

Apprendre à écouter : le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne

Anthony Wall

Volume 20, Number 1, Spring 1984

Bakhtine mode d'emploi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036817ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036817ar>

[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

Wall, A. (1984). Apprendre à écouter : le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne. *Études françaises*, 20(1), 65–74.
<https://doi.org/10.7202/036817ar>

Apprendre à écouter : le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne

ANTHONY WALL

Les dernières pages du *Marxisme et la philosophie du langage* charrient un paradoxe implicite, lequel est à la base de la réflexion de Bakhtine sur la notion de la voix :

dans la plupart des cas, et, *a fortiori*, là même où le discours indirect libre est employé systématiquement, à savoir dans la nouvelle prose poétique, il est impossible de transmettre oralement l'interférence des appréciatifs. De plus, le développement même du discours indirect libre est lié à l'adoption, par les grands genres littéraires en prose, d'un registre muet. Seule cette adaptation de la prose à la lecture muette a rendu possibles la superposition des plans et la complexité, non transmissibles oralement, des structures intonatives, tous traits de la nouvelle littérature¹.

Or il est évident, lors d'une première lecture des ouvrages du Cercle de Bakhtine, que les métaphores musicales foisonnent

1 Paris, Seuil, 1977, p 188 Pour toute citation ultérieure des textes du Cercle de Bakhtine nous adoptons les sigles suivants qui seront suivis de la page entre parenthèses

ETR = *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

MBPD = Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981

MPL = *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977

PD = *La Poétique de Dostoevski*, Paris, Seuil, 1970

Cette première citation se rapproche sensiblement de quelques commentaires parallèles formulés par G Genette, s'inspirant de R Mandrou, dans «Langage poétique, poétique du langage», *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p 124-126

justement là où il s'agit de décrire le genre romanesque qui «seul est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire de la lecture» (*ETR*, 441). Bakhtine utilise un vocabulaire musical et le manipule d'une manière bien à lui afin de formuler ce paradoxe : le roman, étant né du moment où la voix du lecteur s'est amuïe, ne saurait être compris, ne saurait se faire entendre que dans la mesure où la lecture ne s'effectue pas à haute voix. La musique serait chez Bakhtine non seulement l'art du temps et du son : elle sert également à expliquer le silence. Roland Barthes nous a enseigné que la musique est aussi l'art de l'écoute², et c'est à travers un Bakhtine que nous apprendrons à écouter le silence qui constitue la lecture spécifiquement romanesque.

Il faut dire dès lors que la lecture du roman telle que la conçoit Bakhtine doit être une curieuse activité partagée par l'oreille et l'œil. Car ce n'est qu'en lisant en silence que notre œil nous permettra d'entendre les voix des personnages romanesques. Pour reprendre une phrase maintenant bien connue de *la Poétique de Dostoïevski* : «Le héros de Dostoïevski n'est pas une image objectivée mais un mot à part entière, une *voix réelle*; on ne peut le voir, mais seulement l'entendre » (*PD*, 90).

Lire selon Bakhtine est une activité qui s'effectue par ceux qui ont appris à écouter l'hétéroglossie (le plurilinguisme) contenue dans tout discours humain (qui est par sa définition une activité interpersonnelle). C'est un peu comme Beethoven qui, tout en étant complètement sourd, savait tout entendre dans sa neuvième symphonie et ceci en lisant la partition ou mieux en lisant les visages des musiciens qui l'auraient jouée³.

Cette lecture avec l'oreille, Bakhtine n'a pu nous la décrire qu'en la métaphorisant. Nombreux sont les reproches contre cet emploi métaphorique qu'on trouve exagéré⁴. Il ne faut toutefois

2 Roland Barthes, *l'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982 Voir surtout les articles «Écoute», «Le grain de la voix» et «La musique, la voix, la langue»

3 Alain Robbe-Grillet, dans son introduction à *l'Immortelle* (Paris, Minuit, 1963), utilise la même métaphore de la partition pour expliquer le statut artistique ambigu du ciné-roman «Mais pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique, la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'œuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer» (p. 8)

4 Voir, par exemple, Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskys*, Munich, Fink, 1973, *passim* C'est une critique déjà connue qu'on lance contre ceux qui essaient de comparer les procédés sémiotiques de la littérature avec ceux de la musique Voir à ce sujet Steven P. Scher, «How Meaningful is «Musical» in Literary Criticism?», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 21, 1972, p. 52-56

pas oublier que Bakhtine lui-même souligne à plusieurs reprises qu'on ne devrait pas prendre ses métaphores à la lettre. Comme il l'explique : «les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore» (*PD*, 53). Il n'entre pourtant pas dans les détails de ces différences.

Malgré cet avertissement, le but du présent article est de prendre au sérieux ce langage métaphorique, surtout au chapitre des métaphores musicales, et ceci en nous demandant quelles sont les implications sur le plan théorique de telles métaphores.

Les métaphores de Bakhtine sont fort bien connues : les rayons de lumière, les échafaudages, les cercles concentriques, l'homme se suspendant lui-même par les cheveux (*ETR*, 396). Celles qui ont trait à la musique sont de loin les plus nombreuses : voix, accent, harmoniques, orchestration, polyphonie, réverbération, résonance, intonation, contrepunt, dissonance (et j'en passe). Celles qui sont les plus fréquentes et les plus prégnantes sur le plan théorique sont sans doute la voix, la polyphonie et l'accent. Ces dernières métaphores sont nées peut-être pendant les recherches de Bakhtine sur Dostoïevski. Elles connaissaient déjà à son époque une prolifération considérable dans les ouvrages critiques consacrés au romancier. Le livre qu'a publié sur lui Bakhtine a certainement influé sur sa théorie ultérieure⁵. Mais déjà dans les publications signées de la main de Volochinov (qui était linguiste et musicologue), les parallèles entre musique et littérature sont souvent relevés. Au lieu d'explorer les similitudes métaphoriques entre la musique et le roman d'après Bakhtine, nous voulons d'abord dégager quelques différences importantes.

Commençons en fouillant les bases musicales de la métaphore de la polyphonie. En musique, ce terme dérive du sens étymologique qui voulait dire non pas «plusieurs voix» mais «plusieurs sons⁶». C'est sur cette base, nous semble-t-il, que nous comprendrons mieux des notions telles la plurivocalité et la bivocalité. Ainsi la polyphonie serait-elle non pas un mélange toujours harmonieux entre diverses parties vocales s'inspirant toutes du même fond mélodique mais plutôt un ensemble de combinaisons sous toutes les formes possibles, que ce soit un mixage heureux ou cacophonique, de diverses sources sociales. La

⁵ Voir surtout Michael Holsquist, «Introduction», *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p xxxi-xxxiii

⁶ Henri Pousseur, *Musique, sémantique, société*, Tournai, Casterman, 1972,

polyphonie bakhtinienne se laisse saisir comme un amalgame de «sons» ou de «bruits» et non pas de «notes»; c'est-à-dire que nous ne pourrions lui imposer de thème unificateur que bien artificiellement.

Sur la polyphonie en musique, Henri Pousseur a écrit :

La véritable polyphonie, le chant sciemment simultanée, la coordination instantanée d'événements sonores différents, se présente d'abord comme l'extension de ce qui a été expérimenté de manière fortuite (écho, précipitations de réponses, décalages et variations «hétérophoniques» à l'intérieur d'une émission simultanée qui se voulait d'abord uniforme)⁷.

La polyphonie en musique se constitue par la «discernabilité» entre les voix ou les parties composantes du morceau de musique. Chaque partie vocale ou chaque voix se laisse distinguer des autres par la distance spatiale sur la portée et par la tessiture de l'instrument qui l'adopte. Lors de la représentation, la voix est caractérisée par un ou des groupes spécifiques de musiciens, par un espace bien délimité sur la scène et, dans le cas du chant, par le sexe même des chanteurs. Dans de telles circonstances, «le problème de la polyphonie se concentre sur le degré d'indépendance des voix⁸». André Souris écrit :

Un certain nombre de conditions, toutes très élastiques, sont nécessaires pour que les diverses parties soient clairement distinctes. Il faut

1. que les parties ne soient pas trop nombreuses
2. qu'elles évoluent à une certaine distance l'une de l'autre.
3. qu'elles se différencient par leur contour mélodique
4. qu'elles diffèrent également par leur rythme
5. que leur intensité ne dépasse pas une certaine force
6. enfin qu'elles ne dépassent pas une certaine vitesse⁹.

Le rôle que joue l'écriture musicale dans ce théâtre est extrêmement important. C'est elle qui provoque le divorce entre les rôles de compositeur et d'exécutant (développement qui contraste d'ailleurs avec celui de la littérature à partir de l'avènement de la lecture muette — nous y reviendrons) et qui est aussi largement responsable de la possibilité de compositions plus complexes et d'un besoin d'instruments plus sophistiqués capables

⁷ *Ibid*, p 30

⁸ André Souris, *Conditions de la musique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, p 76

⁹ *Ibid*, p 68 Nous voyons que les conditions 3 et 6 sont inapplicables au roman

d'accommoder de telles créations¹⁰. À la différence de l'histoire littéraire telle que la conçoit Bakhtine, la musique polyphonique s'est dissoute en mélodie accompagnée, mouvement qui culmine dans la musique de la période romantique.

L'apparition du roman polyphonique serait selon Bakhtine l'aboutissement d'une longue évolution qui aurait donné le jour à une révolution copernicienne littéraire. La polyphonie romanesque se caractérise surtout par des voix «équipollentes» (*PD*) et multiples : contrairement aux voix musicales qui forment la polyphonie musicale, les voix romanesques à la Bakhtine se veulent stratifiées, sans frontières précises, et nombreuses. La notion de la polyphonie se fonde néanmoins dans les deux cas sur celle de la voix.

Si nous savons décrire une partie ou une voix en musique, comment se définit la voix romanesque bakhtinienne?

La voix bakhtinienne est une métaphore qui recouvre au moins trois teneurs hétérogènes. Sur le plan esthétique, la voix se confond avec la gamme de contenus sémantiques, de nuances et de connotations compatibles avec les traits de caractère et la situation sociale d'un personnage conçu comme instance narrative.

Sur le plan sociolinguistique, la voix bakhtinienne se constitue dans la gamme des possibilités lexicales, grammaticales et intonationnelles ouvertes à un locuteur concret dans une situation donnée d'interaction sociale. Ici, il faut comprendre le «langage au sens large de la totalité des contextes possibles de telle ou telle forme» (*MPL*, 102) : les «échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs¹¹».

Finalement, sur le plan philosophique, la voix telle que conçue par Bakhtine est ce qui différencie l'objet des sciences pures de celui des sciences humaines :

Les sciences exactes sont une forme monologique du savoir : l'intellect contemple une chose et parle d'elle. Il n'y a qu'un seul sujet, le sujet connaissant (contemplant) et parlant (énonçant). Seule une *chose sans voix* se trouve en face de lui.

10 «À la longue pourtant, et en particulier sous l'effet de l'invention d'instruments permettant à *une seule* personne d'exécuter des textes contrapunctiques, cela va amener la réduction des polyphonies réelles (l'expression d'un pluralisme social) à un discours certes stratifié, mais assimilable par une seule conscience dominante», Pousseur, *op cit*, p 36

11 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p 14

Mais on ne peut percevoir et étudier le sujet en tant que tel comme s'il était une chose, puisqu'il ne peut rester sujet s'il est sans voix, par conséquent, sa connaissance ne peut être que dialogique (*MBPD*, 33-34)¹²

La voix est également la «zone d'influence» qui entoure chaque objet dont nous voulons parler c'est la trace ou le souvenir de ceux qui en ont parlé et qui l'ont utilisé avant nous C'est le personnage qui possède une voix dans un roman et c'est lui qui est capable de véhiculer une voix comprise au sens sociologique

Si la polyphonie textuelle se compose de toutes les voix sociales captées par le texte romanesque, comprenons aussi que chaque voix prise individuellement serait déjà en soi une sorte d'entité dispersée, phénomène métastatique qui s'infiltré dans tous les recoins du texte Sa seule source d'unité serait la bouche imaginaire du personnage qui la possède Mais nous savons qu'un seul personnage est habité par plusieurs voix La voix bakhtinienne n'est pourtant pas un phénomène mystique C'est plutôt un étalage de traits linguistiques tels les choix lexicaux, les traits de prononciation régionaux et sociolectaux, les combinaisons syntaxiques, les questions thématiques, tous déterminés par les rapports de force dialogiques, symboliques et sociaux entre un locuteur et un allocataire La théorie des ensembles assignerait à un tel amalgame des contours flous, Bakhtine lui-même utilise la notion de «zone» évoquée plus haut

Cette notion de la zone d'influence d'une voix est importante si nous voulons bien saisir la portée de la théorie bakhtinienne du roman Nous savons que «d'émission d'un seul son permet la circonscription d'une *aire*¹³», c'est-à-dire qu'un son se distingue par rapport à un autre dans la distance, l'aire qu'il érige autour de lui, et entre lui et un autre son Mais, en même temps, chaque fréquence réagit différemment selon celles qui l'entourent

Si l'on a chanté dans un chœur (ou mieux encore dans un petit groupe polyphonique où chacun «tient» une partie différente) on sait combien le son de sa propre voix est capté, porté, pénétré, tordu par les sons des autres parties Et il suffit d'un coup d'œil sur l'oscilloscope pour constater combien un phénomène oscillatoire en soi immobile sera profondément affecté, transformé par l'addition d'une deuxième et différente vibration¹⁴

12 Passage cite par Clive Thomson, «The Semiotics of M M Bakhtin», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 53 1, 1983, p 17

13 Pousseu, *op cit*, p 28

14 *Ibid*, p 31

En termes romanesques, Bakhtine a formulé cette vérité acoustique de la manière suivante :

Sur le fond dialogique des autres langages de l'époque, et en interaction dialogique directe avec eux, chaque langage prend (dans des dialogues directs) une résonance différente de celle qu'il aurait «en lui-même» si l'on peut dire (s'il n'était pas relaté aux autres) (*ETR*, 224).

Nous pensons également à l'exemple cité par Bakhtine de *l'Adolescent* de Dostoïevski où le diable s'imisce furtivement dans un chœur médiéval — tout le chant est ainsi affecté (*PD*, 289).

C'est dans ce contexte que le verbe «orchestrer» qu'utilise Bakhtine mille fois de façon métaphorique est quelque peu malheureux. Car si nous suivons le lexique établi par Michael Holquist à la fin de *The Dialogic Imagination*, l'idée d'orchestration pourrait suggérer une «mélodie» qui serait distribuée parmi divers «instruments» (p. 430-431). Mais remarquons que les métaphores «mélodie» et «instruments» ne viennent pas ici de Bakhtine. En effet, si dans cette interprétation de la métaphore «orchestration», nous devons assimiler «voix» et «instruments», il faut faire singulièrement attention, car la voix chez Bakhtine n'est jamais unique et isolée, mais constamment contaminée par toutes les autres qui l'environnent. La voix bakhtinienne, métaphore également de la conscience individuelle, est une voix déchirée de l'intérieur¹⁵. Ceci nous conduit à formuler un aspect essentiel de la théorie bakhtinienne du roman : cette voix romanesque qui a partie liée avec la conscience des personnages d'un roman n'est nullement stable. Elle se laisse très mal cerner par des termes tel le «point de vue» à la Wayne Booth, notions qui suggèrent une position fixe et inamovible.

Mais «mélodie» et «instrument» ne sont pas les seuls termes musicaux bien connus qui ne figurent pas dans les écrits de Bakhtine. Il y manque également les termes fondamentaux de l'accord et de l'intervalle, aussi bien que celui de la tessiture, par exemple. La raison pour ce choix restreint de métaphores musicales est peut-être la suivante : les métaphores musicales qu'adopte Bakhtine véhiculent à la fois des notions d'espace et de temps; ce sont des métaphores «chronotopiques» si nous pouvons dire. «Accord» et «intervalle» impliquent l'horizontalité aux

15 Comme l'explique M -Pierrette Malczuzynski «the ideological tends to become polyphony itself, that is to say, polyphony as narrative performance», «Mikhail Bakhtin and Contemporary Narrative Theory», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 53 1, 1983, p 62

dépens de toute verticalité temporelle. «Tessiture» dénote un espace variable mais limité dans ses possibilités sans aucune implication de temporalité. «Mélodie» suggère temporalité sans spatialité, «instrument» une voix localisable, bien définie, inamovible et indivise.

Ainsi les métaphores musicales les plus communes (voix, polyphonie, accent¹⁶) impliquent-elles une fusion spatio-temporelle. Et ceci pour mettre en relief la nature mobile, protéenne et dynamique du genre romanesque. Il faut donc voir dans ces métaphores non seulement une temporalisation de l'aspect fixe de maintes conceptions esthétiques qui essaient de fossiliser le roman, mais surtout un étoffement qui implique la simultanéité dans l'espace (l'axe vertical de la musique) et dans le temps (l'axe horizontal de la musique). La distance ou l'espace entre les voix du texte nous invitent à sonder les dissonances, les notes discordantes que nous entendons lors de la lecture¹⁷. La lecture est, elle aussi, un mouvement exploratoire dans le temps et l'espace littéraires.

La lecture bakhtinienne est une écoute active à la recherche des contradictions sociales contenues dans le discours qui émane de l'être social qu'est tout romancier. Ici, nous voyons une autre différence fondamentale entre la musique et le roman tel que conçu par Bakhtine. Nous avons vu plus haut que c'était l'écriture musicale qui a consacré le divorce entre le compositeur et l'exécutant. Ce dernier médiatise désormais le rapport entre compositeur et auditeur. Pour l'écriture littéraire, l'évolution historique aurait suivi une autre route. C'est justement le phénomène de la lecture muette qui aurait fait disparaître le lecteur officiel qui s'imposait entre le public et l'auteur. Le lecteur

16 Ce rapport est sans doute moins évident dans le cas du terme «accent». Rappelons que l'accent en musique se comprend conjointement à la mesure, c'est-à-dire qu'il n'a de sens que dans un morceau joué, en mouvement. L'intonation n'est pas un terme spécifiquement musical mais ce dernier concept s'apparente dans ce contexte à celui de l'accent. L'intonation se conçoit dans la théorie de Bakhtine comme une mise en ton lors de tout acte de discours. «L'intonation établit ici un rapport vivant à l'objet de l'énoncé» («Le Discours dans la vie et dans la poésie» *MBPD*, 196)

17 Claude Lévesque («Dissonance», *Études françaises*, 17 3-4, 1981, p. 54) signale que «selon Littré, absurde (*absurdus*) a le même sens que *absonus*, et qui signifie *qui sonne mal*, qui est discordant, dissonant, qui blesse le tympan». Sans entrer dans une interprétation nietzschéenne de l'œuvre d'art, nous pouvons néanmoins dire que l'oreille qui est sensible aux dissonances dans le langage appartient à celui qui reconnaît la traduction des rapports de forces entre membres sociaux, conflits qui sont implicites dans toute parole humaine. Voir Bourdieu, *op. cit.*, *passim*

devient donc exécutant, semblable en ceci au pianiste amateur de Barthes qui joue plus ou moins bien les lieder de Schumann ou certains morceaux de Beethoven¹⁸. Pendant la lecture à la Bakhtine, le lecteur essaie de retrouver ce qu'aurait été la vocalisation originale de l'auteur. Il y a donc un transfert en puissance de l'acte phonatoire du locuteur à l'acte de la réception effectué par le lecteur.

Il faut toujours considérer ce transfert dans le cadre du développement historique de la lecture en silence. En fait, la phonation du texte romanesque ne devrait jamais se concrétiser, car la voix du lecteur ne saurait jamais retrouver l'exacte mise en ton (l'intonation) de l'auteur. Celle-ci, n'ayant peut-être jamais eu lieu elle-même, est comme éparpillée un peu partout dans le texte. La voix du lecteur doit s'absenter pour ne pas couvrir celles qui sont déjà virtuellement dans le texte. Écouter veut dire lire en silence.

Il est vrai que toute œuvre apparaît enveloppée par la possibilité de donner une intonation sonore, chacun de ses éléments est comme coloré par une telle possibilité, et celle-ci doit être ressentie. Mais un interprète réel n'est pas indispensable, car il ne saurait en aucun cas actualiser toutes ces possibilités» («Les frontières entre poétique et linguistique», *MBPD*, 279)

C'est en n'actualisant aucune voix particulière que la lecture muette laisse résonner toutes les possibilités implicites dans le texte¹⁹. Ceci nous rappelle les «conditions de la polyphonie» citées plus haut. La polyphonie romanesque exige, contrairement à la polyphonie musicale, l'interpénétration d'une multiplicité de voix. Mais elle exige aussi, comme c'est le cas pour la musique, qu'il n'y ait aucune voix, que ce soit celle d'un personnage, du narrateur ou du lecteur, qui soit privilégiée par rapport aux autres.

Le lecteur doit donc laisser réverbérer dans sa propre tête toutes les voix possibles. Ceci entraîne d'énormes problèmes théoriques que Bakhtine n'a pas explorés. Le lecteur ne peut s'imaginer que les bruits qu'il a déjà entendus, ceux qui l'habitent

18 Barthes, *op. cit.*, surtout les articles «Musica practica» et «Aimer Schumann».

19 D'où, pour Bakhtine, l'importance du genre romanesque. D'autres genres, tels la pièce dramatique ou la poésie lyrique, seraient destinés à la phonation réelle et perdraient par conséquent un certain voltage dialogique. Pour d'autres réflexions intéressantes sur la pertinence de la présence et de l'absence de la voix réelle en poétique, voir Paul Zumthor, «Pour une poétique de la voix», *Poétique*, 40, 1979, p. 514-524.

déjà Son écoute, bien que sans son, est prégnante de ses propres expériences, des voix sociales qui constituent son individualité idéologique Pensons à l'ensemble des voix à écouter comme étant un miroir Nous voyons dans un miroir toujours quelque chose tant que nous voulons bien tourner nos yeux vers lui, mais ce que nous y voyons dépend nécessairement de notre angle par rapport à la surface du miroir

Le roman est fait dans le plurilinguisme il est imbibé par le langage humain qui a, inscrit en sa structure même, un appel à une réponse «Le langage n'existe que par l'autre²⁰ » Le roman s'adresse aux sourds-muets que nous sommes tous, nous qui essayons toujours d'imposer notre propre voix (qui est elle-même un texte à déchiffrer, à lire à la Bakhtine) à celles du texte que nous devrions écouter La musique du texte romanesque est celle créée par le mouvement perpétuel dans l'espace et l'histoire interpersonnels Elle nous apprend à bien répondre mais seulement après que nous aurons appris à bien écouter Si à la fin d'une multitude de lectures à la Bakhtine nous sommes toujours muets, nous serons au moins un peu moins sourds