

DIALOGUE, INTERTEXTUALITÉ ET INTERCORPORÉITÉ DANS L'ŒUVRE DE BAKHTINE ET DU CERCLE

AUGUSTO PONZIO

PHILOSOPHIE DU LANGAGE ET DISCOURS D'AUTRUI

Dans « Le problème du texte dans les domaines de la linguistique, de la philologie, des sciences humaines¹ », M.M. Bakhtine commence par déclarer que ce dont il cherche à s'occuper se situe au point de contact et d'interaction de disciplines variées. Cet objet ne peut donc être qualifié ni de linguistique, ni de philologique ; il n'est pas non plus d'ordre critico-littéraire, sociologique, sémiotique, etc. Sans domaine d'appartenance propre et situé irréductiblement hors de la clotûre spécialisée, il présente en même temps tous ces aspects et requiert le dialogue, la confrontation, la collaboration entre les discours des différents secteurs disciplinaires ; raison pour laquelle la manière la plus adéquate de définir l'analyse qui s'en occupe est celle que l'on qualifie « philosophique ».

1. M. Bakhtine, « Le problème du texte dans les domaines de la linguistique, de la philologie, des sciences humaines. Essai d'une analyse philosophique », *Esthétique de la création verbale* (trad. A. Aucouturier), Paris, Gallimard, 1984, p. 309-338.

Bakhtine lui-même, quand il en a l'occasion, se déclare « philosophe ».

D. Mais vous n'étiez pas déjà un classique?

B. Moi, j'étais déjà... J'étais un philosophe. Vous voyez, moi je dirais ainsi.

D. Vous étiez plus philosophe que philologue?

B. Philosophe, plus que philologue. Philosophe. Et c'est ce que je suis resté jusqu'aujourd'hui. Je suis un philosophe. Je suis un penseur.

Ce dialogue fait partie de la première des six conversations qu'ont tenues M.M. Bakhtine (B) et V.D. Douvakine (D) entre le 22 février et le 23 mars 1973².

Selon Bakhtine, l'attitude philosophique consiste à refuser l'enfermement à l'intérieur d'un champ disciplinaire, dans une « ontologie régionale », dirait Husserl ; mais, la clôture ne doit pas non plus avoir lieu sur le plan de « l'ontologie générale », dans le monde du déjà donné, du déjà fait³, c'est-à-dire le monde actuel, contemporain, erronément identifié avec la façon essentielle de l'être des choses. Ce mouvement au-delà, ce rechercher autrement, ce franchissement des frontières peut être exprimé par le préfixe « méta ». Dans la deuxième édition du *Dostoïevski*, Bakhtine dénomme sa recherche *métalinguistique* précisément à cause de l'absence de circonscription à l'intérieur des systématisations et des classifications des études linguistiques.

Les textes dont Bakhtine s'occupe ne sont pas seulement verbaux, mais également non verbaux, tels ceux imbriqués dans l'intertextualité dont vit chacun d'eux. Toute l'analyse bakhtinienne du *Rabelais* (1965) vise à mettre en évidence les rapports intertextuels entre les signes verbaux et non verbaux, tels ceux du carnaval. Son analyse peut donc, à juste titre, être considérée non seulement comme linguistique mais aussi sémiotique. Et pourtant, Bakhtine n'accepte pas plus le terme « sémiotique » pour qualifier son analyse, que celui de « linguistique⁴ ». Par analogie avec le terme « métalinguistique », sa réflexion sur les signes pourrait être caracté-

2. M. Bachtin, *In dialogo. Conversazioni con V.D. Duvakin* (trad. A. Ponzio), Napoli, ESI, 2007.

3. E. Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse* [1911], Paris, PUF, 1989.

4. Voir A. Ponzio, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980.

risée comme « métasémiotique ». Mais il préfère la considérer, pour les raisons que nous venons d'avancer, comme philosophique. Voire comme « philosophie du langage ».

C'est comme « philosophie du langage » qu'est présentée l'approche proposée dans le livre publié par V.N. Volochinov en 1929, et à la rédaction duquel Bakhtine a sûrement pris part⁵.

La philosophie comme attitude critique, dans sa présentation et dans sa mise en place comme philosophie du langage, trouve déjà en 1929, chez Volochinov – plus tôt encore en réalité, comme par exemple dans l'essai de 1926 « Le discours dans la vie et le discours en poésie. Contribution à une poétique sociologique » également publié par Volochinov – la motivation la plus profonde et la plus spécifique de la perspective bakhtinienne, c'est-à-dire le fait que la conscience est faite des paroles d'autrui, et que, quand bien même elle s'imagine pouvoir expurger l'autre, cette expurgation ne peut être effective qu'en argumentant avec les mots d'autrui. Tout le discours de la conscience est discours rapporté, rencontre entre discours propre et discours d'autrui, dialogue et ce, malgré toutes les formes d'ostentation, d'indifférence et d'autosuffisance eu égard à l'autre.

La philosophie du langage, en tant que telle, est philosophie du langage au sens où elle reconnaît le caractère inévitable du rapport à l'autre, de l'enchevêtrement entre mot propre et mot d'autrui. L'attitude critique, dépourvue de préjugés, de la philosophie du langage réside dans la reconnaissance de l'ouverture inévitable du mot, de l'énoncé, à l'autre. Même le discours « intérieur » est dialogique ; il a à voir avec le discours d'autrui indépendamment du fait que le moi prenne l'initiative de prendre l'autre en considération, de s'adresser à lui et de lui donner la parole.

La singularité du moi est la singularité de son mot dans ses rapports au mot d'autrui. Comme Bakhtine le montre dans son livre de 1929, par le biais de l'analyse du mot chez Dostoïevski, le mot a toujours une double orientation : eu égard à l'objet du discours, le thème, et eu égard à l'autre. Celui-ci fait toujours allusion, même malgré lui, consciemment ou non, au mot d'autrui.

Eu égard au caractère critique, c'est-à-dire dialogique, et donc effectivement dialectique, de la philosophie du langage, voilà donc le sens de la troisième et dernière partie de *Le marxisme et la philoso-*

5. Le livre a été publié en français sous le nom des deux auteurs : M. Bakhtine (V.N. Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (trad. M. Yaguello; préface de R. Jakobson), Paris, Minuit, 1977.

phie du langage, partie déterminante et conclusive (à l'opposé donc de la manière dont on la considère généralement, c'est-à-dire comme quelque chose de juxtaposé, pour ne pas dire hors sujet, quant à la question du rapport entre marxisme et philosophie du langage) intitulée « Vers une histoire des formes de l'énonciation dans les constructions syntaxiques. Essai d'application de la méthode sociologique aux problèmes syntaxiques ». Telle est la raison pour laquelle celle-ci s'occupe de la théorie de l'énonciation et des problèmes de syntaxe, du problème du « discours d'autrui », du discours indirect et de ses variantes, et du discours indirect libre en français, allemand et russe.

Les règles linguistiques du discours rapporté varient d'une langue à l'autre ; ce sont les indicateurs de perception et de transmission du mot d'autrui. Le degré d'implication et de distanciation par rapport au mot d'autrui est déjà prévu par les règles du discours rapporté : la prévarication du mot propre sur le mot d'autrui est envisagée, tout comme la relégation, la clôture de celui-ci, de manière à pouvoir le rapporter sans engagements, à pouvoir s'en distancier, dans une attitude de désresponsabilisation et d'indifférence hypocrite ; il en va de même du discours indirect libre, théâtre d'une lutte « corps à corps » avec le mot d'autrui, dans un dialogue fermé, de sorte que le mot propre fait écho au mot d'autrui et inversement, devenant mot à deux ou plusieurs voix non indifférentes l'une à l'autre⁶.

La philosophie du langage se présente donc comme une philosophie de l'écoute, écoute du mot de l'autre et de sa réception, de la compréhension responsive à son égard, non pas seulement sur le plan individuel, psychologique, et de l'idéologie interprétée comme phénomène psychologique, mais aussi sur le plan historico-social⁷. La relation à l'autre est déjà présente dans la langue, au sein même de son identité, mais pas sur le seul plan sémantique, là où on cherche généralement le rapport entre langue et idéologie sociale, mais aussi sur le plan moins attendu de la syntaxe.

Mais où débouche tout cela ? Certainement pas sur la phrase isolée, qui n'appartient à personne, qui n'est adressée à personne, qui n'est orientée vers aucune fin, qui est décontextualisée, qui n'a aucune intonation, aucune accentuation, aucun sous-entendu, qui peut être répétée aussi souvent qu'on le souhaite et reste toujours la

6. Sur ce point, voir A. Ponzio, *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Lévinas*, Paris, L'Harmattan, 1996.

7. Voir A. Ponzio, *Production linguistique et idéologie sociale*, Cadiac (Québec), Éd. Balzac, 1994.

même. Tout cela se résoud dans l'énoncé, dans le mot vivant, qui présente toutes ces caractéristiques et ne peut être répété deux fois sans que ne changent l'accentuation et le sens. Ces considérations se trouvent déjà et dans l'essai de 1926, sur le discours dans la vie et le discours dans la poésie, et dans le livre de 1929, sur la philosophie du langage.

LA PHILOSOPHIE DU LANGAGE COMME ART DE L'ÉCOUTE

Mais le rapport entre langue et énonciation, entre *langue* et *parole*⁸, entre langue et texte, entre syntaxe et style, entre grammaire et stylistique, n'est pas un rapport direct, un rapport duel. Il passe par les genres du discours. Tout énoncé, tout texte verbal, fait aussi nécessairement partie d'un genre du discours qui appartient nécessairement à une langue. On parle toujours non seulement dans une langue, mais aussi dans un genre du discours. Dans un texte de 1952-1953⁹, Bakhtine s'occupe directement des genres du discours littéraires, et il avait l'intention d'écrire un livre sur ce sujet. Il distingue là entre les genres du discours premier ou direct ou simple, c'est-à-dire les genres de la vie ordinaire (les genres de la représentation officielle, de la réalité sociale, des rôles, des rapports interpersonnels quotidiens, de la parole objective) et les genres seconds ou indirects, ou complexes, qui figurent les premiers, c'est-à-dire les genres de la figuration littéraire, de la parole objectivée, indirecte. Ce sont ces derniers qui peuvent mettre en évidence la disponibilité de la langue envers le mot d'autrui dans toute son ampleur, montrer comment le mot propre vit de la réception du mot d'autrui, de son interprétation et de sa transmission, de sa compréhension responsive.

Voilà pourquoi tous les exemples dont il est question dans *Le marxisme et la philosophie du langage* et qui ont à voir avec le « discours d'autrui » sont tirés d'œuvres littéraires, surtout romanesques. Les fragments analysés sont extraits des *Frères Karamazov* et du récit « Une mauvaise anecdote » de Dostoïevski ; du *Prisonnier du Caucase* et de *Poltava* de Pouchkine ; de *Rome* de Zola ; et des *Buddenbrock* de Thomas Mann.

La « philosophie du langage » du livre de Volochinov est étroitement liée à la manière dont Bakhtine lit l'œuvre de Dostoïevski la même année (1929). La philosophie de l'œuvre de Dostoïevski

8. *Langue et parole*, en français dans le texte [N.d.T.].

9. M. Bakhtine, « Le problème des genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 263-308.

intéresse Bakhtine dans un sens différent et plus profond que celui qui trouve son expression immédiate dans les déclarations de ses personnages. Tout comme lui-même le dit dans la note introductive à l'édition de 1963, il s'agit de donner de l'importance à ce qu'on perd généralement de vue à cause de l'attention excessive accordée aux idées exprimées dans ces romans. Et il s'agit justement des « moments structuraux plus profonds et plus stables de sa vision artistique¹⁰ ». Le roman polyphonique de Dostoïevski, comme le souligne Bakhtine, a permis une meilleure compréhension du fonctionnement de la « conscience humaine pensante » ; il a montré, mieux, il a fait entendre la « *sphère dialogique* » dans laquelle celle-ci naît et vit.

[Le « dostoïevskisme »] est un résidu réactionnaire purement monologique de la polyphonie de Dostoïevski. Elle s'enferme toujours à l'intérieur d'une seule conscience, la dissèque, crée le culte du dédoublement de la personnalité isolée. Alors que l'essentiel, dans la polyphonie de Dostoïevski, est sa réalisation entre plusieurs consciences, autrement dit, l'interaction et l'interdépendance de ces dernières. Il ne faut pas prendre pour modèle ni Raskolnikov, ni Sonia, ni Ivan Karamazov, ni Zossima, en arrachant leurs voix à l'ensemble polyphonique du roman (et en les déformant de ce fait), mais suivre Dostoïevski lui-même en tant que créateur du roman polyphonique¹¹.

Le « dostoïevskisme » équivaut à se concentrer obstinément sur la question de l'identité. Dans les domaines de l'idéologie, de la religion, de la morale, cela revient à considérer celles-ci comme une affaire qui concerne le moi centré sur lui-même, le moi dans son identité. Pour Bakhtine, prendre Dostoïevski pour modèle signifie reconnaître l'altérité comme centre principal de sa leçon éthique et esthétique, en opposition au primat de l'identité.

10. M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* (trad. I. Kolitcheff), Paris [Seuil, 1970], Points essais, 1998, p. 32.

11. M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 75. [N.d.T. : Dans l'édition italienne, le traducteur écrit « dostoievskismo », traduit ici, suivant la suggestion de l'auteur de l'article, par « dostoïevskisme », en lieu et place du « dostoievchtchina », peu compréhensible en français, proposé par I. Kolitcheff dans l'édition citée. G. Verret, proposait quant à lui « la dostoïevskerie » (M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (trad. G. Verret), Lausanne, L'âge d'Homme, 1970.)

Le problème fondamental de la philosophie du langage est le problème de l'autre¹², et le problème de l'autre est le problème du mot, du mot comme voix reconnue comme demande d'écoute. *Une philosophie du langage, donc, comme art de l'écoute*. Voilà pourquoi il est nécessaire de prendre Dostoïevski pour modèle : lui savait écouter les mots, il savait les entendre comme voix.

L'écoute n'est pas extérieure à la parole, une addition, une concession, une initiative de celui qui la reçoit, un choix, un acte de respect à son égard. L'écoute, dit Bakhtine, est un *élément constitutif de la parole*, qui ne peut être mis à nu que lors d'une analyse non superficielle, une analyse qui de linguistique devient méta-linguistique.

Le fait tient à la nature du mot qui, toujours, veut l'audition, cherche la compréhension responsive, ne s'arrête pas à une compréhension qui se ferait dans l'immédiat et pousse toujours plus avant (de façon illimitée). [...] L'audition en tant que telle instaure un rapport dialogique. Le mot veut l'audition, la compréhension, la réponse, et il veut, à son tour, répondre à la réponse, et ainsi *ad infinitum*. Il entre dans un dialogue où le sens n'a pas de fin [...] ¹³.

L'écoute est donc *l'art du mot*, sa manière, son métier, son attitude, sa prérogative, sa manière d'être particulière. Et il faut *l'art verbal*, l'écriture littéraire, le genre second, complexe, il faut Dostoïevski, pour figurer l'écoute comme art du mot. Tel est le rapport entre la philosophie du langage comme art de l'écoute et l'écriture littéraire¹⁴.

La pire chose qui puisse arriver au mot est l'absence d'écoute, l'absence d'interlocuteur – non pas *le taire*, qui est justement la condition de l'écoute, surtout quand elle prend la forme de l'expression littéraire, mais *le silence*.

12. Voir A. Ponzio, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bakhtin y la ideología contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1998 ; *La cifremática e l'ascoloto*, Bari, Graphis, 2006 ; *The dialogic Nature of Sign*, Ottawa, Legas, 2006.

13. M. Bakhtine, « Le problème du texte... », *Esthétique de la création verbale, op. cit.*, p. 337.

14. Voir *Philosophy of language as the art of listening. On Augusto Ponzio's scientific research* (dir. S. Petrilli), Bari, Edizioni dal Sud, 2007.

ÉCOUTE DU MOT D'AUTRUI ET ÉCRITURE LITTÉRAIRE

Pour Bakhtine, le rapport avec l'autre est un rapport non symétrique et non réversible, et, par conséquent, il est bien différent de la formule *Ich-Du* [*Je-Tu*] de Martin Buber, qui, comme le fait remarquer Lévinas¹⁵, peut se renverser et se lire indifféremment de gauche à droite et vice-versa : c'est comme si un spectateur extérieur parlait du « Je » et du « Tu » à la troisième personne. Bakhtine rejette explicitement la conception du rapport à l'autre comme rapport vu par un spectateur extérieur non participant. C'est pour cela que le rapprochement entre Bakhtine et Buber que l'on doit à Todorov¹⁶ est déroutant. Le rapport « Je-Tu » de Buber est un rapport de *réciprocité*, un rapport *réversible*, qui contraste avec la conception bakhtinienne de l'unicité de l'être au monde de chacun, avec son caractère non interchangeable. Pour Bakhtine, la relation « Je-Tu » est une relation *non réciproque, asymétrique*, qui comporte une différence de niveau, dans laquelle la position du « Je » n'est pas interchangeable avec celle qu'occupe le « Tu », et où l'altérité est toujours connotée axiologiquement.

La philosophie morale, ou philosophie première, ou philosophie de l'acte responsable, selon la tâche que Bakhtine (1920-1924) lui assigne, doit décrire « l'architectonique concrète » centrée sur la singularité, l'unicité de chacun. Ses moments, en fonction desquels toutes les valeurs, tous les signifiés et tous les rapports spatio-temporels se constituent et s'arrangent, sont « moi-pour-moi, l'autre-pour-moi et moi-pour-l'autre¹⁷ ». L'architectonique du moi se définit en termes d'altérité. Le moi dans sa singularité, dans son unicité est la modalité singulière, unique, selon laquelle son altérité constitutive s'organise.

Le « dialogue » chez Bakhtine n'est pas le résultat de l'initiative, de l'assomption d'une attitude d'ouverture envers les autres (comme elle a souvent été interprétée erronément, par exemple, chez Holquist¹⁸) ; il équivaut à l'impossibilité de la fermeture, de

15. E. Lévinas, « Martin Buber », *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976. Voir aussi A. Ponzio, *Scrittura, dialogo, alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, Florence, La Nuova Italia, 1994.

16. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle*, Paris, Seuil, 1981.

17. M. Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte* (trad. G. Capogna Bardet), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, p. 85.

18. M. Holquist & K. Clark, *Mikhaïl Bakhtin*, Cambridge, Mass. Belknap Press, 1984.

l'indifférence, de la non implication, et ce, en dépit de tous les efforts que le moi ait pu faire pour se soustraire à de telles situations. Et ces vaines tentatives de fermeture, de séparation restent gravées dans le mot propre qui, pour essayer de se libérer, doit quand même toujours s'orienter dialogiquement vers le mot d'autrui (voir *L'homme du sous-sol* de Dostoïevski). Le mot est dialogique par une implication passive dans le mot d'autrui. Le dialogue ne tient pas là où il y a composition de points de vue et d'identités, mais consiste précisément dans la nature réfractaire à la synthèse, comprise comme synthèse illusoire de l'identité-même du moi, laquelle, en effet, se décompose dialogiquement par le fait qu'elle est inévitablement impliquée dans l'altérité.

Bakhtine, vers la fin de son texte de 1920-1924 consacré à l'acte responsable, explique que son problème, qui n'est pas facile, est de trouver un point de vue *extérieur et participant à la fois*, dépourvu d'inclinations théoriques, que celles-ci soient d'ordre philosophique, sociologique, psychologique, etc.

Bakhtine poursuit son discours par l'analyse de l'interrelation entre *auteur et héros* dans la création artistique à laquelle il consacra le long écrit – visiblement immédiatement postérieur à celui sur l'acte responsable – que les éditeurs ont intitulé « L'auteur et le héros dans le processus esthétique » (1924).

Le rapport entre l'auteur et le héros dans la création de l'art verbal est exactement le rapport que Bakhtine cherche dans sa philosophie de l'acte responsable : il s'agit du rapport entre un point de vue extérieur, mais non cognitif, non théoricien (l'auteur), et le moi comme centre de l'architectonique de l'acte responsable (le héros), qui doit être décrit verbalement comme tel, comme centre d'une architectonique particulière, sans être réduit à un objet. C'est une description participante, d'un point de vue non indifférent et selon une attitude de compréhension responsive, comme il advient justement dans la création artistique verbale¹⁹.

Mais pourquoi cette situation duelle ? Pourquoi le point de vue phénoménologique de la description participante ne peut-il pas être le même que celui du moi ? Pourquoi le point de vue extérieur est-il nécessaire, pourquoi l'autre est-il nécessaire ? Parce que la compréhension de l'architectonique n'est pas possible sans altérité. Et sans altérité la valeur esthétique n'est pas non plus possible : le moi

19. Voir A. Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milan, Bompiani, 1994, 2003, 2^e éd. augmentée.

est incapable de figurer de lui-même sa propre architectonique ; le moi, de lui-même, est « esthétiquement improductif ».

Le héros est un individu de la vie réelle, retranché dans son identité, qui parle inévitablement de lui selon les modalités prévues dans le rapport sujet-objet, se décrit selon les genres, les catégories, les lieux du discours de la société, de la culture officielle, de la langue d'appartenance. L'auteur peut le mettre à découvert dans sa singularité, dans son altérité, comme centre organisateur qui n'a pas d'équivalents, le conduire à se dévoiler non pas comme individu, non pas comme homme abstrait identifié par tel ou tel genre, non pas comme locuteur générique ou typique, mais comme individu, comme locuteur individuel, avec son *mot* autre par rapport au *mot* individuel d'une *langue*, dans son caractère présentiel de valeur au monde, dans sa responsabilité sans alibi.

Mais de quel auteur s'agit-il ? Non pas de celui des genres premiers, des genres de la vie quotidienne, du mot direct, objectif, des genres de la représentation du monde, qui est, lui aussi, un individu de la vie réelle, inséré dans son identité et qui réagit au mot de l'autre selon les fonctions prévues par la langue et selon les fins de sa position sociale, son rôle, sa profession, son idéologie, l'image de soi, etc. Il s'agit, au contraire, de l'auteur dont l'écoute se trouve en dehors de la vie réelle, en dehors de la *représentation*.

À plusieurs reprises, de ses premiers à ses derniers écrits, Bakhtine précisera qu'il ne s'agit pas là de « l'auteur homme », mais de « l'auteur créateur », de l'écrivain auquel les genres seconds, les genres du mot indirect, de la figuration littéraire, permettent d'*user la langue tout en lui étant extérieur* et lui permettent d'*endosser la veste du « se taire »*²⁰, de ne plus rien dire en son nom, de se distancier de son individualité, de son identité d'individu, de se distancier du point de vue de la contemporanéité, de sortir de son « temps étroit ». L'auteur qui se présente avec une parole directe peut être journa-

20. Voir la différence entre « silence » et « mutité » dans « Les carnets de 1970-1971 », *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p 353. [N.d.T. : Suivant la proposition de l'auteur de l'article, nous avons opté pour la traduction « le taire » pour l'italien « tacere » en lieu et place de la « mutité », de la traduction française, concept médical qui, selon la définition du *Trésor de la Langue Française*, désigne l'« incapacité de parler (par défaut d'acquisition ou perte du langage parlé) due soit à une surdité congénitale, soit à l'absence de développement, à une lésion des organes de la phonation ou des centres nerveux du langage ».] Sur la figuration littéraire, voir S. Petrilli & A. Ponzio, *Viens in literary semiotics*, Ottawa, Legas, 2004 et *La raffigurazione letteraria*, Milano, Mimesis, 2006.

liste, chercheur, essayiste, etc. ; il ne peut pas être *écrivain*. Le taire prend « des formes variées d'expression – réduction au rire (ironie), à la parabole, etc.²¹ ». Le rôle de l'écrivain n'est en rien passif, simple contemplateur, observateur détaché. Sa position est celle de l'écoute, de la compréhension participante, de la réaction active, de la provocation, du défi dans ses rapports au héros qui entre dans un rapport de face à face avec lui, d'individu à individu, d'autre à autre, dans un rapport d'enchevêtrement, d'implication qui se réalise dans la dialogicité intrinsèque de leurs mots.

Une espèce de « complicité » s'établit ainsi entre une philosophie morale comme philosophie première, entendue comme philosophie de l'acte responsable, et une philosophie de l'art verbal, comprise comme philosophie du langage littéraire. Cette complicité ou implication réciproque se trouve à la base des concepts fondamentaux que Bakhtine utilisera tout au long de sa recherche, des écrits des années 1920 à ceux de la première moitié des années 1970 : *exotopie* (*vnenachodimost'*), *excédent* (*izbytok*), *représentation / figuration* (*izobraženie*)²², etc.

Seul le point de vue de l'autre, en tant que point de vue extérieur et donc capable de surplus « transgredient », permet que la description du monde du moi ne soit pas une autre *représentation* interne à ce monde, et donc limitée et partielle, une *re-présentation* du regard du moi en tant que même, identique ; du regard du moi en tant qu'identité, sujet, individu, mais une vision compréhensive et qui comprend, capable de « *figuration*²³ ».

On a ainsi deux centres de valeur : celui du moi et celui de l'autre. « La vie connaît deux centres de valeurs différents dans leur principe même, mais corrélés entre eux : moi et l'autre²⁴. » À travers l'architectonique de l'auteur créateur, qui coïncide avec

21. M. Bakhtine, « Les carnets de 1970-1971 », *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 370.

22. N.d.T. : Bakhtine (tout comme Medvedev) utilise le terme russe *izobraženie* qui peut être traduit en français par *représentation* (it. *rappresentazione*) et par *figuration* (it. *raffigurazione*). Les traducteurs français ne semblent pas toujours avoir été sensibles à cette distinction, et nous trouvons généralement le seul terme *représentation* utilisé indistinctement. Suivant les indications de l'auteur de l'article, nous avons respecté ici la différence faite entre *rappresentazione* et *raffigurazione*, et leurs composés.

23. Sur le rapport *rappresentazione-raffigurazione*, voir L. Ponzio, *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevich, Chagall*, Bari, Adriatica, 2004 ; *Visioni del testo*, Bari, Graphis, 2002 ; *Lo squarcio di Kazimir Malevich*, Milano, Spirali, 2004.

24. M. Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte*, *op. cit.*, p. 110.

l'architectonique de l'œuvre, les valeurs et les dimensions spatio-temporelles de l'architectonique du héros acquièrent une résonance supérieure, sortent des limites de la vision individuelle et des limites de la contemporanéité, rentrent en relation avec la « grande temporalité » de la valeur esthétique. La valeur de la vie individuelle est augmentée et enrichie par la vision participative externe qui la considère dans sa précarité, dans sa limitation, dans sa fugacité, dans son inséparabilité avec la mort ; qui la considère depuis son seuil extrême avec toute la lucidité, la vérité et l'amour qu'une telle vision comporte à son égard. L'architectonique de la responsabilité ne peut être comprise que comme *architectonique de l'altérité*. Et ce, tant parce que ce n'est qu'ainsi que le moi se révèle dans son unicité, dans sa singularité, et donc dans son altérité, comme autre, que parce que cette altérité se réalise objectivement dans le rapport avec l'autre.

FAIRE ENTENDRE PLUSIEURS VOIX DANS LA MONODIE

Le mot littéraire en tant que figuration du mot de l'autre et, donc, caractérisé par l'altérité, par l'exotopie, par l'écoute, par la compréhension participante, responsive, est toujours dialogique, même s'il l'est à différents degrés, selon les genres littéraires et selon la manière dont ceux-ci trouvent une place dans les différentes œuvres. Si la poésie lyrique peut ainsi être considérée comme un genre monologique par rapport au roman, on peut aussi la considérer comme dialogique si on la compare aux genres du discours quotidiens.

À cet égard, il est intéressant d'observer que Bakhtine – dans ses textes du début des années 1920, pour montrer comment le rapport moi-autre, comme rapport entre mot propre et mot d'autrui, c'est-à-dire le thème particulier de la figuration littéraire – examine non pas une œuvre du genre romanesque mais, au contraire, une œuvre du genre lyrique. Il assume comme objet d'analyse la poésie de Pouchkine *Razluka* (*Séparation*).

Dans *Razluka*, le thème est celui du départ, de la séparation. Mais il s'agit d'une double séparation : celle de l'éloignement et celle de la mort. Là, quand l'écriture raconte la séparation, son contexte n'est pas seulement celui de son éloignement *à elle* qui retourne dans sa patrie, comme c'était le cas au moment de l'adieu, mais il est aussi celui postérieur et actuel de la nouvelle de sa mort, et donc, de la prise de conscience, maintenant, que la séparation était pour toujours. Deux situations temporelles différentes se

croisent donc dans le mot qui raconte : un autre temps, celui du départ, est un temps autre, celui de la nouvelle de sa mort à elle.

Cette poésie de Pouchkine se prête bien à la tentative de Bakhtine de mettre en évidence dans le genre lyrique, qui semble être un genre à une seule voix, l'enchevêtrement dialogique entre le contexte de la voix de l'écrivain et les contextes des voix des deux protagonistes (le héros – autobiographique, de surcroît – et l'héroïne), recherchant dans un tel enchevêtrement la dynamique entre des centres de forces qui empêche la clôture au sens monologique du mot. C'est le type d'analyse que Bakhtine poursuivra dans son livre consacré à Dostoïevski (1929) en le mettant à l'épreuve du mot du roman et notamment du roman « polyphonique ».

Déjà dans les deux premiers vers de *Séparation* :

Tu quittas ces bords étrangers
Pour revoir ta patrie lointaine.

trois centres de valeurs s'entrecroisent de manière dialogique, et à partir de là un nombre équivalent de points de vue se ramifient, conditionnant le choix et l'intonation de presque tous les mots : celui de l'héroïne, par rapport à laquelle sont choisis le mot « patrie » et l'expression « le pays étranger » ; celui de l'auteur homme-héros, à partir duquel est utilisé le verbe « abandonner » ; et celui du contexte de l'auteur écrivain, conscient maintenant de la mort prochaine de l'héroïne et pour lequel le verbe « abandonner » et l'adjectif « lointain » se chargent d'un signifié ultérieur au sujet du destin des deux protagonistes. Au point que, selon Bakhtine, lors de la récitation effective de la poésie, le problème de l'exécution consiste à trouver (chose peut-être impossible) le juste équilibre entre ces trois directions intonatives.

Bakhtine fait aussi observer que la différence entre la première et la dernière rédactions de ces vers est marquée par l'interrelation entre les différents centres de valeur exprimée dans celle-ci. Dans la première version, le contexte axiologique et le ton volitif-émotif de l'auteur-héros dominaient :

Pour les rives étrangères lointaines
Tu quittas le pays natal.

La lecture des premiers écrits de Bakhtine, rendue possible aujourd'hui, permet de constater qu'il avait d'abord mis à l'épreuve sa proposition de rapprochement de la « philosophie morale » de la

vision de l'écriture littéraire dans le genre lyrique, retrouvant justement là le rapport d'altérité dialogique. Ceci devrait suffire pour se débarrasser enfin du préjugé selon lequel Bakhtine aurait accordé peu d'attention au genre lyrique ; et pour montrer à quel point est erronée l'interprétation de sa conception du dialogue dans les genres littéraire comme opposition rigide entre genres monologiques (la lyrique) et genres dialogiques (le roman).

PSYCHANALYSE, ÉCRITURE LITTÉRAIRE ET IDÉOLOGIE

Le freudisme se situe dans la ligne de pensée ouverte par la réflexion bakhtinienne au début des années 1920 et naît évidemment de l'intérêt de vérifier la possibilité que la psychanalyse avait de contribuer, avec sa description et son interprétation de cas individuels, à la compréhension de cette « architectonique du moi » dont Bakhtine pose le problème dans son écrit sur la philosophie de l'acte responsable ; c'est-à-dire du moi dans sa singularité, comme être participant au monde de manière unique, qui ne peut être répété, situé dans un espace-temps unique et impliqué dans des rapports avec les autres de manière unique et irremplaçable.

On peut comprendre ainsi l'intérêt qu'a pu susciter chez Bakhtine et au sein de son Cercle la psychanalyse, étant donnée son attention particulière pour l'étude de cas singuliers, de vies individuelles. Mais en même temps, celle-ci ne pouvait effectivement exercer, comme le dit Bakhtine dans sa conversation avec Douvakine, « une influence directe sur sa manière de voir les choses » parce qu'elle s'avérait avant tout liée aux relations cognitives, au rapport sujet-objet.

Dans les écrits du début des années 1920 sur la philosophie de l'acte responsable, Bakhtine met déjà l'accent sur l'irréductibilité de la singularité de la vie comme « devenir responsable, risqué, ouvert » comme objet de l'étude scientifique de la biologie, de la sociologie, de l'économie et même de la psychologie avec ses abstractions « allégées » de l'existence du moi dans sa singularité, son unicité et son caractère non répétable ; avec ses constructions où tout trouve une justification sauf la singularité de l'architectonique existentielle et son acte responsable.

L'apport fondamental de la psychanalyse à la philosophie bakhtinienne du langage comprise comme art dostoïevskien de l'écoute réside dans le rapport étroit que celle-ci établit entre l'individu et le mot, entre la conscience et le discours. Le mérite du *Freudisme* est d'avoir compris cet aspect et d'avoir développé l'analyse du rapport entre conscience individuelle, langage et idéologie.

En ce qui concerne le problème de la conscience individuelle, le chapitre IX intitulé « Le contenu de la conscience en tant qu'idéologie » s'avère particulièrement intéressant. Les contenus idéologiques qui font partie du comportement de l'individu humain et qui constituent cette forme idéologique (et de discours) particulière que Bakhtine nomme « idéologie du quotidien », sont, d'un certain côté, assez proches de l'idéologie organisée d'un système social donné : ils appartiennent à l'idéologie officielle et à la « *conscience officielle* ». D'un autre côté, par contre, ils se différencient de manière plus ou moins grande du système établi de l'idéologie dominante et contrastent avec celui-ci : ils donnent alors lieu à une « idéologie non officielle », et donc à une « *conscience non officielle* ». L'inconscient freudien est une « conscience non officielle », distinct de la « conscience officielle normale ». Tous deux, par le simple fait d'être fait de langage, ont un caractère social.

Plus la distance entre l'idéologie dominante et le discours intérieur est petite, plus ce dernier se transformera facilement en discours externe. Inversement, plus grand est le désaccord entre la conscience officielle et la conscience non officielle, plus grand sera le degré d'altérité, de relativité et de désintégration par rapport à l'unité et à l'intégrité du système dominant.

Si on considère les choses du point de vue de l'écrivain, sa disposition à l'écoute est telle que la transformation de l'idéologie non officielle en idéologie officielle ne l'intéresse pas du tout ; tout comme ne l'intéresse pas le fait que le motif idéologique ne soit pas celui de l'individu mais celui d'un individu typique d'un groupe social de sorte qu'il puisse pénétrer dans le discours public au point de devenir politique. L'idéologie non officielle l'intéresse en tant que telle, indépendamment de sa possibilité de succès comme idéologie officielle ; et s'il assume comme héros l'individu dans sa typicité sociale d'une certaine époque c'est parce qu'il souhaite retrouver, sous l'écorce de l'individu retranché dans son genre et dans son idéologie officielle, l'individu dépourvu des justifications idéologiques officielles, dans le rapport unique et indérogeable avec le monde et les autres.

Plus que de l'idéologie officielle, l'art littéraire tire son inspiration et ses arguments pour la figuration de l'idéologie du quotidien encore en formation qui, présente non seulement des contradictions internes, mais aussi des contradictions avec l'idéologie officielle. De la même manière, il est explicitement observé dans le livre publié par Medvedev en 1928, que l'écriture littéraire pénètre dans le laboratoire social dans lequel les idéologies se créent et se

forment et elle anticipe souvent des motifs idéologiques qui ne seront systématisées que plus tard dans les idéologies officielles :

L'artiste n'a que faire de positions toutes faites, affirmées : elles vont fatalement apparaître comme un corps étranger dans l'œuvre, comme un prosaïsme, comme une tendance. Ces positions doivent occuper la place qui leur revient dans le système de la science, de la morale, dans le programme d'un parti politique, etc. Dans l'œuvre d'art, pareilles positions dogmatiques ne peuvent figurer, dans le meilleur des cas, que comme des sentences de second ordre ; elles n'en constitueront jamais le noyau lui-même²⁵.

En 1928, le concept de « valorisation sociale » a une importance particulière chez Medvedev. La valorisation sociale joue le rôle de médiateur entre l'unicité du fait artistique et la généralité du matériau linguistico-idéologique.

Le matériau de la poésie, dit Medvedev, est la langue non pas comme système de potentialités linguistiques, phonétiques, grammaticales, lexicales mais comme « système de valorisations sociales vivantes ».

La langue pour le poète, comme du reste pour tout locuteur, est un système de valorisations sociales, et plus ce système est riche, complexe, différencié, et plus les œuvres qui l'utilisent seront importantes et viseront l'essentiel²⁶.

Sur cette base-là, Medvedev réaffirme que la poétique ne peut pas être basée sur la linguistique²⁷. La linguistique ne peut expliquer que la raison pour laquelle deux mots déterminés *peuvent* être mis l'un à côté de l'autre. Mais elle ne peut pas expliquer pourquoi ils se retrouvent *effectivement* côte à côte. C'est de fait justement la valorisation sociale, dont la linguistique doit faire abstraction pour atteindre ses objectifs pratiques et théoriques, qui transforme une « potentialité linguistique » en un fait linguistique concret. En effet, « les potentialités mêmes de la langue sont intégrées lors de leur apparition et de leur développement dans l'ensemble des valorisations qui se constituent obligatoirement dans un milieu social

25. P. Medvedev, *La méthode formelle en littérature. Introduction à une poétique sociologique* (éds., trad. B. Vauthier & R. Comtet ; postface Y. Medvedev), Toulouse, PUM, 2008, p. 107.

26. P. Medvedev, *La méthode formelle...*, *op. cit.*, p. 265.

27. Voir P. Medvedev, *La méthode formelle...*, *op. cit.*, p. 266.

précis²⁸ ». Ce sont les coefficients de valeur et les conditions sociales de l'énonciation qui déterminent non seulement la disposition des mots mais aussi leur confèrent un sens spécifique.

Quel est donc le rapport entre valorisation sociale et construction poétique ? Qu'est-ce qui caractérise la valorisation sociale dans la construction artistique ?

Les différents significés idéologiques, cognitifs, politiques, moraux, philosophiques, etc. entrent dans la construction poétique, mais au lieu d'avoir une finalité cognitive, morale, etc., ils y entrent dans le but d'être figurés, et toute l'organisation de l'œuvre se fait en fonction de cette *figuration*, qui, aux côtés du significé idéologique de l'événement figuré, est dès lors indissolublement unie à la construction poétique. L'« idéologème » extra-artistique, devenu élément structurel du roman, ne perd aucunement son significé extra-artistique :

L'idéologème qui est privé de son sens immédiat, de son aiguillon idéologique, ne peut s'intégrer à la structure artistique, car il ne saura y apporter précisément ce que réclame la structure poétique, ce qui en est un élément constitutif, son acuité idéologique pleinement signifiante.

Mais, sans perdre sa signification directe, l'idéologème qui entre dans l'œuvre artistique s'intègre à une nouvelle combinaison chimique et non pas mécanique avec les traits particuliers à l'idéologie de l'art²⁹.

C'est la raison pour laquelle la tâche de la critique littéraire ne revient pas, selon Medvedev, à mettre en évidence les idéologèmes extra-artistiques, mais équivaut à la définition sociologique de l'idéologème artistique lui-même, de la structure artistique de l'œuvre entière et des fonctions artistiques de ses éléments individuels, qui ne sont pas moins sociaux et idéologiques que les idéologèmes éthiques, philosophiques ou politiques contenus dans l'œuvre.

« LA VIE, PAR NATURE, EST DIALOGIQUE »

Cet article a été entièrement écrit par M.M. Bakhtine. Moi je me suis contenté de lui fournir le matériel bibliographique nécessaire

28. P. Medvedev, *La méthode formelle...*, *op. cit.*, p. 265.

29. P. Medvedev, *La méthode formelle...*, *op. cit.*, p. 111-112.

et j'ai aidé à la publication de l'article dans la revue, vu mes relations avec le comité de rédaction.

Voilà ce qu'écrit en date du 3 novembre 1975 (huit mois après la mort de Bakhtine, survenue le 7 mars 1975), le biologiste Ivan Kanaev au sujet de l'article « Le vitalisme contemporain » publié sous son nom en 1926³⁰. Cet extrait fut envoyé par Kanaev à S.G. Botcharov, proche de Bakhtine au cours des dernières années de la vie de ce dernier, qui a largement contribué à l'édition de ses textes. Dans l'article dans lequel il est fait état de ceci, Botcharov³¹ ajoute que Kanaev lui aurait dit verbalement que Bakhtine s'était consacré à ce travail parce qu'il était directement intéressé par les questions philosophiques de la biologie de l'époque.

De tels intérêts sont étroitement liés avec les deux thématiques – à leur tour étroitement liées entre elles, et plus étroitement qu'on ne l'a pensé jusqu'aujourd'hui – qui l'ont rendu le plus célèbre : le « dialogue » envisagé surtout à travers sa figuration littéraire du « roman polyphonique » de Dostoïevski et le « réalisme grotesque » de la culture populaire « carnavalesque » étudié à travers sa figuration dans Rabelais.

Pour comprendre ce lien, répétons que le « dialogue » chez Bakhtine n'est pas le résultat de l'initiative de l'assomption d'une attitude d'ouverture envers les autres (comme on l'a souvent interprété de manière erronée), mais consiste en l'impossibilité – d'ordre « biosémiotique », pourrions-nous dire, et non pas seulement psychologique et culturelle – de fermeture, d'indifférence, de non implication.

Le corps tel qu'il se révèle dans le réalisme grotesque corrobore cette situation – ou mieux n'en est que l'expression – d'implication, d'inséparabilité, de non-indifférence dans laquelle se trouve inévitablement l'être humain, mais aussi tout autre être vivant, à différents degrés, en fonction de sa place dans l'échelle des espèces. Dialogicité et intercorporéité sont les faces d'une même médaille,

30. « Sovremennyj vitalizm » [Le vitalisme contemporain], *Čelovek i priroda*, 1926, 1, p. 33-42 et 2, p. 9-23. Il en existe une traduction en italien : « Il vitalismo contemporaneo », in Bachtin, Kanaev, Medvedev, Vološinov, *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino ai "Problemi dell'opera di Dostoëvskij" (1919-1929)* (éds. A. Ponzio, P. Jachia, M. De Michiel), Bari, Dedalo, p. 175-198.

31. Voir S.G. Botcharov, « À propos d'une conversation et autour d'elle », in *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine* (dir. C. Depretto), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 178-204.

font partie de l'interconnexion biosémiotique réelle, matérielle des corps vivants.

En ce qui concerne Dostoïevski, Bakhtine parle de pensée artistique polyphonique, *qui va au delà du roman polyphonique comme genre*, et à laquelle des aspects déterminés réels de l'homme, notamment la dialogicité constitutive de la *conscience réelle*, devenue pour la première fois *objet de figuration* artistique, sont *accessibles* dans toute leur profondeur et spécificité. Pour les mêmes raisons, Bakhtine intitule d'abord son travail sur Rabelais (présenté et soutenu comme thèse de doctorat en 1946), *Rable v istorii realizma* [Rabelais dans l'histoire du réalisme]. À travers l'art verbal, la vie et la conscience humaine y étaient aussi figurées *de manière réaliste*, dans leurs aspects dialogiques ; non dans leur seule expression verbale, mais aussi dans leur expression non verbale, en tant que signes de la culture comique populaire et de la vision carnavalesque du monde.

« La vie par nature est dialogique. Vivre signifie participer au dialogue³². » Un dialogue de ce type, dans la sphère du signe verbal, du discours externe et intérieur, se manifeste comme interroger, écouter, répondre, consentir, etc. Inversement, dans les expressions soit verbales, soit non verbales de la vision réaliste du corps grotesque – libéré des séparations illusoires, des différences et des hiérarchies de rôle, d'identité, d'appartenance – il se manifeste comme lien intercorporel indissoluble qui relie, sans solution de continuité, toutes les espèces vivantes entre elles et avec l'univers tout entier. Nous pouvons parler d'une *dialogicité bakhtinienne*, qui, plus d'une fois, depuis le *Dostoïevski* de 1929, est explicitement et implicitement opposée par Bakhtine à la dialectique hegelienne et à ses soi-disant dérivés « historique et dialectico-matérialiste » du « réalisme social³³ ». À la base de la conception bakhtinienne, il y a une *dialogicité de la nature*, une *dialogicité de la vie*, qui serait exprimée aujourd'hui en termes de « biosémiotique » ou sémiotique de la vie³⁴ et qui explique l'intérêt de Bakhtine pour les études de biologie de son époque.

32. M. Bachtin, « Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij », *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 331.

33. Voir A. Ponzio, *Segni e contraddizioni. Tra Marx e Bachtin*, Verona, Bertani, 1981 ; *Signs, Dialogue and Ideology*, Amsterdam, J. Benjamins, 1993 ; *Semiotica e dialettica*, Bari, Edizioni dall Sud, 2004.

34. T.A. Sebeok, *Global Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2001. Voir aussi A. Ponzio & S. Petrilli, *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok*, Milano, Spirali, 2002.

Dans la vision de Bakhtine, il n'y a pas de limites définies de la dialogicité verbale et de la dialogicité intercorporelle. La première s'étend en traversant aussi les langues et les cultures, à travers toute la sphère que Youri M. Lotmann appelle la « sémiosphère » ; la seconde s'étend à travers la totalité de la vie, que nous pouvons nommer « biosphère » (terme introduit au sens moderne dans les années 1920³⁵ par W. Vernadsky).

Pour Bakhtine, le dialogue et le corps sont étroitement interconnectés, et l'image correcte du corps dialogique est celle du corps grotesque. Telle est la raison pour laquelle le grotesque apparaît également dans le roman et notamment dans le « roman polyphonique » de Dostoïevski. Et c'est pour cela que Bakhtine, dans la deuxième édition de sa monographie sur Dostoïevski, en 1963, inclut un chapitre (le quatrième) sur le rapport entre le genre romanesque et le réalisme grotesque du folklore carnavalesque dans lequel un tel genre s'enracine. Le dialogisme bakhtinien ne peut pas être compris séparément de sa conception biosémiotique du réalisme du corps grotesque. Sous cet aspect, le fragment suivant est intéressant :

Le juge et le témoin. Avec l'apparition de la conscience dans le monde (dans l'existence), et peut-être même dès l'apparition de la vie biologique (peut-être que, non seulement l'animal, mais aussi l'arbre et l'herbe jugent et témoignent), le monde (l'existence) se modifie radicalement. La pierre reste pierre, le soleil reste soleil, mais l'événement que constitue l'existence dans son tout (inachevable) devient entièrement différent, car sur la scène de l'existence terrestre, fait son entrée, pour la première fois, le personnage principal, nouveau : le juge et témoin. Et le soleil, tout en demeurant physiquement le même, est devenu autre, du fait qu'il avait conscience d'être juge et témoin. Il a cessé d'être purement et simplement, et s'est mis à être en soi et pour soi (ces catégories sont apparues là pour la première fois), et pour l'autre, du fait qu'il s'était trouvé réfracté dans la conscience d'un autre (le juge et témoin) ; en vertu de quoi il s'est transformé dans son essence, enrichi, transfiguré³⁶.

35. Publié à Saint-Petersbourg en 1926, le texte a été traduit en français : W. Vernadsky, *La biosphère* (préface de J.-P. Deléage), Paris, Seuil, Points sciences, 2002.

36. M. Bakhtine, « Les carnets 1970-1971 », *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 356.

L'être vivant est situé au centre d'un système général de relations ou *architectonique*, qui, pour l'être humain, étant donné sa capacité de prise de conscience sémiotique, de réflexion sur les signes, de développement de son être témoin et juge, est désigné par Bakhtine, dans ses premiers écrits, comme « architectonique de la responsabilité³⁷ ». Une telle architectonique de la responsabilité peut être restreinte à l'environnement qui entoure l'individu, à son groupe familial, professionnel, de travail, ethnique, linguistique, religieux, à sa culture et à sa communauté politique ; ou être étendu comme conscience sémiotique globale à l'univers tout entier. Bakhtine distingue pour cela entre une « petite expérience » et une « grande expérience ». La première est une expérience réduite et à la limite mesquine et asphyxique du moi, de corps et du monde. Par contre,

dans la grande expérience, le monde ne coïncide pas avec lui-même (il n'est pas ce qu'il est), il n'est pas fermé et il n'est pas achevé. Dans celui-ci, il y a la mémoire, qui défile et se perd dans la profondeur humaine de la matière et de la vie illimitée, dans l'expérience de la vie des mondes et des atomes. Et l'histoire de l'individu commence par cette mémoire bien avant celle de ses actes cognitifs (de son moi connaissable).

[...] Cette grande mémoire n'est pas la mémoire du passé (au sens abstraitement temporel) ; le temps est relatif par rapport à celle-ci. Celle qui retourne à l'éternité et celle que le temps ne rend pas. [...] Le moment du retour a été perçu par Nietzsche, mais il l'a interprété de manière abstraite et mécanique.

[...] Dans la grande expérience qui grouille de vie, tout parle, c'est une expérience profondément dialogique³⁸.

Au cours de la sixième conversation avec Douvakine (1973), lorsqu'il fait allusion aux *Chants du labyrinthe* [*I canti dal labirinto*] de V. Ivanov, Bakhtine explique que le labyrinthe est la mémoire que chacun de nous « a de l'enfance, et même au-delà de l'enfance » et que Ivanov lui-même croyait que la mémoire de l'homme provient d'un éloignement infini et illimité. Bakhtine se souvient donc de la

37. Voir A. Ponzio & S. Petrilli, *Semioetica*, Roma, Meltemi, 2003 et *Semiotics Unbounded*, Toronto, Toronto UP, 2005.

38. M. Bachtin, « Arte, mondo, memoria, linguaggio », « Dalle annotazioni degli anni Cinquanta », in *Bachtin e...* (éds. P. Jachia & A. Ponzio), Bari, Laterza, 1993, p. 194-195.

poésie « Pamjat' » [Mémoire] (1921) de N.S. Goumïlev, qui dit qu'il existe une mémoire du corps.

Bakhtine doit aussi aux recherches géophysiques, neurophysiologiques et biologiques de son temps, telles celles menées par Vernadsky et Oukhtomski, la conception du rapport entre corps et monde, qu'il développe en termes de relation dialogique et qui se trouve exprimée en termes de *Umwelt* et de « circuit fonctionnel » chez J. von Uexküll et d'« autopoïesis » chez H.R. Maturana et F. Varela. Utilisant la terminologie de la physiologie dans l'essai sur le chronotope, où il reconnaît sa dette envers Oukhtomski, Bakhtine affirme que,

en dépit de l'impossibilité de confondre le monde [réel] et le monde [figuré] [...], ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante : entre eux ont lieu des échanges ininterrompus, pareils à ceux de l'organisme vivant avec son milieu ambiant³⁹.

Université de Bari

Traduit de l'italien par Bénédicte Vauthier

39. M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman (essai de poétique historique) », *Esthétique de la création verbale, op. cit.*, p. 394. [N.d.T. : Dans la traduction française, on lit « monde représenté » et « monde représentant », là où nous avons corrigé en « monde [réel] » et « monde [figuré] », en tenant compte des indications de l'auteur.]