

## Critique de la (dé)raison polyphonique

M.-Pierrette Malcuzyński

Volume 20, numéro 1, printemps 1984

Bakhtine mode d'emploi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036815ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036815ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malcuzyński, M.-P. (1984). Critique de la (dé)raison polyphonique. *Études françaises*, 20(1), 45–56. <https://doi.org/10.7202/036815ar>

# Critique de la (dé)raison polyphonique

M.-PIERRETTE MALCUZYNSKI

La fantastique — le mot n'est pas trop fort — projection de la personne et des écrits de Mikhaïl Bakhtine sur l'avant-scène de la théorie et la critique contemporaines, voire l'ensemble des sciences humaines, soulève quelques questions. À savoir : 1) S'agit-il de rectifier sans délai une ou des méprises d'ordre interprétatif/moral à l'égard de son œuvre, c'est-à-dire corriger une « erreur » qui se serait glissée au début de la traduction de ses écrits à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix ? Un exemple de caricature possible qui en découle : Bakhtine est trop marxiste — il ne l'est pas assez — il est un philosophe néo-romantique (pré)existentialiste. Dilemme gentiment écarté mais de manière contentieuse. Ou bien : 2) La conjoncture de l'époque ne permettant alors qu'une seule manière de rendre Bakhtine « acceptable » pour le public de l'Ouest, s'agit-il maintenant d'élargir, d'assouplir sa présentation ; en fait, rendre Bakhtine « pluralisable » ? Cooptation et/ou récupération de la dernière chance, ou risque de déraper dans tous les sens et contribuer à une espèce de conspiration janusienne entre Grand Prêtre et Grand Vizir. Ou encore : 3) Crise du formalisme ? Certes, mais alors comment rendre compte du fait que *Formel'nyi metod v literaturovedenii* — signé P.N. Medvedev (Leningrad, 1927) — soit l'ouvrage bakhtinien le moins traduit à ce jour, traduction que le lecteur francophone attend du reste toujours ? Les formules toutes faites visant à prendre Bakhtine « à la lettre » pour en brasser « la lettre », sont des propositions qui, à mon sens, frisent

l'opportunisme académique. Trêve d'ironie, le bâton saisi par les deux bouts finira par craquer un jour, si l'on n'y constate pas déjà des dommages importants.

*Hypothèse* : Il ne semble pas trop osé de penser que si Bakhtine avait été traduit plus tôt, notamment en France, l'impact du structuralisme et de la sémiotique en sciences humaines aurait pris une toute autre allure. De même et plus spécifiquement en matière de théorie littéraire, les constellations migratoires de la notion d'intertextualité auraient manifesté d'autres configurations. À ce propos Marc Angenot démontre bien l'inutilité (voire peut-être l'absurdité) de continuer à chercher ce que veut dire «intertextualité», et propose de se demander plutôt «à quoi ça sert» dans une instance donnée (ANGENOT, 1983, p. 132). Il serait effectivement intéressant de voir à quoi «intertextualité» sert dans l'optique d'une relecture, aujourd'hui, des données bakhtiniennes. Autrement dit, on approche très rapidement d'un brouillamini disséminatoire en persistant à s'acharner à savoir QUI EST — QUE VEUT DIRE — QUOI — QUAND — OÙ — QUELLE voix bakhtinienne. Si la responsabilité incombe à chaque discipline de préciser les maximes relevant des champs particuliers de recherches, il me paraît en revanche impératif de fixer un consensus minimal qui, au lieu de venir se servir des théories bakhtiniennes comme prétextes au développement de problématiques individuelles, permet au contraire de cerner des concepts inhérents servant d'encadrement au travail commun.

*Prémisse* : Il n'y a pas ni n'a jamais été question d'autre de l'Autre (l'inconscient a-social et a-historique) chez Bakhtine, puisque l'autre — interlocuteur, discours — est toujours, pour lui, l'autre de l'autre — interlocuteur, discours. N'est-ce pas alors une contradiction syncrétique que de vouloir retrouver confirmation, après-coup, dans les écrits de Bakhtine/Volochinov, d'une espèce de soubassement à l'aphorique — l'euphorique? — redécouverte de Freud par le langage, de la part de certains structuralistes français, et en particulier par Jacques Lacan (cf. BRUSS & TITUNIK, 1976, p. ix)? Ne devrait-on pas plutôt préciser, aujourd'hui, que tout en nous mettant en garde contre les problèmes qui découlent des interprétations psychalansyantes des formations discursives, et de la production culturelle en général, les propos de Bakhtine s'avèrent être surtout non lacaniens dans la conjoncture théorique actuelle?

«À quoi sert Bakhtine?» semble être la question à se poser. Il me semble aussi que l'on n'arrivera pas à y répondre sans remonter à la source du problème, c'est-à-dire comment et

pourquoi la critique a été canalisée vers l'impasse qui fait que la question elle-même se pose. En ce qui concerne les théories sur la production du roman, reprenons ce qui est en tout cas pour le lecteur francophone, UN point de départ. Bakhtine a servi en quelque sorte de médiateur théorique et terminologique à Julia Kristeva dans la formulation d'une large distinction entre le roman bourgeois de la grande tradition réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle et le roman moderniste qui surgit au XX<sup>e</sup>. En s'appuyant sur les notions bakhtiniennes d'«idéologème» et de «dialogisme», Kristeva propose la notion d'«intertextualité» pour rendre raison de la coupure narratologique qui s'opère au tournant du siècle. L'essentiel de sa pensée est de retrouver à partir du phénomène du courant de conscience (*stream of consciousness*) une «carnavalisation du roman» (réaliste) en ce que le roman «polyphonique» moderniste à l'exemple de Joyce, Beckett ou Nathalie Sarraute «se débat contre le SIGNE (le mot) tout en restant dans la PAROLE (dans la «phoné», comprise comme l'EXPRESSION d'une idée antérieure à sa formulation linguistique)» (KRISTEVA, 1970a, p. 103). Reprise de la notion bakhtinienne du polyphonique, laquelle, par le biais de la notion d'intertextualité, vient alors désigner un processus d'interaction dialogique avec l'Autre pour rendre compte du préconscient, de l'«illisibilité» du préparlé moderniste par rapport à la pensée symboliste. Or le roman moderniste s'exhibe dans un «dialogue» (homophonique), la théorisation kristévienne cherche peut-être à rendre compte chez lui du caractère multivocal du mot. Mais l'homophonie ou la monologie narrative se situe idéologiquement aux antipodes théoriques du «dialogisme» (polyphonique) de Bakhtine (cf. MALCUZYNSKI, 1983).

La question que se pose Bakhtine n'est pas de savoir s'il y a un seuil de verbalisation, mais si la verbalisation tend à un monologue subjectif. Kristeva semble évacuer de la pensée bakhtinienne le problème de l'interaction SOCIO-verbale de la formulation linguistique. Elle ne tient pas non plus compte des rapports entre «carnaval» et «polyphonie» dans l'histoire du roman, rapports pourtant discutés par Bakhtine dans *la Poétique de Dostoevski*, qui est l'ouvrage principal auquel Kristeva se réfère. Je reviendrai plus en détail sur ces rapports, qui sont, par ailleurs, essentiellement d'ordre socio-historique. Pour l'instant, il convient de noter et de souligner que si la *carnavalisation littéraire*, celle qui est définie comme telle par Bakhtine au sujet de Rabelais, ressortit à une époque spécifique de l'histoire, le *roman polyphonique*, lui, ne peut effectivement exister qu'à une époque

capitaliste. Et Bakhtine lui-même de préciser à cet effet que le terrain qu'offre la Russie aura été particulièrement propice à cette expression artistique. Ceci dans la mesure où venant s'installer presque en catastrophe, le capitalisme aura suscité un profond sinon brutal déséquilibre idéologique, accentuant les contradictions d'une société en pleine mutation et favorisant ainsi la mise en place des conditions sociales à partir desquelles s'articule la multiplicité de plans et de voix propre au roman polyphonique dostoïevskien (BAKHTINE, 1970, p. 50).

C'est au niveau de cette multiplicité (polyphonique) de plans et de voix que semble intervenir l'intertextualité. Chez Bakhtine, où la notion d'intertextualité n'apparaît jamais, la polyphonie vient marquer la particularité d'une PRODUCTION de la narrativité romanesque, c'est-à-dire l'interaction SOCIO-esthétique de la production littéraire dans des conditions sociales, économiques et historiques spécifiques. Chez Kristeva, par contre, le polyphonique vient désigner la PRODUCTIVITÉ du texte, c'est-à-dire les divers mécanismes qui articulent les particularités du texte moderniste par rapport à celles du texte réaliste/symboliste. *Mutatis mutandis*, on passe au «travail du texte», espèce de *Textarbeit* calquée sur la notion de *Traumarbeit* avec tout ce que l'analogie comporte, et qui renvoie non plus seulement à l'analyse des composantes constitutives de l'articulation textuelle mais au SENS du texte lui-même, venant alors se juxtaposer et tenir lieu de «production signifiante textuelle». Ceci nécessite un éclaircissement.

«Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique)», proclame d'emblée Kristeva; «l'idéologie ou plutôt les idéologies sont là, dans le texte romanesque, — contradictoires, mais non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, elles ne fonctionnent que comme *matériel à former*. C'est dans ce sens qu'un texte polyphonique n'a qu'une seule idéologie : l'idéologie *formatrice*, porteuse de forme» (KRISTEVA, 1970b, p. 18). Prise sous cet angle, l'intertextualité désigne alors les modes opératoires de mise en formes textuelles en ce que celles-ci condensent, déplacent et/ou substituent, décalent, modifient et transforment d'autres textualités/sujets, et sans pour cela marquer l'évolution que ces changements articulent sur le plan de la production romanesque. Alors qu'il se réclame d'une épistémologie bakhtinienne, le paradigme kristévien semble être plus exactement une récupération des mots d'ordre des Formalistes russes à l'intérieur d'une visée para-lacanianne qui, par là même, cherche à réhabiliter le statut du Sujet. Car, ne

l'oublions pas, si l'intertextualité postule la mort du Sujet pour les Telquelliens, Kristeva réussit en revanche un coup de force paralogique, celui de neutraliser la contradiction qui en découle en proclamant que Bakhtine fait lui-même en quelque sorte appel à une nouvelle théorie du sujet/littérature. Il y a tout un aspect de la notion de *textualité*, inclus dans ses variantes préfixielles, qui vient surdéterminer et surinterpréter le concept de *littérarité* : «textualité» s'y juxtapose tout en s'y substituant dans l'évolution du vocabulaire terminologique et critique, car il renvoie moins à la production littéraire qu'il ne rehiérarchise la productivité du texte (cf. GENETTE, 1979, 1982). Il y a évacuation de tout ce que Bakhtine/Medvedev critiquait chez les Formalistes russes, surtout ce qui concerne l'omission de l'ensemble des facteurs qui permettent de s'interroger sur la socialité de l'écriture. Dans ces conditions, qu'est-il advenu des données bakhtiniennes pour la critique et la fiction depuis une quinzaine d'années?

Une des caractéristiques des plus intéressantes, voire des plus novatrices du roman polyphonique contemporain — le roman post-moderne, post-Nouveau Roman — est celle d'exploiter au maximum l'intertextualité de son discours narratif au niveau même de sa propre mise en texte. Cependant, et mis à part quelques exceptions, l'ensemble de cette production contemporaine ne manifeste plus la multiplicité transformationnelle des divers contenus du monde, comme l'indiquait Bakhtine à l'égard de la polyphonie dostoïevskienne. Il s'agit plutôt d'une performance narratologique où la multiplicité polyphonique de plans et de voix devient un processus transformationnel replié sur lui-même, parfois méta-fictionnel (cf. HUTCHEON, 1980), mais surtout qui marque sa propre contradiction méta-référentielle. Or, il n'empêche que même modifiées, ce sont les modalités de la polyphonie, en tant que technique narratologique, qui viennent caractériser la «textualité» de tout un aspect de la production romanesque à partir des années soixante. Notons en particulier le rapport homologique avec la notion d'intertextualité et ses variantes; ces dernières sont issues de la même instance socio-historique et se manifestent dans le discours critique parallèlement à la polyphonie contemporaine. Elles rendent même compte de leur objet en insistant sur l'enchevêtrement des articulations polyphoniques en tant que «production textuelle» et dont elles justifient alors le décryptage, le (dé)codage et le catalogage. Certes, comme le remarque Marc Angenot, «l'IDÉE [mes majuscules] d'intertextualité est venue troubler toutes sortes de schémas épistémiques vectoriels qui

allaient de l'auteur à l'œuvre, de la référence empirique à l'expression «langagière», de la source à l'influence subie — de la partie au tout —, du code à la performance et, dans le texte, à mettre en question sa linéarité et sa clôture, d'une majuscule à un point final» (ANGENOT, 1983, p. 132) Mais sa fonction découle d'une hégémonie narrative dont les composantes idéologiques déterminent la mise en pratique de ce que j'appellerai une (DE)RAISON POLYPHONIQUE. Pour ce qui est du discours critique, il ne s'agit pas d'interroger «les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social» (DUCHET, 1976, p. 448), mais de les cerner en tant que productivité d'un espace textuel où le polyphonisme qui les constitue tient lieu de «textualités» diverses. On devine fort bien les conséquences pour la théorie de la production littéraire au sens large du terme, dès lors pour toute théorisation de la production de la culture. En un mot, les prémisses méthodologiques ainsi formulées n'ont plus rien à voir — ou si peu — avec le fondement de la pensée bakhtinienne, dont les préoccupations théoriques mettaient en relief la diversité du discours social dans le genre romanesque. «A quoi sert Bakhtine?» est effectivement une question qui se pose de façon urgente.

En marge des propos tournant autour des diverses tendances (néo-formalistes, oui) «sémanalysantes», «palimpsestisantes», voire «déconstructionnalisantes» *ad libitum*, Bakhtine, il me semble, à la fois anticipe et complète en la précisant une sociocritique actuelle, celle dont «l'intention et la stratégie [ ] sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale». Effectuer une lecture sociocritique, poursuit Claude Duchet, cela «revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et aux modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels» (DUCHET, 1979, p. 3 et 4). Et dans la mesure où, pour Duchet, la sociocritique suppose une prise en considération de la «littérarité» comme faisant partie intégrante d'une analyse socio-textuelle, les propos de Bakhtine ouvrent le champ considérablement en supposant la prise en considération de la spécificité esthétique en tant que CIRCULARITE CULTURELLE, comme partie intégrante de toute démarche critique.

Un premier pas sera de cerner «du dedans» — c'est-à-dire en termes bakhtiniens à l'égard du roman — la notion de circularité culturelle. Or, c'est à ce propos que se rattachent chez Bakhtine les notions de carnaval et polyphonie. À partir de l'examen des genres

comico-sérieux de l'Antiquité, et en prenant ailleurs pour exemple spécifique Rabelais, il indique comment au Moyen Âge et sous la Renaissance, une grande partie de la haute culture européenne est imprégnée de la culture populaire émanant des classes sociales subalternes. Ceci souligne la notion même de «carnavalisation littéraire» qui définit la transposition de l'essence carnavalesque à la littérature écrite de la culture dominante, en particulier les formes du carnaval qui sont investies des courants de la tradition orale et des représentations corporelles à travers l'imagerie du grotesque. Concrètement, il s'agit de la «transposition verbale» de l'ensemble gestuel du carnaval, et, en ce qui concerne la culture écrite, de sa textualisation. La perception carnavalesque vient établir un rapport dialogique — ce «contact libre et familier» — entre des oppositions dans le but d'abolir non pas les différences entre elles, mais surtout le processus de hiérarchisation qui les sépare et les isole socialement les unes des autres. Il existait ainsi une sorte d'alliance interculturelle au niveau de l'écriture romanesque. Il n'est pas tellement question dans le texte de la manifestation d'un *autre texte*, carnavalesque, mais surtout de l'intégration dans le texte du roman d'un *discours autre que le sien* — «autre» au sens culturel et idéologique puisque issu d'une autre stratification de la société —, le geste du carnaval. Il s'agit d'une cohabitation discursive par laquelle l'essence carnavalesque fait partie du texte lui-même sans s'y dissoudre, une coexistence où les discours ressortissants à des formes culturelles diverses ne sont plus isolés les uns par rapport aux autres, mais renvoient quand même en dernière analyse à des classes sociales différentes. Pour Bakhtine, le genre romanesque fait reposer ses bases constitutives sur une *interdiscursivité* qui cherche à rendre compte de l'ensemble des divers types de discours sociaux.

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, cependant, le carnaval commence à perdre son caractère socio-historique d'institution populaire. C'est l'époque qui marque le début des censures, puis des interdictions de ces manifestations collectives, surtout lorsque celles-ci servent de plus en plus de prétexte à l'émeute urbaine, voire à la révolte ouverte. Sur le plan socio-culturel, le carnaval de la place publique et universelle cède le terrain à une manifestation d'apparat et de palais. Il y a répression de cet aspect traditionnel de la culture populaire que des sanctions officielles de plus en plus centralisatrices et absolutistes, récupèrent et transforment graduellement en une culture de fêtes de cour, de bals masqués et de parades. Si jusqu'à cette époque, la littérature restait imprégnée de la perception carnavalesque — «la source de la

carnavalisation [est] le carnaval lui-même» —, Bakhtine suggère que vers la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, des éléments carnavalesques auraient cependant survécu en passant à une tradition de mise en forme artistique. Ces éléments traversent une partie de la production romanesque des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, à divers degrés et sous divers aspects tout en subissant des modifications. Il souligne que c'est la qualité dynamique de la perception carnavalesque qui aurait maintenu l'influence de la Renaissance à travers les siècles, influence qui aurait précisément permis à Dostoïevski de résister et de ne pas se plier à ce que Bakhtine appelle l'abâtardissement du réalisme et sa dégénérescence en empirisme naturaliste.

Il importe ainsi de noter que Bakhtine indique une mise en rapport entre une tradition des restes d'éléments carnavalesques et une émergence d'éléments embryonnaires polyphoniques, et dont il situe le terrain de rencontre à l'époque du Baroque. Sans entrer dans le détail, il faudrait quand même remarquer que sous cet angle, *Don Quichotte* ne peut alors être considéré «baroque» QUE dans une optique soulignant la pénétration du discours du carnaval. Le processus de désaxiomatisation dialogique autour duquel cette œuvre s'articule est un produit du décentrement carnavalesque. Mais pour ce qui concerne la production du roman, il ne s'agit plus de «carnavalisation littéraire» au sens rabelaisien, sinon ce que j'appellerai une mise en esthétique de la perception carnavalesque. Car l'œuvre de Cervantès articule également ce que le «baroque» récupère pour le compte de l'idéologie dominante, ceci en disséminant le produit de la carnavalisation littéraire au niveau de la représentation artistique. Dans la mesure où la dissémination est ce qui vient légitimer (au sens de Bourdieu) l'utilisation par diverses tendances des mêmes formes avec des buts différents, c'est ce processus que le polyphonique met en esthétique, en remaniant l'essence de la perception carnavalesque et en transformant celle-ci en tradition artistique. *Don Quichotte* est potentiellement polyphonique; c'est l'œuvre par excellence qui rend manifeste cette transformation et son instance dans l'histoire. En tant que pratique artistique, le polyphonique s'alimente ainsi au discours carnavalesque et en particulier à ce qu'il comporte de formes traditionnellement populaires. C'est sous cet angle que l'on peut parler de la FORME CARNAVALESQUE de la polyphonie, forme originellement populaire qui ne garde et ne reproduit que certaines caractéristiques des gestes du carnaval.

Issue d'une conjoncture historique spécifique, la polyphonie littéraire émerge ainsi au moment de l'instance sociale qui marque le début du long procès d'EMBOURGEOISEMENT que la société européenne connaît à divers degrés depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup>. On est dès lors confronté au problème de la circularité culturelle dans une hégémonie particulière; hégémonie qui, dans une surdétermination historique, annonce une future rhétorique de la pluralité. Ce n'est que dans cette optique que l'on peut rendre raison du polyphonique littéraire en tant que forme culturelle, et que le roman dostoïevskien cristallise en tant que pratique narrative. On observe au niveau des forces de production culturelle, que la notion du PLURIEL installe petit à petit ses composantes quantitatives aux côtés des composantes qualitatives HÉTÉROGÈNES pour, dans certains cas, s'imposer, voire s'y substituer. La notion de circularité culturelle a ainsi un tout autre sens; en fait, il ne s'agit plus d'ALLIANCE interculturelle mais d'ALLIAGE entre plusieurs éléments culturels d'une part, et de l'autre, une forme de base : le texte du roman. C'est du reste en ces termes que Bakhtine décrit le roman de Dostoïevski : un alliage de genres littéraires canoniques et non canoniques. C'est par cette sorte d'hybridation de genres différents que la multiplicité (au sens « pluriel » et « hétérogène ») de points de vue narratifs confère au polyphonique son statut textuel. Une mise en pratique INTER-textuelle au sens où cette pratique pluralise une praxis interdiscursive en tant que « texte » au niveau narratologique.

C'est alors qu'une distinction très nette entre PRATIQUE et PRAXIS s'impose. Si une pratique peut être à la fois conservatrice et novatrice sans nécessairement travailler sur la transformation, une praxis ne peut être innovatrice que si c'est au sens même de transformation. Les deux notions ne sont en revanche pas incompatibles ni mutuellement exclusives; leur coexistence est même généralement souhaitée dans une hégémonie donnée. Par contre, il y a production d'un SIMULACRE, lorsqu'une pratique se représente idéologiquement comme s'il s'agissait d'une praxis. Entre les processus d'aliénation et l'escroquerie idéologique et politique, les frontières sont toujours floues, perméables. Or, aux niveaux de la production culturelle et du discours critique, les rapports entre pratique et praxis sont analogues à ceux entre intertextualité et interdiscursivité. À la limite, au sein de cette instance théorique aberrante et complètement aliénée pour ce qui a trait à l'usage de l'intertextualité, on finirait par tourner en rond dans une reproduction descriptive — ni plus ni moins — du

processus même de simulacre qui est mis en place par l'espèce de grimace polyphonique contemporaine. Or, qui dit simulacre, dit masque, et si l'intertextualité appartient au discours, comme nous le rappelle Tzvetan Todorov, et non à la langue (peut-être devrait-il dire «langage») (TODOROV, 1981, 96), est-ce que l'intertextualité ne vient pas alors masquer tout en la refoulant à dessein, la dimension interdiscursive de la production romanesque? C'est encore Marc Angenot qui remarque quelque part que le simulacre, «reproduisant la façon dont l'idéologie connaît le monde, est support-de-l'idéologie. Ce que le simulacre *manifeste* ce n'est pas le monde, mais la manière dont le sujet connaît le monde»

Dès lors, toutes sortes de questions surgissent à l'égard de la problématique de la circularité culturelle à notre époque, questions qui permettraient de formuler, entre autres, une théorisation de la production de la culture populaire par rapport à la culture de masse. Bakhtine ouvre des voies méthodologiques qui débordent du cadre des genres, tout en rejoignant les propos de Claude Duchet pour ce qui serait à la fois «une sociologie de l'écriture, collective et individuelle» et «une poétique de la socialité». Par exemple, plutôt que de chercher à cerner à priori les critères ou les phénomènes de conséquences textuelles relatifs à la carnavalisation et/ou à la polyphonisation, il faudrait rendre compte premièrement, ou tout au moins simultanément, des conditions socio-économiques et historiques, ainsi que des modalités idéologiques, qui feraient qu'une articulation esthétique ne soit pas à divers degrés le simulacre bourgeois d'un projet de culture populaire. Il y aurait ainsi tout un travail à effectuer pour relever leurs conséquences pour la théorie de la production de la littérature, et ce dans des contextes hégémoniques différents. Dans cette optique, il serait alors également possible d'envisager, ENFIN, une approche de la poésie, et par là même rendre compte des difficultés auxquelles se heurtent à ce sujet les propos de Bakhtine. Je songe en particulier, parmi d'autres poètes latino-américains, à Pablo Neruda — que Bakhtine mentionne du reste dans son *Rabelais* —, mais également à Aragon. Que dire alors du théâtre, et de Bertolt Brecht par exemple?

Une critique de la (dé)raison polyphonique cherche à expliciter l'espace culturel dans ses conditions économiques, sociales, historiques, artistiques et idéologiques de production, ceci en interrogeant et en précisant la socialité de cet espace, là où «les fils se voient dans la couture», comme dit la protagoniste de *la Quebecote* de Régine Robin. Et j'ajouterais, là où les fils d'une

production socialement interdiscursive se voient, ou se masquent, dans la couture de la productivité intertextuelle. Seulement alors prolongera-t-on véritablement, il me semble, les propos de Bakhtine en les ouvrant dans un «renouvellement» de ses prémisses, tout en lui rendant justice pour ce qui est de la critique future.

Que ce soit en termes du rapport des œuvres au monde dans leur spécificité esthétique socialement définie, ou du «rapport de la littérature au réel», tel que l'envisage plus particulièrement et un peu différemment Pierre Barberis, c'est en définitif la SOCIALITÉ DE LA MATIÈRE CULTURELLE que Bakhtine nous engage à élucider. Hormis la difficulté que présente la thèse de Pierre Barberis à l'égard d'une sociocritique comme telle, certains de ses propos résument toutefois assez bien la situation actuelle et nous indiquent tout au moins en partie la tâche qui nous attend, nous, critiques. En anticipant souvent sur l'Histoire des historiens, précise-t-il, la littérature des écrivains ne devient

réellement lisible que le jour où une *nouvelle* Histoire, motivée et équipée différemment, autrement ancrée dans l'HISTOIRE, formalise et théorise ce qui, dans le texte littéraire, était avancée diffuse, mal contrôlée, aussi bien par l'écriture que par la lecture (c'est le fameux problème, si souvent faussé par certaine nouvelle critique, du réalisme des écrivains malgré eux), saisie et promotion du réel dans des réseaux fictionnels ou symboliques dont le caractère émotionnel ou plaisant pouvait dissimuler ou porter (peut-être plus exactement comme *tresser*) tout un *pouvoir* de connaissance. La littérature n'est donc ni ornement ni supplément (si l'on est méchant, on dira d'âme), mais avant-garde seulement à définir et situer si l'on entend ne pas tomber dans un avant-gardisme purement verbal (BARBERIS, 1980, p. 18-19).

Il ne s'agit que de relever le défi.

## Bibliographie

- ANGENOT Marc, «L'«intertextualité» enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences humaines*, 40 189 (Université de Lille III), 1983, p 121-135
- BARBERIS, Pierre, *le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980
- BRUSS, Neal H (édit ) et I R TITUNIK (trad ), préface dans *Freudianism A Marxist Critique* de V N VOLOŠINOV (M Bakhtin), New York/San Francisco/London, Academic press, 1976, p vii-xiv
- DUCHET, Claude, «Une écriture de la socialité», *Poétique*, 16, 1976, p 446-454

- DUCHET, Claude, «Positions et perspectives», dans *Sociocritique* (ouvrage collectif), Paris, Fernand Nathan, 1979, p 3-8
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 1980
- KRISTEVA, Julia, *le Texte du roman*, La Haye/Paris, Mouton, 1970a
- KRISTEVA, Julia, «Une Poétique ruinée», dans *la Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl BAKHTINE, trad Isabelle Koltcheff, Paris, Seuil, 1970b, p 5-27
- MALCUZYNSKI, M Pierrette, «Mikhaïl Bakhtin and Contemporary Narrative Theory», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 53 1, 1983, p 51-65
- MEDVEDEV, P N / M M BAKHTIN, *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad Albert J Wehrle, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1978
- ROBIN, Régine, *la Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 1983
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981