heurts, répétitions, hésitations, changements d'accent, réserves, autocorrections, boitements du rythme, et tensions en général qu'il produit dans le discours de l'individu parlant. Quelques exemples d'énoncés du type bivocal actif aideront à mieux cerner ce phénomène et à démontrer combien il défie la précision absolue.

Voici, pour commencer, Diévouchkine qui se livre à une polémique indirecte avec un «tiers» qui douterait de la nature des relations que le petit fonctionnaire entretient avec la jeune femme :

Vous aussi, ma chère, vous vous êtes méprise sur mes sentiments! Trompée par leur ardeur, vous les avez interprétés tout de travers. C'est une affection paternelle qui inspirait mes paroles, rien que la plus pure affection paternelle, Varvara Alexéievna. Je tiens, en effet, la place d'un père auprès de vous, puisque vous avez le malheur d'être orpheline; je dis cela du fond de l'âme, dans la sincérité de mon cœur, en parent. Je sais bien qu'il n'y a entre nous qu'une parenté éloignée, et que, comme dit le proverbe, il s'en faut un cent de fagots que nous soyons de la même branche; mais n'importe, les liens du sang ne m'en attachent pas moins à vous, et maintenant je suis votre parent le plus proche, votre protecteur naturel [...]  
(p. 17-18, 8 avril).

«Aussi» indique d'emblée que Diévouchkine, tout en s'adressant à Varvara, jette en même temps «un coup d'œil de côté» sur «les autres» qui se seraient «comme elle» trompés à l'égard de ses affections et dont «l'oreille fine» peut distinguer la voix (ironique) entre les diverses répétitions et justifications qu'il accumule. Ainsi,

on pourrait reconstruire des répliques du «tiers» telles que : «Quelle ardeur pour des sentiments purement «paternels!»»; «Et comment donc pouvez-vous justifier cette «paternité»?»; «Ah, bon, parce qu'elle est orpheline, voilà qui est trop commode!»; «Soyez donc honnête avec vous-même, au moins; ce n'est pas dans sa qualité d'«orpheline» qu'elle vous intéresse!»; «Parenté? elle est bien éloignée, cette parenté!»; etc. En butte à cette «attaque», Diévouchkine ressent de plus en plus la faiblesse de ses arguments, se réfugie dans des répétitions et se voit obligé de chercher aussi loin que les proverbes et «la nature» pour trouver appui. Il ne cède pourtant pas et par conséquent son langage est partout déchiré par ces deux voix qui se lancent constamment des allégations contraires : «Ce n'est pas vrai, voyons!» — «Si, c'est la pure vérité». On s'aperçoit par ailleurs que si Diévouchkine ne parvient pas ici à faire taire cette «voix étrangère», c'est bien parce que son langage est au fond le même que celui que lui tient son côté «débauché». Il serait donc bien inadéquat de qualifier ce passage simplement de «polémique cachée»; la confession «agressive», le dialogue caché et le «coup d'œil de côté» en sont inséparables.

L'un ou l'autre peut paraître dominant, cependant, et c'est ce qui se produit par exemple au moment où Diévouchkine décrit le mendiant, description qui l'amène à des confessions qui deviennent aussitôt polémiques, défensives :

C'est un mendiant, à la vérité, c'est tout de même un mendiant, mais un noble mendiant; fatigué, transi de froid, il n'en continue pas moins à travailler, car, dans son genre, il travaille. Et il y a beaucoup d'honnêtes gens, matochka, qui, bien que peu payés eu égard à leurs peines et à leurs services, ne font de courbettes à personne, ne demandent leur pain à personne. Moi-même je suis exactement dans le cas de ce joueur d'orgue, c'est-à-dire, non, je ne suis pas du tout dans son cas; mais en un certain sens, à un point de vue élevé, je lui ressemble, car, comme lui, je travaille de mon mieux, je fais ce que je peux. Ce n'est pas beaucoup, mais à l'impossible nul n'est tenu (p. 212-13, 5 septembre).

Ici aussi on entend dès le début les interventions de l'Autre : «Mais tout cela n'empêche que c'est un mendiant!»; «Qu'est-ce que vous lui trouvez de si noble?»; «Il travaille! Quel travail! Qu'est-ce que peut bien lui rapporter un tel «travail»?»; «Eh bien, alors, vous êtes tout à fait dans la même position que ce mendiant!»; etc. On remarque dans cet extrait un «coup d'œil de côté» en particulier, jeté au moment de l'affirmation, «Moi-même, je suis exactement dans le cas de ce joueur d'orgue». Absorbé par

les mérites du mendiant, Diévouchkine oublie presque la voix étrangère, mais sursaute lorsqu'il l'entend de nouveau acquiescer : «Oui, voilà que vous dites bien la vérité; vous n'êtes qu'un mendiant, vous aussi!» Le pauvre fonctionnaire perd alors son assurance; sa prose recommence à boiter et à tourner en rond, il se corrige, tente de se réaffirmer, mais en vain. Hypersensible à cette voix hostile, il ne peut l'expulser de son discours et lui cède constamment malgré lui une place importante dans chaque mot. Et voilà que, de nouveau, polémique, autobiographie, dialogue en sourdine et l'éternel «coup d'œil de côté» sont inextricablement mêlés. D'autre part, il est évident ici, comme dans le passage précédent, que la nature exacte des «répliques» du tiers est laissée à la discrétion du lecteur. Chacun les reconstituera à sa façon.

Un dernier extrait tiré de l'époque des «malheurs» et du désespoir de Diévouchkine fera ressortir encore mieux toute la complexité du microdialogue actif. Bien que l'accent polémique s'atténue ici, il persiste et la confession et le dialogue se compliquent du fait qu'ils s'engagent simultanément entre au moins trois «interlocuteurs» invisibles de sorte qu'on entend parler, superposés ou tour à tour, Varinka, un tiers anonyme, la voix du Diévouchkine «homme digne» et celle du «crétin» :

Je cache soigneusement ma situation à tout le monde, je me dissimule moi-même, j'entre au bureau à la dérobée, en m'effaçant. C'est seulement à vous que j'ai le courage d'avouer l'état de mes affaires... Et s'il refuse de prêter?... Eh bien, non Varinka, il vaut mieux ne pas penser à cela, ne pas se désoler d'avance par de pareilles idées. Ce que je vous en écris, c'est par précaution, pour que vous-même ne pensiez pas à cela et que vous ne vous mettiez pas martel en tête. Ah! mon Dieu, que deviendrez-vous alors! Il est vrai qu'en ce cas vous ne déménagerez pas et que je resterai votre voisin; — mais non, car alors je ne reviendrai pas ici, j'irai me cacher quelque part, je disparaîtrai (p. 177, 4 août).

En premier lieu on perçoit dans ce «microdialogue» la voix de l'homme démoralisé mais elle est déjà doublée par l'honnêteté de cet aveu de faiblesse même, la voix du Diévouchkine «digne», qui réussit malgré les circonstances à insérer un mot à propos de son «courage». Ensuite, de tous les côtés à la fois, la question du refus du prêt vient faire irruption dans ce monde déjà tirailé et instabilisé par des tendances contradictoires. À cette question répond d'abord une voix calme, celle qui aime parler de courage, mais qui, ici, imite visiblement le langage de Varinka elle-même, ce qui mine automatiquement ses prétentions à la force et à

l'indépendance. Cela permet au «tiers» et à Varinka de risposter aussitôt (silencieusement) : «Mais s'il vaut mieux ne pas y penser, pourquoi en parler à votre amie?» Alors à Diévouchkine de trébucher de nouveau, de s'enliser dans des explications confuses et dans un nouveau conflit avec lui-même. Dialogue? Confession? Polémique? Tout cela en même temps et plus, évidemment, mais peu importe l'appellation exacte : une polyphonie exemplaire.

Ainsi il apparaît que le dialogisme de Dostoïevski, tel qu'il est réalisé dans «Les pauvres gens», dépasse largement la schématisation abstraite établie par Bakhtine. On peut l'appréhender, toutefois, et saisir certaines de ses complexités en employant cette classification «exacte» en conjonction avec d'autres notions qui figurent dans la discussion dont elle constitue un résumé partiel. Comme j'ai tenté de le montrer, ces concepts «supplémentaires» font appel, le plus souvent, non pas à une exactitude «objective», mais plutôt à une pénétration d'esprit qui doit mûrir au cours de la lecture du texte. Les différentes études de Bakhtine lui-même démontrent abondamment qu'une telle approche ne diminue cependant en rien la rigueur des analyses effectuées. Lorsqu'on se penche sur un texte en tant qu'objet dynamique, la rigueur ne peut être uniquement «scientifique»; elle aussi doit être de nature plus dynamique. À travers l'œuvre de Bakhtine et lorsqu'on tente de réutiliser certains de ses concepts clés, on s'aperçoit que cette rigueur plus conforme aux objets des sciences humaines est en fait plus difficile à atteindre, car elle exclut les procédures mécaniques. «L'objet des sciences humaines, c'est l'être *expressif* et *parlant*», rappelle Bakhtine. «Cet être ne coïncide jamais avec lui-même, c'est pourquoi il est inépuisable dans son sens et dans sa signification<sup>13</sup>.» Le monde de l'énoncé vivant est irrémédiablement mouvant, inachevé et indéfinissable, et exige par conséquent une «attentivité» constante qui ne laisse échapper le moindre détail, qui suit les transformations de l'œuvre sans les arrêter par des jugements préétablis. Pour employer une autre des expressions chères à Bakhtine, comprendre une œuvre littéraire veut dire renoncer à nos «habitudes monologiques<sup>14</sup>». Être «rigoureux» en sciences humaines signifie garder suffisamment de mobilité d'esprit pour tenir compte non seulement des «grandes lignes» qui peuvent être schématisées, mais aussi de toutes les «impuretés» dont l'exactitude «scientifique» fait abstraction. La vie de l'œuvre réside dans cet impur du langage; l'exclure par souci de scientificité mène au

13. Dans T. Todorov, *op. cit.*, p. 41.

14. *La Poétique de Dostoïevski*, p. 347.

remplacement de l'objet de la connaissance critique par quelque chose de tout différent, pour reprendre l'avertissement de Bakhtine.

Voici donc la leçon fondamentale qu'il faut tirer, me semble-t-il, de ses écrits et de toute «(ré)application» des concepts de Bakhtine : soyons scientifiques, mais ne soyons pas *que* scientifiques. Ayons le courage de nous lancer aussi dans ces régions mouvantes où l'on se trouve privé de tout «outil». Sans cela, l'originalité des créations artistiques nous échappera inéluctablement; nous retomberons fatalement dans le Même, cette coïncidence stupide avec nous-mêmes, de l'œuvre avec elle-même, qui ne connaît pas l'inépuisable devenir des phénomènes vivants.