



Institut International de Sociocritique – Montpellier

International Institute for Sociocriticism – Pittsburgh

ARGUMENTS ET DEBATS I

Sociocriticism



Institut International de Sociocritique — Montpellier

International Institute for Sociocriticism — France

Editor : *Edmond CROS*

Université Paul-Valéry
B.P. 5043
34032 Montpellier — Cédex
France

Annual Subscriptions (two volumes)

Individuals : \$ 25 FF 160,00

Institutions : \$ 50 FF 350,00

ISSN : 0985-5939

Rev. 14-170

116.886

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA
SECCION DE REVISTAS

ARGUMENTS ET DEBATS I

Sociocriticism

Vol. VII, 1 (N° 13) 1991

Sociocriticism Vol. VII, 1 (N° 13) 1991

288.31

11

Institut International de Sociocritique

International Institute for Sociocriticism

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA
SECCION DE REVISTAS

Editor : Edmond CROS

Sociocriticism
Paul-Valéry
19043
1991 (N° 13) Edmond CROS
Vielleville — Cédex
France

Annual Subscriptions (two volumes)
Individuals : \$ 25 FF 160.00
Institutions : \$ 50 FF 350.00

ISSN : 0985-5939

SOCIOCRITICISM Vol. VII, 1 (n° 13) 1991
«Arguments et Débats I»

SUMMARY

DOSSIER

— Wladimir Godzich : Corriger Kant : Bakhtine et les Injections Interculturelles.....	9
— Charles Grivel : Les Standards. (Le spectre dans la langue).....	23
— Colin MacCabe : ARGUMENTS ET DEBATS I — Carlo Bordini : Littérature et complexe. Le plaisir et la valeur esthétique comme variables sociales.....	57
— Graziella Paganano : Texte et extratexte aux environs de 1840	71
— Romano Rancini : La parola e il gesto tra futurismo e fascismo.....	81

ETUDE

— David William Foster : Autoritarismo documental en Gervasio de Raffi A. Tasso.....	97
---	----

Sociocriticism point sur la recherche Vol. VII, 1 (N° 13) 1991
Institut International de Sociocritique

— Anna Molinari: De la critique génétique à la troubadogénèse : le cas de Harz no verte Jenis mio de Ewa Poniatowska.....	113
---	-----

SUMMARY

DOSSIER

- Wladimir Godzich : Corriger Kant : Bakhtine et les Interactions Interculturelles..... 9
- Charles Grivel : Les Standards. (Le spectre dans la langue)..... 23
- Colin MacCabe : The Revenge of the Author..... 45
- Carlo Bordini : Littérature et complexité. Le plaisir et la valeur esthétique comme variables sociales..... 57
- Graziella Pagliano : Texte et extratexte aux environs de 1840 71
- Romolo Runcini : La parola e il gesto tra futurismo e fascismo 81

ETUDE

- David William Foster : Autoritarismo documental en *Gerónima* de Raúl A. Tasso..... 97

**Le point sur la recherche
Institut International de Sociocritique**

- Assia Mohssine: De la critique génétique à la morphogénèse : le cas de Hasta no verte Jesús mía de Elena Poniatowska..... 113

CORRIGER KANT : BAKHTINE ET LES INTERACTIONS INTERCULTURELLES

Wladimir GODZICH

Dans tous les écrits attribués à Bakhtine, en réalité dans tous les écrits du Cercle Bakhtinien, il n'y a, à ma connaissance, que deux références aux «interactions interculturelles» auxquelles renvoie mon sous-titre. Elles sont toutes deux extrêmement brèves et, jusqu'à présent, elles n'ont suscité aucun commentaire dans la florissante production du courant bakhtinien. Mon but, dans cet article, n'est pas de réparer cet oubli, mais d'attirer l'attention sur le rôle de pivot que jouent ces deux remarques pour notre compréhension du plus ambitieux des projets bakhtinien, celui de repenser le lieu et la fonction de l'altérité dans la modernité et au-delà de celle-ci.

La première de ces deux remarques intervient sans fanfare dans l'essai sur l'épique et le roman, qui est recueilli en anglais dans le volume intitulé *The Dialogic Imagination*. Comme nous le savons, Bakhtine oppose le roman aux genres antérieurs pour la relation qu'il entretient avec le temps : tous les autres genres, dont l'épique est l'emblème, sont orientés vers ce qu'il appelle «le passé absolu», alors que le roman est orienté vers le futur. Qu'est-ce qui détermina ce brusque changement dans l'orientation temporelle ? C'est la confrontation sur le marché — un lieu qui est l'emblème même de l'interaction pour Bakhtine — de différents groupes ethniques et culturels qui rendit cette croyance en un passé unique et absolu intenable et conduisit ainsi à ce qu'il nomme la mise en roman du monde. Il devrait apparaître immédiatement que Bakhtine est en train de poser là sa propre version d'une théorie de la

modernité. La croyance en un passé absolu est caractéristique des sociétés — ou plutôt des communautés — qui conçoivent leur organisation sociale comme pré-ordonnée, au-delà des interférences humaines. Or, Bakhtine et ses collègues ont précisément vécu l'une des majeures interférences de l'histoire de l'humanité ; la Révolution Soviétique, c'est ainsi que les remarques sur la fin du passé absolu peuvent être resituées dans un contexte plus immédiat.

Aussitôt après la révolution se développèrent d'intenses et longs débats sur la signification de ce qui s'était produit, et, plus considérablement, sur l'importance de ce qui restait encore à faire. L'une des questions clés concernait la compréhension de la révolution elle-même : était-ce un coup de chance ? l'accomplissement des lois inexorables de l'histoire ? le résultat de la volonté déterminée de pouvoir d'un petit groupe de gens ? Il est clair que le Cercle Bakhtinien estima que la révolution, en réalité toute révolution, signifiait que les êtres humains avaient déterminé leur mode de vie en commun, et que ce mode ne dépendait d'aucune force transcendantale ; ces dernières, quelles qu'elles soient, se présentent elle-mêmes d'une façon ou d'une autre en tant que forme de la nécessité. Ainsi, tandis que les sociétés précédentes cherchaient à se légitimer, en appelant aux Dieux ou à Dieu, s'en remettant aux lois de la nature ou, dans le cas des marxistes d'alors, aux lois de l'histoire, les membres dudit Cercle Bakhtinien eurent la conviction de ce que les sociétés post-révolutionnaires n'en devaient appeler à aucune caution méta-sociale, car cela reviendrait à abandonner la liberté des gens à une entité abstraite et transcendantale qu'ils auraient alors à honorer. Le cas de la Révolution française était évoqué à ce propos pour son culte de la Raison, une raison qui, dans son universalité, exigeait la conquête du monde afin de le libérer de son état pré-rationnel — une interprétation de l'invasion napoléonienne de la Russie qui obtint un crédit considérable dans ce pays, bien avant la Révolution de 1917. Au contraire, il faudrait reconnaître qu'une société est un artefact humain, quelque chose que les humains élaborent en fonction de leurs échanges. Tout autre option serait une trahison vis à vis de la Révolution car elle signifierait que tout ce qui fut accompli serait réduit au rejet d'un certain type de passé absolu — le mélange des pouvoirs sacrés et séculiers caractéristique du tzarisme — pour en adopter un autre.

Il apparaît d'une part que la position du Cercle Bakhtinien suppose à la fois une théorie de la modernité et une critique de cette théorie, et, d'autre part, que cette notion d'«interaction inter-culturelle» constitue le noyau stratégique de cette critique. La Modernité sera en effet conçue par Bakhtine et ses

amis comme l'époque qui résulte de la confrontation avec l'Autre, et par conséquent cherche à éluder à tout prix cette altérité en élaborant une stratégie complexe afin de la réprimer et, finalement, la réduire au Même. Leur critique, inévitablement, cherchera à rétablir cet Autre dans son lieu légitime et réel. L'argument revêt un aspect très technique et se focalise, comme on pouvait le prévoir, sur Kant. Au début des années 20 le Cercle se rassemblait régulièrement pour ce qu'il nommait son Séminaire Kantien et l'influence de ces discussions est mise en évidence dans deux des textes bakhtinien de cette période qui attendent encore leur traduction anglaise : «Matière forme et contenu dans le travail verbal de l'Art», et «Auteur et Héros» ; ce dernier étant une oeuvre inachevée, non publiée, sous forme de méditation sur le sujet et la subjectivité.

Jusqu'alors, dans l'entreprise de Kant incorporée dans les trois Critique, on ne voyait pas moins que l'organisation canonique de la rationalité occidentale. Elle contenait pourtant déjà une faille spécifique à laquelle Bakhtine s'intéressera toujours davantage. Il faut rappeler que Kant décrit le procès de la connaissance comme une série de jugements dont chacun synthétise un certain type de données. Dans la plupart des cas nous appréhendons un objet puis nous effectuons une synthèse élémentaire qui ensuite s'achève dans l'intégration de toutes les données sensorielles pertinentes. Notre compréhension (Versand) procède alors à l'identification de cet objet au moyen de la sujétion de ces données sensorielles à ce que Kant nomme le jugement déterminé, une forme de jugement dans lequel est requise une règle pour chaque synthèse correspondante. La forme de cette règle est elle-même déterminée par une expérience préalable, de telle façon que l'objet saisi est confronté à un schéma abstrait, qui dérive d'appréhensions antérieures, et ensuite est subsumé en lui. Ces schémas sont des concepts de l'entendement, et pour Kant, le jugement déterminé opère lorsque les segments des ramifications de l'expérience sont rassemblés sous la régulation des concepts, c'est à dire différenciés les uns des autres par l'application du concept pertinent. Ceci est équitable et soulève seulement la possibilité d'une erreur insignifiante par laquelle les données sensorielles seraient subsumées sous un faux concept.

A côté du jugement déterminé on trouve un type plus intéressant de situation où les données sensorielles issues de l'expérience ne peuvent être synthétisées dans un concept déjà existant et donc disponible. Ce type de situation ébranle ce que Kant nomme le jugement réflexif. Un curieux problème peut ici apparaître : l'entendement, confiant dans le pouvoir des facul-

tés humaines, n'est absolument pas troublé par son incapacité à invoquer immédiatement le concept à même de subsumer les données sensorielles qu'il détient. Au contraire, il dérive alors un certain plaisir de cette situation, un plaisir à double composante : d'une part, la confiance en ses propres pouvoirs l'amène à éprouver un plaisir anticipé, celui de résoudre le problème posé par les données sensorielles ; d'autre part, le fait que la solution ne soit pas immédiatement à sa portée le conduit à s'attarder un peu plus longtemps que d'ordinaire sur les données sensorielles et, par là même, il extrait des sensations de plaisir de ce niveau de synthèse élémentaire. Cette double structure du plaisir, dans laquelle on aura reconnu le plaisir de l'esthétisme (opposé au plaisir esthétique), peut aussitôt prendre la forme d'un cercle vicieux d'une intensité vertigineuse : plus le plaisir de sentir les données sensorielles est grand, plus sera retardée la synthèse anticipée, majeur alors sera le plaisir de l'anticipation qui surviendra dans un délai supplémentaire, et majeur encore le plaisir pris dans les sensations, à tel point que la synthèse anticipée peut très bien ne jamais se produire, et la situation générale devient alors celle d'un certain esthétisme pathologique, que l'on retrouve dans le dandysme par exemple.

Cependant, en de plus ordinaires circonstances, le jugement réflexif ne se laisse pas enfermer dans un tel cercle vicieux. Il formule finalement une règle par laquelle les données sensorielles doivent être subsumées. En d'autres termes, Kant opère une distinction entre le jugement déterminé et le jugement réflexif afin de discerner deux types de situations cognitives : dans le premier cas, le concept existe déjà et il s'agit de coordonner les données sensorielles au concept — c'est le jugement déterminé ; dans le second cas, le concept n'existe pas, et il s'agit alors d'élaborer une nouvelle règle, c'est à dire un nouveau concept, pour parvenir à subsumer les données sensorielles, ceci concerne le jugement réflexif. Bakhtine, dans l'article « Matière, forme et contenu dans le travail verbal de l'Art » discute la peinture non figurative comme un exemple d'art qui exige les opérations du jugement réflexif.

Kant reconnaît l'éventualité d'une situation encore plus complexe : même en dehors de l'esthétisme pathologique discuté auparavant, il est possible d'envisager le cas où le jugement réflexif pourra échouer, c'est à dire qu'aucune règle ne sera formulée pour synthétiser les données sensorielles, et qu'aucun concept n'émergera. C'est là une situation toujours pénible pour l'entendement humain car il est forcé d'accepter ses propres limites, autrement dit, il est forcé de reconnaître qu'il n'est pas du même ordre que la

Raison qui elle, par définition, ne saurait rencontrer un tel obstacle. Il ne m'intéresse pas d'amener cette discussion vers une esthétique du sublime, comme pourraient le laisser supposer certaines des études récentes qui ont abordé ce problème, car ce n'est pas la direction que Bakhtine suivra, au contraire de Lyotard par exemple. Lorsque le jugement réflexif ne réussit pas à livrer le concept qui subsume, l'entendement est vraiment tenu en échec, mais nos facultés elles-mêmes n'en sont pas neutralisées pour autant ; l'imagination, dont j'ai éludé le rôle dans les jugements synthétiques car alors il ne concernait pas notre discussion, intervient à présent de façon décisive et nous fournit l'équivalent d'un concept, ce que Kant nomme une Idée de la Raison. Par définition, les êtres humains dans leur finitude ne peuvent revendiquer la Raison comme leur étant propre, même s'ils connaissent son existence et sa capacité à subsumer tout le Réel, tout le multiple et le divers, dans ses concepts. Quand l'entendement est obstrué, comme il advient lorsque le jugement réflexif ne réussit pas à élaborer un concept à même de subsumer les données, l'imagination nous fournit une représentation de ce que serait un concept de la Raison en rapport avec la situation envisagée. L'Idée de la Raison n'est donc pas une chose que l'entendement contrôle, mais plutôt, dès que l'imagination supplée celui-ci, c'est une chose avec laquelle l'entendement peut travailler.

On ne peut nier qu'il se dégage quelque impression miraculeuse de cette Idée de la Raison qui suppléerait juste au moment où l'entendement serait sur le point d'être bloqué, et Kant lui-même reconnaît qu'il pourrait y avoir là quelque chose du *deus ex machina*, excepté sur un point : nous avons tous une expérience directe d'au moins une Idée de la Raison, et c'est elle qui se trouve à la base même de notre croyance dans l'existence de telles Idées. Cette Idée cruciale est l'Impératif Catégorique : il nous permet de reconnaître l'existence d'autres êtres humains et de nous engager dans des actes éthiques. Cependant, c'est précisément là où le Cercle Bakhtinien voit la faille dans l'organisation canonique kantienne de la rationalité occidentale. L'argument du Cercle n'est jamais formulé tout à fait explicitement mais, même sous une forme allusive et elliptique, sa teneur générale et sa signification sont discernables et peuvent être résumées comme il suit.

Prenons un européen (ou une européenne) moderne, et plaçons-le sur les rives d'une autre partie du monde où il croisera soudain un habitant indigène de ces rivages. L'europpéen n'a jamais vu un être ou une créature de cette sorte et il doit en déterminer la nature, et notamment, s'il s'agit ou non d'un être humain.

Qu'il nous suffise de songer à Montaigne, de Foe, Swift ou Rousseau, pour réaliser que c'est là une question marquant un moment de la modernité. Conformément à l'architecture kantienne des facultés, notre européen essaie de synthétiser les données sensorielles au moyen du jugement déterminé, et son échec est prévisible puisqu'il s'agit, dans ce scénario, d'une première rencontre. Il devra donc recourir au jugement réflexif, mais en dehors de certaines observations esthétiques sur la beauté, l'harmonie ou la laideur, ou même la difformité de la créature qui lui fait face, il ne fera nul progrès cognitif. Sur cette articulation, dans la machine kantienne bien lubrifiée, l'imagination devrait embrayer et fournir à l'europpéen une Idée de la Raison par laquelle l'entendement pourrait procéder à l'intégration de cette créature. Rappelons cependant que l'existence même de ces Idées de la Raison repose sur l'Impératif Catégorique et donc suppose la reconnaissance préalable d'une communauté d'êtres humains. Or, dans notre situation d'hypothèse, nous avons face à face un européen solitaire et un non-européen (ou même plusieurs d'entre eux), la question de l'humanité de la créature est en jeu, et les fondements des Idées de la Raison sont éliminés. Par conséquent, l'imagination ne parvient pas à livrer l'équivalent fonctionnel d'un concept, et l'entendement en reste confondu. En proie à l'horreur et à la frustration, il laisse l'europpéen débrider sa colère et recourir à la violence afin d'imposer une forme de maîtrise sur la créature qui lui a échappé au niveau cognitif, il réussit ainsi à l'objectifier d'une certaine façon, en tant qu'esclave par exemple, ou en tant que cadavre. Ou encore, il fuit, et demeure phantasmatiquement hanté par sa rencontre avec l'Autre qu'il n'a pu soumettre au contrôle de ses pouvoirs de représentation.

J'ai décrit ceci longuement car je pense que la prise en compte de cette faille fondamentale dans l'organisation de la rationalité européenne est au coeur des inquiétudes bakhtiniennes ultérieures, inquiétudes qui l'amèneront à explorer la tradition hétérologique de la pensée moderne et, finalement, à occuper une place éminente à l'intérieur de cette tradition. Afin de libérer la rationalité européenne de ce problème Bakhtine va inventer une stratégie en trois phases : la première sera d'examiner la relation entre l'éthique, en tant que pratique, et la théorie, dans l'articulation kantienne des deux premières *Critiques*, afin de mieux comprendre le privilège accordé à l'ordre théorique dans la pensée occidentale, et de discerner si l'esthétique est également articulée de la sorte ; la seconde phase consistera à proposer une conception de la constitution du sujet alternative par rapport à celle qui prévaut et qui s'ancre

dans la théorie, produisant la dyade familière, sujet et objet, alors que ce que Bakhtine recherche est une relation cognitive entre sujet et sujet ; troisièmement, il devra reformuler l'architecture de la rationalité en y ajoutant une quatrième instance qui l'amènera à la relativisation de la théorie. Cette quatrième instance sera nommée la sémiotique. Je tenterai de décrire brièvement ces trois points pour en arriver à sa notion de dialogisme.

Dans l'essai «Matière, forme et contenu dans le travail verbal de l'Art» Bakhtine invoque la *Critique de la Raison pratique* de Kant afin de montrer que si l'entendement est tenu en échec là encore, cet échec de l'entendement n'est pas fatal, ainsi, lorsque nous nous confrontons à une situation donnée, pour laquelle nous ne disposons pas d'une théorie prédéterminée, nous ne nous rendons pas pour autant à l'aporie qui en résulte, ni proclamons l'indécidabilité, mais nous agissons. En fait, insiste-t-il, l'acte éthique au sens propre est celui que nous entreprenons lorsque l'entendement cesse d'être le guide de notre comportement, et l'acte que nous accomplissons alors — sous la garantie rectrice de l'Impératif catégorique qui, on doit le rappeler, est en réalité hors contexte du point de vue théorique, puisqu'il énonce seulement un desideratum pour la théorie qui devrait fonder l'action—restaure la possibilité cognitive. Cet acte, qui se situe à l'extrême limite des facultés de la capacité cognitive de l'entendement, recule alors les frontières de l'entendement puisqu'il crée une sphère pratique, celle qui résulte des actions humaines, analogue à la sphère de la nature sur laquelle l'entendement a exercé sa vigilance théorique et effectué ses distinctions.

Bakhtine poursuit, alléguant que dans le travail de l'art l'artiste et le spectateur, tous deux confrontés à la matérialité de ce travail, sentent quelque chose au-delà de cette matérialité. La matérialité sensible de l'oeuvre d'art est accessible à, et en fait synthétisable par l'entendement qui fait alors ce qu'il fait le mieux : il systématise ; mais plus il systématise (et Bakhtine considère les divers formalismes comme une preuve de cette tendance) plus il apparaît que quelque chose demeure hors de portée de l'entendement, et pour comprendre cela l'entendement n'offre pas de répit. Comme c'était le cas pour la raison pratique, avance-t-il, chacun doit ici engager sa propre activité, qu'il soit artiste ou spectateur. Bakhtine parlera ainsi d'un acte esthétique comme il parlait auparavant d'un acte éthique, et la fonction de l'acte esthétique sera de reculer, pour l'entendement, les frontières de la cognition. Sur ce point, Bakhtine reste dans l'orbite conceptuelle du romantisme germanique ; ayant attribué à l'entendement le rôle d'effectuer la différenciation conceptuelle

dans la sphère de la nature, et ayant ensuite décrit le rôle des actes pratiques comme constitutifs de la sphère éthique (c'est à dire de la sphère du politique et, en général, du monde humain), il pose enfin l'esthétique pour concilier les deux sphères ou, comme il le dit : «pour les enrichir et les compléter, et avant tout, pour créer l'unité concrète et intuitive de ces deux mondes, pour placer l'homme dans la nature conçue comme son environnement esthétique, pour humaniser la nature et naturaliser l'homme.»

En résumé, Bakhtine formule la notion d'activité esthétique modelée à partir de l'activité pratique. De même que l'acte éthique était requis par l'incapacité de l'entendement à fournir une orientation lors d'une résolution conflictive, de même l'activité esthétique doit palier l'échec de la théorie. Nous devrions noter que les actes éthiques ne dérivent pas d'une quelconque théorie sous-jacente mais plutôt d'un échec de la perspective théorique, et que l'acte est conçu pour se substituer à la cognition théorique ; il a une dimension épistémologique. Autrement dit, nous commençons à voir la relativisation de la théorie. A présent, tant la théorie que la pratique sont constructivistes ; la première construit le monde de la nature tel que nous le connaissons, tandis que la seconde construit le monde humain. L'esthétique est conçue pour les rassembler, pour compléter l'un par l'autre ; mais ici, il y a une différence cruciale : la théorie et la pratique sont toutes deux fondées sur l'a priori et peuvent ainsi prétendre à un statut transcendantal (à travers la Raison ou les Idées), alors que l'esthétique est, pour sa part, fondée sur le domaine de l'expérience : elle fait l'expérience du monde tel que la théorie et la pratique l'ont déjà défini pour nous ; elle ne peut aspirer à un statut transcendantal ; elle est prise dans le fini, aussi, l'achèvement qu'effectue l'acte esthétique est toujours temporaire, jamais définitif ; il doit être recommencé sans cesse. Autrement dit, nous avons un problème épistémologique pour lequel l'acte esthétique est une réponse : non pas une réponse finale, mais une réponse qui nous permet de vivre avec notre problème, tout comme l'acte éthique nous permet de nous engager dans l'action politique en l'absence d'une justification théorique.

Ayant ainsi commencé par renverser subtilement le poids respectif des différentes parties de l'architecture kantienne, Bakhtine passe ensuite à l'une de ses sections majeures : la constitution du sujet. On rappellera que ce qu'il considère comme scandaleux dans cette architecture est qu'elle ne pourrait produire aucune connaissance d'un autre sujet excepté sous la forme d'un objet. Il formule cette critique de façon explicite dans «Auteur et Héros» ou il

réclame une critique de la «culture gnoséologique.» Le propos de Bakhtine est donc, en premier lieu, d'établir les conditions cognitives sous lesquelles l'Autre serait connu en tant que sujet pour le sujet qui produit la connaissance. Une relation différente doit donc survenir entre les deux sujets en question et Bakhtine comprend qu'une telle relation doit surgir d'une nouvelle conception de la constitution du sujet. Etant donné que la relation sujet/objet apparaissait dans les conditions où la théorie était prédominante, et que les fondements de l'éthique furent préalablement rejetés pour leur incapacité à rendre compte d'un Autre, lorsque cet autre n'était pas membre de la communauté régie par l'Impératif Catégorique, il ne demeurait que la possibilité de rechercher si le sujet pouvait être constitué hors des conditions a posteriori qui sont examinées dans la *Critique du Jugement*. Il est intéressant d'observer que Bakhtine choisit de ne pas abandonner les fondements kantien, contrairement à toute attente, mais décide de chercher, dans ces fondements mêmes, une solution qui soit, de plus, conforme à ces derniers. Manifestement, il ne s'agit pas pour lui d'une modernité alternative, mais de mettre en place les conditions qui permettront l'avènement d'une post-modernité.

On reconnaît généralement que la relation existant entre la troisième *Critique* et les deux précédentes est fort complexe : elle paraît afin de poursuivre l'effort antérieur destiné à fournir une certitude en matière de cognition, et donc se présente elle-même comme une suite ; cependant, dès qu'elle développe ses arguments, on observe que loin de construire sur les progrès précédents, elle explore les fondements des propositions faites auparavant. En fait, la troisième *Critique* établit les formes canoniques de l'argumentation dans la modernité : ce qui suit doit fonder ce qui précède et ainsi servir de base pour les innovations futures. Dans ce texte Kant se consacre à la relation du savoir à son autre, à ce qui est à savoir. Cet autre est donné dans l'expérience et donc accessible au jugement esthétique, qu'avec sa rigueur caractéristique Kant distingue, au moment de sa formation, des opérations de l'entendement ou de celles de la raison. Le jugement esthétique est donc sans contenu, et ce sur quoi il s'exerce ne se soumet pas aux lois formatrices de l'entendement (la règle du concept), ni ne prend la forme d'un objet de la raison ; cela, simplement mais irréductiblement, *est*. Dire ceci, c'est toutefois reconnaître que cela existe dans le temps et dans l'espace, mais étant donné que le jugement esthétique est sans contenu ni forme, tout ce qui est accessible à l'expérience à ce niveau c'est, précisément, cette existence dans le temps et dans l'espace. Il faut rappeler cependant que l'expérience de quelque chose en tant qu'existence dans le temps

et dans l'espace sans aucune spécification complémentaire de forme ou de contenu n'est rien d'autre qu'éprouver le fait que quelqu'un est en train de faire cette expérience. Néanmoins, cette expérience de soi dans l'expérience est loin d'être tautologique ou solipsistique puisque Kant a défini la capacité de réaliser une expérience comme étant constitutive du sujet ; ainsi donc ce que l'on éprouve en tout premier lieu dans le jugement esthétique c'est que l'on est un sujet, plus précisément, que l'on est constitué en tant que sujet par rapport à un donné spécifique, celui qui a déclenché le jugement esthétique.

Les *Critiques* antérieures étaient fondées sur la position souveraine du sujet et conçues afin de garantir à ce sujet la certitude cognitive. La troisième *Critique* revient sur la constitution de ce sujet lui-même et montre que cette constitution ne s'institue pas a priori mais est toujours donnée dans le domaine de l'expérience et en position de dépendance par rapport à un donné de l'a posteriori. Autrement dit, la constitution du sujet dépend précisément de ce qui résiste aux prétentions théoriques du sujet et elle force le sujet à se reconnaître lui-même en tant qu'être historique, constitué dans le temps et dans l'espace, en relation avec un donné pré-existant ; de plus, en tant qu'être historique, il peut seulement opposer au donné qu'il rencontre sa propre activité dans le temps et dans l'espace.

L'activité du sujet nouvellement constitué et ses produits constituent le domaine de la culture, mais uniquement dans la mesure où l'on est attentif à une spécification ultérieure que Kant donne de ce procès. On rappellera que lorsqu'il parle de jugement esthétique Kant insiste énormément sur le fait que celui qui réalise ce jugement doit sentir intimement que les autres auraient effectué le même jugement s'ils s'étaient trouvés à sa place. Étant donné qu'il suffit au sujet d'éprouver l'expérience pour être constitué en tant que tel, l'insistance a-typique de Kant signifie que, dans sa rencontre avec l'Altérité, le sujet doit reconnaître également la constitution des autres en tant que sujets, et qu'il ou elle partage l'historicité avec ces autres. Ainsi que les dernières études anthropologiques l'attestent, Kant conçoit cette historicité comme impliquant à la fois, d'une part, un sens de la communauté entre ceux qui sont constitués en tant que sujets historiques par rapport à un donné spécifique, et, d'autre part, un projet de société, dans la mesure où les sujets opposeraient maintenant leur activité commune à celle du donné constitutif.

Un sujet constitué de cette façon échappe à ce que Bakhtine nomme le « problème gnoséologique » : il n'est pas possible pour l'Autre d'être un objet ; il ou elle partage l'historicité du sujet et prend part au projet de société. Si, cependant, l'Autre n'est pas constitué par rapport au même donné, comme c'est le cas dans notre rencontre hypothétique entre un européen moderne et son contemporain non-européen, ce mécanisme ne fonctionne pas puisque le donné diffère. Néanmoins il n'y a pas de retour possible vers la dyade sujet/objet et son histoire de la violence car, au lieu d'invoquer l'instance théorique, il existe la possibilité d'un recours à la nouvelle instance anthropologique : alors que la première est fondée sur la prétention à l'universalité de l'entendement, la seconde reconnaît les limites de l'entendement et la possibilité de modes de constitution du sujet, dans le temps et dans l'espace, différents et différentiels.

Dans le Cercle Bakhtinien il incombe à Voloshinov de franchir l'étape suivante. Aussi longtemps que l'on se place dans la tradition critique en rapport avec le projet métaphysique, il est possible de parler de la constitution du sujet comme étant déclenchée par un donné sans pour cela s'enquérir de la provenance de ce donné, pourtant, *ta physica* ne sont désormais plus des données absolues ; ils sont produits dans des relations sociales déterminées, encore qu'ils n'en perdent pas pour autant leur capacité de constituer des sujets. L'approche esthétique de la constitution du sujet est intrinsèquement correcte et offre un immense avantage sur la théorie en ce sens qu'elle permet une connaissance des sujets qui ne les réduit pas à des objets, mais elle est aveuglée par le fait que le donné qui précipite l'ensemble du procès est lui-même le résultat d'un travail et donc comporte lui-même une certaine historicité ; plus simplement nous dirons qu'elle propose une philosophie critique mais pas une critique culturelle. Le Cercle se tournera donc vers la sémiotique qui aura une triple fonction : 1- en tant que science des idéologies, plutôt que des signes (qui peuvent faire l'objet d'une perspective philosophique), la sémiotique garantira la valeur d'une construction non-transcendentalisée de la rationalité ; 2- le mouvement depuis une philosophie critique vers une critique culturelle retient la question du sujet mais en lui donnant à présent la forme d'une analyse critique de ces forces qui entraînent l'oubli, ou l'effacement de la subjectivité de l'Autre — *Altruité* est un terme que je voudrais inventer pour désigner cette inquiétude qui prend la forme d'une critique de la modernité déterminant les sujets comme parfaitement interchangeables ; 3- la

sémiotique achève l'architecture érigée par Kant en ajoutant une quatrième dimension à son organisation de la raison, celle qui est destinée à destituer la forme théorique de sa position prééminente, une position que la théorie doit à sa dépendance vis à vis de la logique. La sémiotique, qui re-situe les prétentions transcendantales de la théorie en tant que stratégies de domination, et qui est elle-même toujours explicitement ancrée dans une situation spécifique, ne saurait s'assujettir à la logique. Bien au contraire, elle opère au niveau de la contradiction car face à l'aporie surgit l'opportunité d'agir, avec, fonctionnant comme l'emblème d'un tel acte inaugural, la coupure du noeud gordien.

C'est dans le contexte d'une discussion sur la sémiotique que la deuxième référence aux interactions interculturelles de mon sous-titre intervient. Voloshinov attaque la philologie sur un certain point et pour deux raisons : premièrement, elle étudie des langues mortes, en second lieu, elle rejette le langage Japhétique. Ce dernier, connu également en tant qu'«études dans le langage», est une référence au critique soviétique de la philologie, Nikolaj Jakovlevic Marr, qui soutenait que l'obsession philologique quant à l'origine et la dérivation est, en dernière instance, raciste, et proposait une conception de l'origine des langues humaines fondée sur les croisements culturels et les échanges. Une fois devenu assez populaire en Union Soviétique, bien que pour des raisons plus superficielles, Marr fut personnellement condamné par Staline qui écrivit un article sur la linguistique, l'un des plus fameux, afin de réfuter Marr — une séquence dont Soljenitsine rend compte avec une ironie acide dans *Le Premier Cercle*.

Le véritable enjeu de cette controverse était une discussion plus profonde sur le rôle du conflit dans les sociétés humaines, et plus spécialement dans les sociétés post-révolutionnaires. Nous avons vu plus haut que selon la position du Cercle Bakhtinien la Révolution signifiait qu'il n'y avait aucune caution métasociale et que la société était un artefact élaboré par ses éléments constitutifs. Mais quelle sorte de société serait-ce ? Marx avait démontré que les sociétés, différant en cela des communautés, étaient organisées autour d'un conflit central. Dans les sociétés prémodernes, telles que les empires agrobureaucratiques de l'Inde ou de la Chine, ou telles que l'empire bureaucratico-commercial Ottoman, ou même telles que les cités-état italiennes, le conflit fondamental était politique et opposait, les uns contre les autres, des lignages, des lignées dynastiques, ou des groupes réunis par des relations client-patron. Machiavel était le théoricien de ce type de conflits, et par conséquent de ce type de sociétés. Dans les sociétés modernes le conflit central est socio-éco-

nomique, il est axé sur le contrôle des moyens de production par ceux qui possèdent ces moyens et ceux qui les mettent en oeuvre. Des deux côtés on croit en l'industrialisation, au progrès qu'elle entraîne, à l'éthique du travail, à la répression de la sexualité, etc ; ils s'opposent les uns aux autres à propos de la propriété et du contrôle des moyens de production. Marx est évidemment le théoricien de ce type de conflit et de ce type de société. Dans l'Union Soviétique des années 20 — et nous entendons aujourd'hui l'écho tardif de ces débats — se posa la question de ce que devait être le conflit central de la nouvelle société et par quels moyens il devait être axé. Comme chacun le sait, Staline intervint de façon décisive avec son célèbre slogan «Mettre fin à la Théorie», clamant que les écrits de Marx, Engels et Lenine, institués comme canon sommaire, contenaient tous les plans nécessaires à la construction d'une société communiste, et que c'était la tâche du Parti de sauvegarder l'interprétation de ces textes canoniques. Sa décision, en réalité, repoussa l'Union Soviétique dans un type de société pré-moderne avec, en son centre, un conflit machiavelien, alors qu'elle était prête à connaître un type de conflictualité post-moderne ; et, jusqu'à ce jour, la question qui hante l'Union Soviétique est celle de sa modernisation.

Bakhtine et son Cercle proposèrent une réponse hautement originale à la question de ce que devait être le conflit central de la société soviétique post-révolutionnaire : le conflit devait se situer au-delà du type de société alors en devenir ; en d'autres termes, le conflit central de cette société post-moderne serait un conflit culturel. Il s'agirait de négocier les relations homme/femme, le futur de la famille, la définition de la vie et de la mort, les orientations culturelles de toutes sortes, etc. Le Cercle Bakhtinien, qui vivait dans une sorte de Commune de 1919 à 1926, mettait déjà à l'épreuve quelques unes de ces orientations. Mais surtout, et c'est là le plus important, le Cercle reconnaissait qu'une société dont le conflit central serait culturel devait se munir de vecteurs différents pour mener à bien ce conflit, dans lequel les classes sociales ne seraient plus adéquates puisqu'elles étaient destinées à un type de conflit socio-économique. Bakhtine identifia les *discours* comme étant les vecteurs des conflits culturels. Les discours sont les supports des orientations culturelles et ont la capacité de doter d'une position de sujet ceux qui les manient. Ma subjectivité est en premier lieu celle du discours que j'emploie, et si je me confronte à d'autres, si je me confronte à leur discours, je me confronte à eux en tant que sujets, et non en tant qu'objets, évitant ainsi le «problème gnoséologique.»

C'est ce champ généralisé des discours conflictifs et conflictuels, qui, bien entendu, tranche même au sein de chaque individu, que Bakhtine nomme *dialogisme*. Le dialogique, dans Bakhtine, ne concerne aucune des catégories poétiques, c'est une notion socio-théorique à travers laquelle s'articule une conception de la société post-moderne en tant que société organisée autour du conflit central de ses orientations culturelles, c'est à dire autour de son auto-détermination en tant qu'artefact dans l'élaboration duquel tous les êtres humains sont engagés. Il ne faudrait pas non plus confondre le dialogisme bakhtinien avec la conversation gandamérienne, dans laquelle on se perd soi-même ou dans laquelle les horizons fusionnent. La notion centrale du dialogisme est le combat. c'est le refus d'une quelconque symbiose et le rejet de l'indifférencié ; au contraire, il est conçu pour poser la définition conflictuelle des différences en tant qu'élément constitutif d'une société post-révolutionnaire et post-moderne. Il instituerait le rôle le *l'Altruité*.

Sociocriticism Vol. VII, 1 (N°13) pp. 23-43
© I.S.I., Montpellier (France), Pittsburgh (USA)

LES STANDARDS (le Spectre dans la langue)

Charles GRIVEL

1 — Nous travaillons avec des concepts de bouchers (il faut que ça soit mort ou vif), de bûcherons (il faut que ça soit debout ou que ça tombe); nous pensons, théorisons, comme des brutes, à l'emporte-pièces (il faut que ça ressemble, il faut que ça dissemble).

Je réfléchis sur la grossièreté des moyens que j'ai de penser, et sur quelques effets paradoxaux que cette situation comporte. On ne pense bien qu'à partir d'une langue qu'on ne possède décidément pas — telle est la difficulté ; la pensée, ou bien la langue, qui est la nôtre, n'est pourtant pas bien nôtre. Voici le différend.

2 — Premier constat : il y a de la rupture dans un système ; ça n'en finit pas de rompre, d'être rompu. Dissonance, inconsistance, illogisme, faiblesse a perte de vue, la route du sens (du consensus) est barrée; une chose n'est pas plutôt dite que quelqu'un se lève pour la contester. Tout se passe comme si le social était en proie à une double «postulation» : le désir d'en remettre et le désir de s'en satisfaire. La différence semble à jamais être de la partie. La littérature est de la partie. Je ne crois pas que la littérature joue le rôle oecuménique qu'on a tendance souvent à lui octroyer; elle est plutôt à mon sens un principe d'égaillement, de dissémination. Je suis seul en littérature; je suis nombreux en littérature.

Exemple: un livre de Maurice Roche, aux étalages récemment : *Je ne vais pas bien, mais il faut que j'y aille*. «Roman», Seuil, 1987, Collection «Fiction et

Cie», 126 pages. Ce roman n'est ni un roman, ni un récit, ni de la biographie, ni de l'essai, ni de la chronique : ni, ni et ni. Mais un peu de tout cela quand même.

Quatre parties : la première se présente comme un montage d'extraits de la vie d'un champion cycliste racontée par lui-même a rebours du bon sens, il faut le dire, puisqu'il insiste sur les échecs qui ont jalonné sa carrière; la seconde, comme le rendu des paroles de la femme avec laquelle le narrateur couche, avant l'amour ces paroles sont pour le moins décourageantes, et paradoxales : désirant l'amener à point et tout en se déshabillant, elle lui décrit le détail de ses maladies intimes. Son partenaire se trouve réduit à la triste nécessité de devoir, si j'ose dire, bander sans cause. Ces paroles sont augmentées de tout un lot de réflexions de celui-ci, par exemple à propos de sa chatte — l'animal, s'entend. Des remarques, des citations, des bouts de conversation, sous forme de pictogrammes ou pas, sur le thème «j'ai perdu mes verres-contact» et «je bois trop» complètent cette partie. ainsi que le tracé d'une visite rendue à un confrère ophtalmologue, quoiqu'ivrogne. Etc. Je fais grâce des parties III et IV : rien n'est jamais tout dit, ni complet, ni conté, ni harmonisé : quelqu'un parle, oui, droit devant soi. Il parle de soi, le soi est quelconque. Mes pensées sont si vives et si changeantes que je ne sais jamais moi-même comme et si je suis sincère! L'aventure de soi est quelconque. La signification des phrases trébuche. L'auteur jette au trou tout ce qu'il veut dire, ou pas. Poussières, magma, message où? Nous avons affaire à un livre, à un livre sans littérature, à un livre de littérature sans littérature, tous les espoirs sont permis.

Exemple numéro deux : Charles Grivel, *Montrée, retirée*, — Antigone, no. 13, 1989 : le texte comprend vingt-six «notes», ainsi qu'une photographie qui présente la particularité d'être reproduite en photocopie (elle est donc «inexacte» et perd son caractère de reproduction) et quatre fois de suite, par agrandissements successifs, cela, de telle sorte que l'image, qui gagne en exactitude (on distingue les grains du dessin des objets photographiés), perd pourtant en reconnaissabilité : la première prise de vue montre une baigneuse de dos, avançant dans un lac, au centre d'un paysage désolé; la dernière, de très «près», montre l'effacement accompli de celle-ci. Les notes concernent l'observateur, l'observée, l'observation, ainsi que l'appareil utilisé pour ce faire. Ce ne sont pas des réflexions, mais des phrases. Des murmures intérieurs. Ils

ne forment aucune parole, ou discours, ou récit. De poésie, point. De description, point. Rien n'est constitué ou remémoré : c'est-dit-là. Des phrases arrivent; quelqu'un disparaît dans le lointain constitué par les moyens que j'ai de le dire, et se voit.

Leçon? Les concepts de fracture ou de différence, ceux de consistance, de cohérence, de rapport métaphorique ou métonymique ne décrivent en rien cela. Qu'est-ce qui arrive donc à la parole? Qu'en est-il d'une parole d'aucun genre? Quelque chose s'écrit qui ne se pensait pas.

Constat numéro deux : Il y a du standard. Il y a de la rupture (dans quoi?), mais ça ne manque pas de continuité non plus! Je regarde autour de moi : je vois que ça répète à tour de bras la même chose depuis que le soleil nous honore de sa lumière. Standard : C'est-à-dire de la pensée commune mise en langue : chose «dite» et dont on s'accommode, supposée «entendue», «admise», peu apte à être révoquée en doute : pensée-média, pensée-machine. Notons pourtant que le standard est la pensée dont chacun, pour soi, se débarrasse : c'est l'autre qui pense comme moi, c'est l'autre qui est, de nous deux, le plus commun. Ça pense par standards, mais «le standard, c'est les autres».

Notons pourtant que le standard est une pensée de-dans la langue; c'est une forme-langue de la pensée, une forme fixe (simple), presque un rituel («ça va - ça va»), le standard est donc un certain style de la langue - j'entends, sa forme «maximique», formulaire, assertive, péremptoire, et généralisante. Est standard ce que chacun partage, et que tous reconnaissent et appliquent : la banalité-forme d'une langue («oui merci, je vais bien aujourd'hui»).

Thèse 1 : On ne sait, ne pense et ne conçoit que dans la langue.

Thèse 2 : La langue est toujours déjà le style d'une langue. Une forme donnée à cette langue, en quelque sorte, sa littérature (il n'y a pas d'universalisation applicable de la langue).

Thèse 3 : Un savoir (une théorie) n'est tout jamais que l'expression du style d'une langue (il y a plusieurs langues de la langue, bien entendu). Il est, ce savoir, aussi bien les contenus que constitue ce style à la communication que les signes de reconnaissance nécessaires à la réalisation de celle-ci. Un

savoir s'élabore, dans la langue, comme reconnaissance de ce savoir (en quoi il consiste suppose qu'il consiste).

Thèse 4 : Dans la mesure où un savoir est soumis à la communication, il est soumis au standard. Standard — le rapport à l'autorité est évident — est au principe des liaisons. Standard fonde la crédibilité d'un discours pour autrui. Cela explique qu'un savoir ne peut s'écarter, sans faillir, «du plus petit dénominateur commun» (de la pensée des intéressés).

Thèse 5 : La standardisation d'un savoir dans le style d'une langue s'établit par répétition. Un savant est un homme qui se répète (ou ne pense qu'une fois).

4 — Je désire prendre en compte les effets de répétition soit dans la langue, soit dans les objets de langage, qu'il s'agisse de penser, de connaître, ou d'écrire. Il y a des effets de répétition qu'on ne voit pas. La langue est le retour des mots qu'on ne voit pas. J'examine ce qui revient, ne se voit pas, s'appréhende, se fait craindre, et frappe — ainsi qu'un remords — au fond d'un inconscient que nous avons là, sur le papier : **je vais chasser le spectre**. Effets de spectre de la langue : on ne congédie jamais rien bien vraiment de ce qu'on a pensé. Quelque chose revient, quelque chose n'en finit pas de revenir : un savoir s'établit, plutôt contre, un savoir doit pour commencer — comme en politique — faire croire que cette fois, ça change. Comme de tout livre, qui affirme en son principe, je vous promets du neuf.

La répétition monnaie tout ce que nous pensons, soit pour l'établir, soit pour le distinguer de ce qui avait précédé. — Ainsi, une croyance s'établit à la fois comme tradition et comme distinction : pas de différences sans répétition. D'un côté, quelque chose qui a déjà été dit est automatiquement valorisé (puisqu'on l'a dit, il doit bien y avoir des raisons pour cela) : Une chose relativement éternelle est une chose d'importance (Boris Vian, Sur la chanson, dans : *En avant la Zizique*, p.19) : d'un autre côté, le soupçon de la répétition suffit à dévaloriser ce qui est dit (si dire, c'est redire, pourquoi le dire?). C'est en écho que cela vaut, c'est en écho que cela se déprécie : contradiction! Commençons par nous avouer la contradiction.

La répétition est à l'origine, apparemment, d'un double phénomène : elle insiste et donc entraîne la consistance du discours ; elle est la redondance ; elle

réintègre, réimplique, et donc introduit la différence dans un discours en train de s'élaborer. Réduction contre injection. «Je répète» veut dire : je ressemble, mais je diffère.

5 — Je passe en revue rapidement les stratégies les plus courantes servant à produire de la répétition. Je relève, rapidement, cinq procédures principales de mise en savoir, je me bornerai à ce registre aujourd'hui, soit donc de mise en répétition :

A. *Le commentaire critique*. Ce qui est produit comme texte dans une société donnée se trouve, pour des raisons économique aussi, immédiatement redit, récrit, traduit, rendu. L'objet culturel ne se suffit pas de lui-même ; il nécessite une parole porteuse qui le place. Or, le plaçant, elle l'adapte. Nous n'avons affaire qu'à des textes adaptés. Impossible de lire «*Madame Bovary*», comme un grand, tout seul.

B. *Le commentaire scientifique*. Ce qui est produit comme texte se trouve immédiatement placé, identifié, dans une série généalogique, ou générique : le texte possède des ancêtres, une source, des analogues, des équivalents. Il est, ce texte, ressemblant. Dérivé. On ne le comprend que dans la mesure où il cite, reprend, ou équivaut : on ne connaît que ce qu'on reconnaît en lui dans un réseau complet d'analogies.

Exemple type : la critique que Jean Rousseau fait dans *Le Figaro* du 10 mai 1859 de la contribution du peintre Eugène Delacroix au Salon. Le critique fait un éloge dithyrambique de l'oeuvre antérieure du peintre; éloge qui lui permet de ménager un beau contraste : «ce qui reste de Delacroix» - titre de sa rubrique, mais voyons ce que pense Genet de cela... - est tout simplement rien. nous avons affaire à un peintre dont les facultés sont éteintes. Or, conscient de la «dissonance» ainsi produite, le critique écrit ceci :

Il faut bien s'avouer que l'originalité si tranchée de Delacroix — première période s'entend résulte un peu de ses défauts. S'il dessinait avec plus de sûreté et plus de soin, il ressemblerait davantage à Rubens et à Véronèse; il paraîtrait moins personnel. Son originalité est faite de toutes ses impossibilités.

Vous avez bien entendu : 1) ça ressemble plus que ça en a l'air, 2) si ça ne ressemble pas tant, c'est par défaut, 3) Delacroix n'est original que faute de

n'avoir pu être tel de ses propres ancêtres : vous êtes toujours dans la lignée - dans l'après-coup — vous êtes le même que l'autre en vous, etc.

C. *L'intertextualisation forcée*. Ce qui est produit comme texte singulier se trouve expliqué grâce au réseau circulatoire des textes où il prend place; il constitue comme la redistribution de ses précédents : cela cite toujours, cela emprunte toujours, cela redistribue toujours. Un texte est au principe de démultiplication des discours. Il est reprise, déviance mais reprise. On ne peut en fait en dire quoi que ce soit que dans la mesure où il est redite. Son taux de redite est aussi ce qui peut en être su.

D. *La stéréotypie*. Le texte est réduit à une masse stéréo. A un ensemble d'énoncés clichétiques. Il est poncif. Bon exemple chez Ruwet, «traduisant» un sonnet de Louise Labé comme une série de variations sur la phrase «Je t'aime»; chez Todorov, élaborant sa «Grammaire du Décameron» sur les phrases tirées des résumés des histoires du recueil; etc. Le texte est entendu comme la trace de l'ensemble des redondances qu'il permet de repérer - cette «zone grise» (dit Savinio, dans son *Encyclopédie Nouvelle*, p.111), ses «cadavres de l'expression» (dit S. Koster, *Une histoire qui ne finira jamais*, 1978). Il n'est donc que la perspective de la reconnaissance qu'il engendre.

E. *La créance*. La créance comporte l'idée qu'un texte est une masse sémantique profonde, soumise à énonciation et à symbolisation, telle qu'à chaque mot ou ensemble de mots surgit automatiquement dans la machine lectrice un nombre x de «vérités» associatives. Ainsi peut-on décompter dans un roman de Duras, par exemple, quelque chose comme six-cents créances, c'est-à-dire six-cents croyances basiques appliquées, nécessaires à sa lecture. Bien entendu, cette «substance» n'est repérable que par répétition ou reconnaissance.

Ces diverses notions ou stratégies ne permettent guère de mesurer autre chose que des différences ou des ressemblances. Des différences se perçoivent, certes, mais uniquement en termes d'analogie. L'analogie (la répétition) qui fait surgir la différence est justement aussi ce qui en permet la résorption,

6. Le tourniquet

Dans quel lieu nous nous trouvons quand nous lisons : cherchons à comprendre et tâchons de le communiquer! Ça produit de la répétition, ça

produit de la rupture, infiniment et dans tous les sens - ainsi que le sentiment que je peux avoir de cette posture.

Ça produit en effet deux choses : la bêtise, qui est le sentiment que produit pour un spectateur la satisfaction qu'il y a à voir les choses se répéter sans fin, perpétuées dans leur être, et l'agacement devant la bêtise, qui est la croyance que la bêtise est de trop et qu'elle constitue un obstacle, par standard interposé, à la compréhension nécessaire et véritable des choses.

Voyez : la répétition engendre aussi bien le contentement que son inverse : le sentiment que ça peut suffire ainsi! *Nota bene* : la bêtise (le sentiment qu'engendre l'inutile répétition des choses) suppose qu'elle se donne en spectacle, c'est-à-dire la division du monde en un vu et un regardé. Suppose la dissolution du pacte social. Suppose que ça se réfléchisse et donc qu'elle ait la parole. La bêtise émerge de la partition du public (dès la fin du XVIIIe siècle) en deux fractions antithétiques. Elle «disparaît» dans notre siècle, par manque d'observateur : tout est passé spectacle, plus rien n'est donc à regarder.

La répétition dans le système est donc inséparable à la fois de la bêtise qu'elle nourrit et de la critique qu'elle produit. Les choses sont ainsi que plus les standards se répandent — dans la modernité —, plus aussi ils nourrissent la plainte et le regret, et engendrent tout un appareil de contre-mesures d'autodéfense. Par exemple, Baudelaire disant que le Beau doit être «bizarre» : «C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un *beau banal*» (*Oeuvres complètes*, p.691); et dans le même sens, explicatif «il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres poncifs, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres (...) Quand un chanteur met la main sur son coeur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours! — serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître! — voilà le poncif» (*Oeuvres complètes*, p.655).

Tout se passe comme si la littérature rencontrait nécessairement le poncif (le standard, la répétition) et cherchait à s'en débarrasser. Je date le moment de cette rencontre : milieu du XIXe siècle, je situe le lieu de cette rencontre : le journal.

La littérature — ou du moins une certaine littérature — ou peut-être la littérature par excellence — est la conscience prise du poncif, son exploitation, son congédiement. Comment se débarrasser de ce dont on a conscience, de ce dont on a besoin pour en prendre conscience? Paradoxe : c'est de trop dans la conscience et pourtant ça nous la détermine. La littérature constate, dans un monde où chacun a droit à la parole (1789) et prend la parole effectivement (1836) qu'une sorte de «choléra mental» entrave toute chose et toute compréhension : Chacun répète chacun sans fin à propos de tout et de rien avec et sans la différence. Hélas! Le silence commence à manquer! Nous voici précipités dans le monde des bêtes (mais pas celui des fables) : ou vous êtes le perroquet (celui qui répète), ou vous êtes le singe (celui qui imite), ou vous êtes l'âne, celui qui s'entête à ne pas choisir entre plusieurs imitations et qui se débrouille avec ses chardons), En somme, la littérature cherche à se débarrasser de la bête copieuse.

1) Le geste le plus élémentaire consiste tout simplement à la parodier (cette bête copieuse). Très tôt, dans les années 1840, «M. Prudhomme» (de Monnier) incarne le bourgeois dans des livres qui, bien entendu, sont vendus à ces bourgeois eux-mêmes. Le spectacle de l'homme standard et encore le moyen de bien faire rire l'homme standard : car celui-ci possède la faculté de ne jamais se reconnaître dans le portrait qu'on lui tend.

2) Une deuxième stratégie consiste à prendre pour héros de roman l'homme standard (ou la standardesse — Emma, Madame Bovary). Emma (mais Homais, Charles, tout aussi bien, Bouvard ou Pécuchet) tiennent tous d'impossibles discours standard — de la répétition de l'assonance. Ils profèrent tous d'insupportables banalités. Or — miracle! — ces banalités sont immédiatement comprises comme descriptives, elles fonctionnent comme signes valorisateurs et comme critique sociale : Emma n'est supportable qu'à travers le filtre de la position de savoir qu'impose subrepticement le texte. Comme réalisme du discours de ce savoir. Sous caution donc et proprement irreconnaissable. Flaubert a beau dire «Madame Bovary c'est moi», on entend qu'il veut montrer de l'autre et que cet autre n'est surtout pas nous qui l'écoutons. —

3) Une troisième stratégie consiste tout simplement à faire l'expérience d'une consonance absolue. Baudelaire, sur la fin de sa vie, part en Belgique voir

de la peinture et faire des conférences sur l'art : il rencontre le Belge. C'est-à-dire le discours standard incarné. Le modèle de la copie et la copie par excellence. Car le Belge est belge d'être l'excessive reproduction du Français (le même en pire) :

«*Choix de titres. La Vraie Belgique. La Belgique toute nue. La Belgique déshabillée. Une Capitale pour rire. Une Capitale de singes (Oeuvres complètes, p.1289)*

«*Il est aussi difficile de définir le caractère belge que de classer le Belge dans l'échelle des êtres. Il est singe, mais il est mollusque (...) Ne sortons pas pour le juger de certaines idées : Singerie, Contrefaçon, Conformité, impuissance haineuse» (Oeuvres complètes, p.1292).*

Le «Belge» est épouvantable au point de mériter un livre - livre que Baudelaire ne terminera pas et dont nous n'avons que l'«Argument».

Ce livre, d'une fantasmagorique expérience, a été et reste bien sûr irrecevable : Baudelaire est malade, déçu, trompé même. Ce livre est un pamphlet, injuste, écrit par «mauvaise humeur», ou comme dit son éditeur (Le Dantec, p.1520 des *Oeuvres Complètes*), un «médiocre libelle chargé de bile». Bref : il s'agirait d'un faux et d'un travail irresponsable.

Je crois, pour ma part, que Baudelaire en a, très généralement, au contentement de soi généré par le standard. Texte du désespoir de voir proliférer rien multiplié par rien.

Baudelaire n'a pas terminé son livre, mais le mouvement qui l'a entraîné en Belgique s'est amplifié dans son corps : Baudelaire, justement en Belgique, pays des singes bavards, est frappé d'aphasie et pour deux ans, jusqu'à sa mort, devient le crétin du spectacle qu'il était allé lui-même considérer (les seuls mots qui passent sa bouche sont, on le sait, dorénavant, «Crénom!»). Baudelaire belge! Consumé par l'horreur sublime aperçue au plus près! *L'«Homme des foules» est devenu foule lui-même et répétition stupide. Il meurt démonstrativement ce qu'il n'a pas cessé de se défendre d'avoir été.*

4) Une quatrième stratégie consiste, avec et sans ironie, à reconnaître que le discours standard touche au sublime. Villiers de l'Isle-Adam met en

scène, nous nous trouvons vers 1875, un certain Tribulat Bonhomet, quintessence du discours standard positiviste de l'époque dans un roman, «Claire Lenoir» (ainsi que dans quelques récits). Tribulat Bonhomet radicalise toutes les pensées du matérialisme vulgaire triomphant : ne croire qu'à ce qu'on voit, qu'à ce qui arrive, qu'à ce que tout le monde sait, n'accorder crédit qu'à l'utile («ce qui ne sert pas n'est pas»), se défier des artistes et des femmes, n'estimer pour vrai que ce qui passe par la garantie scientifique, etc. Tribulat Bonhomet ose penser la banalité, prend sur soi l'inexagéré et se règle - je cite - sur «le Divin Sens Commun» (Oeuvres complètes I, p.183). Et ceci sans cache (il s'en vante au contraire). Témoin Tribulat Bonhomet s'écriant devant un parterre de comparses - il est en train de plaider pour un coucher tôt et une vie régulière :

«Suivez, je vous prie. Ce raisonnement, dont, encore un coup, la miraculeuse banalité a cela de mortel qu'elle ne peut sembler qu'un paradoxe. Puissiez-vous (enfin!) vous pénétrer de cette vérité disparue des mémoires : le jour n'a que vingt-quatre heures» (Oeuvres complètes II, p.143)

La «vérité» de Bonhomet est donc par nature si évidente qu'elle paraît inadmissible et même fausse. Aller jusqu'à concéder l'existence à l'évidence. Qui est Tribulat Bonhomet? Réponse donnée par lui-même : «Je ne suis autre que celui-là même qui me trouve différent de lui-même («exagéré»); «je suis l'examen de conscience générale»; «je suis l'inévitable! Je suis l'inoubliable! Interminable! Chacun apporte sa pierre à mon édifice» (Oeuvres complètes I, p.232). On ne diffère donc pas de Tribulat Bonhomet.

5) Une cinquième stratégie consiste, enfin, à dresser l'imparable encyclopédie du discours standard de l'époque et à s'en repaître. Flaubert l'a fait deux fois, toute sa vie, dans le *Dictionnaire des idées reçues* et dans ses nombreux *Cahiers* supposés préparatoires à des livres futurs (dont *Bouvard et Pécuchet* sortira en un certain sens). Les *Cahiers* se présentent comme un relevé de lectures à travers toutes les publications — à caractère scientifique ou critique — de l'époque. (Voir en appendice quelques spécimens tirés du second volume de *Bouvard et Pécuchet*). Un énorme bêtisier. Ce qui a été dit, redit, sous couvert de science ou pas, se révèle être un abîme nul. Flaubert compulse le néant de pensée. Tristesse de cette archéologie du présent. Travail du deuil. Je

peine à redire ces interminables redites. toutes ces mauvaises pensées sont miennes.

Je précise : Bouvard et Pécuchet n'a pas été terminé : ou plutôt, la partie I — qui accomplit dans l'échec tous les savoirs contemporains. Le volume II, posthume et non écrit — illisible en fait et impubliable par principe — est lui de la copie pure. Liste. Citations. Jusqu'à ces aléatoires papiers que copient Bouvard et Pécuchet sur leur pupitre, revenus à leur ancienne profession, mais, cette fois à vide, leur activité consistant à reproduire «pour rien» le texte impromptu, incomplet, livré par le rebut de la papeterie voisine.

Ironie du sort, c'est une papeterie qui s'est établie à Croisset sur la propriété de Flaubert après la vente par sa nièce, aujourd'hui. On finit par devenir cela qu'on avait donc osé écrire.

Voilà. Nous avons affaire à des parades. Les standards génèrent les standards ainsi que leurs parades. La Bêtise se supporte et s'insupporte. Tout paraît la rendre prévalente et tout aussi paraît la condamner, d'un autre côté, au négatif. Le discours de la répétition, pourtant, ne débouche pas uniquement sur sa multiplication bête ou sur sa condamnation maligne : c'est le paradoxe.

D'abord, il faut se l'avouer, le standard fait plaisir. Il fait plaisir chez l'autre, mais c'est moi qu'il satisfait. Le processus et le procédé sert ainsi au montage ironique. Je me repais du discours de la banalité; la simplicité mentale fait mes délices (car mon propre discours m'ennuie). A la limite, comme Flaubert ou Baudelaire, je tire de l'existence d'une population standard (les Belges, les savants) des livres qui passent pour drôles. La matière de mes livres est un emprunt au standard. A vrai dire, le standard est la seule matière possible. La jouissance ne s'obtient qu'à l'interpeller. Ensuite, le standard fascine. Flaubert et moi passons notre temps à recopier des imbécillités. Plaisir solitaire et navrant, pourquoi?

«Le tien commun semble recouvrir une impression première dont il est le dépositaire et le garant. Une beauté imprévue préside à sa naissance.» (Alice Comte, dans Antigone no.II, p.7)

«C'est la norme qui surprend» (Jacques Rigaut, Ecrits, p.177)

«*La sottise, cet amour invouable, exerce sur nous un pouvoir hypnotique, un attrait invincible. Je l'ai souvent expérimenté dans un tramway, dans des lieux publics, au café (...) Pour nous autres, qui sommes les fils de l'intelligence et, à la fois, du péché, cet appel ne serait-il pas celui-là même, nostalgique et immensément lointain, du Paradis Perdu ?*» (Savinio, *Encyclopédie Nouvelle*, p.368)

«*Le véritable artiste, comme moi, pense «que tout ce qui n'est pas sublime est inutile et coupable» «qu'il y a une épouvantable profondeur dans la première idée venue»» (Oeuvres complètes p. 832)*

En outre, le standard figure, mais ne peut pas figurer, l'étalon a quoi la pensée nécessairement se mesure. Elle cède à la ressemblance, quoiqu'à la dissemblance. Elle se démarque (on ne pense que de la différence), mais se rapporte, ce faisant, paradoxe, à ce qu'elle prétend expulser violemment d'elle-même.

De plus, la présence, la persistance, l'insistance du standard est telle qu'elle se fait désirer : j'aimerais pouvoir penser vrai dans le standard, j'aimerais pouvoir créer du standard. Baudelaire : «**CREER UN PONCIF, C'EST LE GENIE. JE DOIS CREER UN PONCIF**» (*Oeuvres complètes* p.1200). C'est dire qu'il s'agit de créer ce qui me fait parfaitement horreur comme une pensée autre et superflue. Hélas, le projet est voué à l'échec, Baudelaire n'a-t-il pas été, et nous comme lui condamné à être hors du commun?

Cependant, cette description ne reste valable que dans un monde où deux consciences s'opposent et s'équilibrent : celle du standard, celle de l'hors-jeu (de l'originalité «artistes»). Imaginons pourtant un monde où les copies soient si nombreuses, si fréquentes, si généralisées et si vraies que la place ou le poste laissé à l'observateur hors-jeu se trouve réduite à zéro. Ce monde est le nôtre. Monde de la copie généralisée. Monde de la circulation neutre des copies : une bêtise ne fait plus rire personne ici. Une bêtise n'est plus une bêtise ici. Les énoncés s'équivalent tous, puisqu'ils se démarquent tous. Tout est vrai, dans ce monde-là. Tout est pire, dans ce monde-là. On ne saurait rire, dans ce monde-là, de ce qui n'a décidément aucun sens : «Pas d'imagination, pas de réel, seul le

stéréotype spectre de la mort de toutes les représentations» (Jeudy à propos de Bouttes, *Quinzaine littéraire*, no 316, p.15), Dans ce monde-là, quel énoncé peut encore avoir la force et offrir la résistance d'un... paradoxe ?

Ce monde-là est le nôtre.

Je dis que cela se vaut.

Dans ce monde-là, «toutes les littératures font de la littérature» (Denis Roche dans *Art Présent*, n°.8, 1978, p.26).

Dans ce monde-là, à l'inverse, le banal est impossible, tout est singulier, puisque sans mesure, tout est singulier, puisque «rien ne s'use» (Maurice Roche).

Flottaison, flottement, durée, temps.