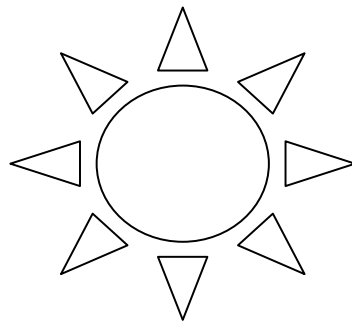


**GROUPE D'ÉTUDES LINGUISTIQUES
ET LITTÉRAIRES
G. E. L. L.**

**UNIVERSITÉ GASTON BERGER
DE SAINT-LOUIS, SÉNÉGAL**



LANGUES ET LITTÉRATURES

**REVUE DU GROUPE D'ÉTUDES
LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES**

**N°8
Janvier 2004**

**UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS
B. P. 234, SAINT-LOUIS, SENEGAL**

SOMMAIRE

EDITORIAL	3
L'écrivain et la marche tourmentée du monde : quelques considérations théoriques sur l'oeuvre en son contexte	5
Locha MATESO	
Le poète dans la nation	11
Augustin AINAMON	
Roman africain et littérature orale : rapport du romancier burkinabe Etienne Sawadogo avec la littérature orale moaaga	23
Alain SISSAO	
Représentation du diptyque savoir et violence dans la littérature post- coloniale	45
Baydallaye KANE	
Transgressions des tabous sexuels dans les romans féministes de l'Afrique de l'ouest, du centre et du monde germanophone	63
Mosé CHIMOUN	
Esquisse d'une sociologie du roman camerounais postcolonial	77
Valentin NGA NDONGO	
Réécrire l'Afrique : expériences et perspectives nouvelles du roman africain d'expression anglaise.	103
Omar SOUGOU	
La dystopie anglaise et les grands défis politiques et moraux de notre temps : l' <i>Orange Mécanique</i> d'Anthony Burgess	121
Mamadou CAMARA	
Théorie étendue de la polyphonie romanesque	147
Boubacar CAMARA	
Defoe, Zola et Ekwensi ou les limites d'un comparatisme mal mené.	169
Bernard NGANGA	
Évolution et réformes dans l'enseignement du français langue étrangère au Malawi	185
Allan L. LIPENGA	
Diversité des occurrences de « comment » en français moderne : illustration dans <i>La Peste</i> d'Albert Camus	199
Birahim DIAKHOUNPA	
L'article ø : un emploi très prépondérant dans la langue wolof et dans la langue anglaise	215
Oumar FALL	
The English of requests	237
Bolaji AREMO	
Der begriff der treue in der übersetzung: allgemeine erwägungen und sprachwissenschaftliche analysen.	253
Justin Abo KOUAME	

*Langues & Littératures, Université Gaston Berger
de Saint-Louis, Sénégal, n° 8, janvier 2004*

THÉORIE ÉTENDUE DE LA POLYPHONIE ROMANESQUE

Boubacar CAMARA *

Abstract

If the interest in the notion of polyphony set forth by M. Bakhtine is accepted since Julia Kristeva, there is however a tendency of pragmatists such as Oswald Ducrot to bring it down to a mere enunciative phenomenon. In reality, being a “enunciative phenomenon”, the polyphony enlightens all levels of text.

The purpose of this article is to spread that notion to all levels of the work. We must be aware of the important descriptive strength of a concept which gives an explanation of such disconcerting texts as those by Gustave Flaubert and by New Novelists.

Ce que nous voudrions faire ici c'est relire et étendre la thèse très importante de Mikhaïl Bakhtine en la mettant à l'épreuve de quelques disciplines modernes (herméneutique, sémiotique, pragmatique) et de certains romanciers (Gustave Flaubert et Nouveaux Romanciers).

Pour cela, nous n'avons guère eu besoin de forcer le texte car *Esthétique et théorie du roman*¹, qui nous servira de base de travail, est un essai qui contient en germes assez d'éléments qui trouveront dans ces champs de recherches modernes éclairage et confirmation. Parfois on trouve des concepts qui n'ont pas besoin d'être mis à jour (contexte, stratification, langue, langage, perspective, exotopie...), il nous a juste alors suffi de les approfondir. D'autres fois le contenu est bien modélisé (à travers des métaphores – des chronotopes – parlantes : réfraction, zones ...), il nous a suffi de faire dialoguer ces sémèmes avec les concepts disponibles dans le lexique critique. Très fréquemment aussi on rencontre, dans cette série d'études très étonnantes, des concepts, parfois peu exploités, qui sont plus performants que ceux proposés dans

* Enseignant-chercheur, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal).

¹ Par souci d'économie nous utiliserons, pour désigner cet ouvrage traduit et publié en français (par Michel Aucouturier) aux éditions Gallimard en 1978, l'abréviation *Esth...*. La première publication de ce recueil d'articles (cette fois-ci en russe, date de 1975).

Boubacar CAMARA

les trois disciplines citées plus haut. On peut donner l'exemple du mot **chronotope** qui résume parfaitement, comme on le verra plus loin, tous les développements de la sémiotique sur la figurativité².

Cette dialogisation de la pensée de M. Bakhtine n'a nullement la prétention de faire de la modernité juge de l'argumentation du critique russe. A tout prendre nous ne voulons que dégager le système conceptuel du critique russe. Or ce système est mis en place dans le but de proposer une théorie du genre romanesque. Genre qu'il définit de la façon la plus complète à la page 448 de *Esth...* :

Je découvre trois particularités fondamentales qui distinguent le roman de tous les genres : 1° Son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui. 2° La transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman. 3° Une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires dans le roman : une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé. (Esth...).

Cette définition précise deux dimensions fondamentales du roman : sa polyphonie (1^e particularité) et son chronotope (2^e et 3^e particularités). Ces deux concepts seront donc nos deux points de repères car ils sont les clefs de voûte, les archi-concepts du système bakhtinien. Il suffit, par conséquent, de les déployer pour comprendre sa logique argumentative. A cet effet nous commencerons d'abord par mesurer les conséquences de la notion de dialogisme dans la conception de l'énonciation avant de voir quelles sont les manifestations formelles de la polyphonie en rapport avec les paramètres spatio-temporels dont la corrélation justifie le concept de chronotope. C'est alors seulement que nous tenterons de mettre en exergue la théorie des genres qui est sous-jacente à tous les développements de Bakhtine. C'est dans cette théorie, nous le verrons dans la conclusion, que se trouvent les limites épistémologiques de l'essai de Bakhtine.

² T. TODOROV va dans le même sens lorsqu'il affirme qu' » Il est incontestable que, sur plusieurs points, les idées de Bakhtine nous apparaissent comme particulièrement actuelles du fait qu'elles préfigurent, ou même dépassent, les affirmations de tel ou tel auteur apprécié aujourd'hui. » in *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981, p.12.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

I. UNE RECONFIGURATION DU CHAMP ÉNONCIATIF

I. 1. Précautions épistémologiques

Le caractère révolutionnaire de *Esthétique et théorie du roman*, dont les études qui le composent ont été écrites lors du séjour du critique russe à Kimry, à une centaine de kilomètres de Moscou, à partir de 1937, apparaît difficilement à un lecteur contemporain qui a lu Roland Barthes et qui est habitué au vocabulaire critique moderne. Aussi importe-t-il de remettre ce texte dans son contexte afin de pouvoir en mesurer la portée.

I. 2. Une reconfiguration du champ critique

Le titre allographe de l'essai est clair. Bakhtine se propose de bâtir une théorie du roman, c'est-à-dire de rendre compte de ce genre, de le définir grâce à une hypothèse assez forte et assez exhaustive (dont les mots-clés sont les notions de *polyphonie* et de **chronotope**) qui permette de tracer une ligne de partage entre le roman et les autres genres. Autrement dit, prolongeant Georg Lukàcs³ jusque dans le titre de son texte, il circonscrit la compréhension du roman et problématise, par la même occasion, son extension.

Pour arriver à ses fins il donne à cette théorie des assises philosophiques très larges en l'appuyant sur ce qu'il appelle une esthétique mais qui en déborde largement le cadre car empruntant, comme le démontre Tzvetan Todorov dans son ouvrage déjà signalé dans le second appel de note, au formalisme, au marxisme, à la psychanalyse et à une science à venir, la *pragmatique*, dont il est en train de jeter les bases parallèlement à Peirce et à Morris⁴.

Grâce à ces postulats le critique russe peut alors mettre en place des instruments heuristiques aptes à proposer une nouvelle configuration du champ énonciatif et à même de rendre compte du roman.

1. 3. Une nouvelle configuration du champ de la communication

Selon Mikhaïl Bakhtine toute communication, la communication littéraire singulièrement, se déploie sur un « fond » ou, si l'on préfère cette autre expression, un *contexte dialogique* et non, comme le pense la

³ *La théorie du roman*, Ferenc Janossy, 1920 pour l'édition allemande, Paris : Denoël, 1968 pour la traduction française.

⁴ Pour un panorama de la pragmatique voir Roland ELUERD (*La Pragmatique linguistique*. Paris : Nathan, 1985).

Boubacar CAMARA

stylistique traditionnelle, et avec elle la linguistique d'obédience saussurienne, un milieu neutre, transparent :

Selon la pensée stylistique traditionnelle, le discours ne connaît que lui-même (son contexte), son objet, son expression directe, son seul et unique langage. Pour lui, tout n'est qu'une parole neutre, « qui n'est à personne », une simple virtualité. Selon la stylistique traditionnelle, le discours direct orienté sur son objet, ne rencontre que la résistance de celui-ci (qu'il ne peut épuiser ou rendre totalement) mais ne rencontre pas la résistance capitale et multiforme du discours d'autrui. Nul ne le dérange, nul ne le conteste.

Mais tout discours vivant ne résiste pas de la même façon à son objet : entre eux, comme entre lui et celui qui parle, se tapit le milieu mouvant, souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème. C'est dans son interaction vivante avec ce milieu spécifique que le discours peut s'individualiser et s'élaborer stylistiquement.

Car tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos.

Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. (Esth..., pp. 99-100)

Ce contexte mouvant aux frontières sémiotiques floues possède comme propriété fondamentale d'être implicite⁵ voire, parfois, au sens freudien du terme, inconscient. Se dessine ainsi une dimension cachée de la communication que nous appellerons le triangle dialogique et que nous figurerons dans le schéma 1 par des traits en pointillés afin de souligner son mode d'existence problématique.

L'introduction de cette nouvelle donnée, en modifiant les rôles communicationnels, transforme le dispositif pragmatique, qui ne semble être qu'une simple *allocution*, en un dispositif judiciaire d'attestation éthique. Le locuteur initiateur du dialogue (JE) ne s'adresse pas en réalité à l'allocutaire qui n'est dans cette configuration

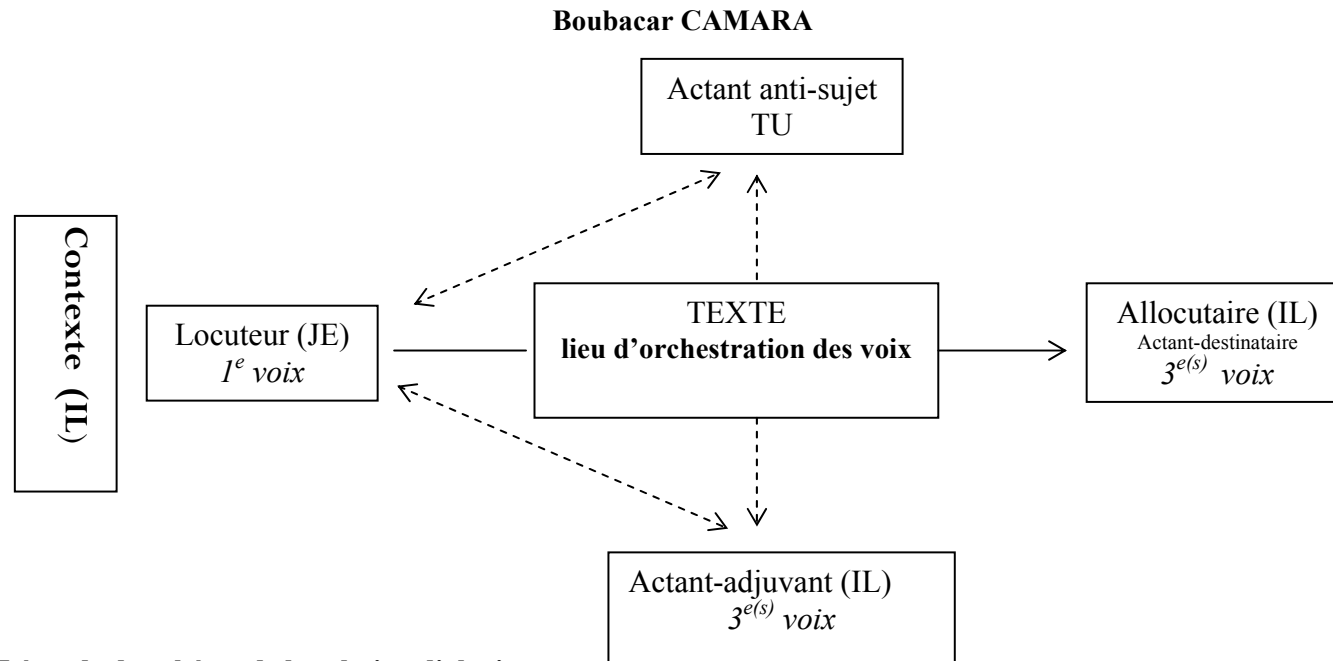
⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'implicite*. Paris : Armand Colin, 1986.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

sémiotique qu'un actant-témoin ou, pour parler comme Jean-Claude Coquet,⁶ le tiers actant (le IL) comparable au Destinataire investi d'un pouvoir transcendant d'autorité qu'on essaie de gagner à sa cause dans une polémique cachée. Cet affrontement met aux prises les trois actants communicationnels suivants :

- le locuteur qui joue les bons rôles et qui est le sujet initiateur du dialogue;
- l'anti-sujet (TU) avec qui dialogue le JE par une tierce personne interposée (IL) ;
- et enfin l'adjuvant (le IL).

⁶*Le Discours et son sujet. Essai de grammaire modale (vol 1), Pratique de la grammaire modale (vol 2)*. Paris : Klincksieck, 1984 et 1985.



Légende du schéma de la relation dialogique

Les traits pleins indiquent la face visible d'une interaction très complexe, face qui se trouve être l'allocution.

Les traits en pointillés soulignent la face invisible de l'interaction dialogique et circonscrivent le *triangle dialogique*.

Cette face est celle de l'interlocution.

Le double fléchage vient indiquer qu'il y a dialogue, réversibilité.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

Au cours de cette interaction communicationnelle qui prend les allures d'un procès rapporté par le sujet, le JE présente les arguments des différentes parties en s'appuyant sur les principes de vérité, de justesse et de sincérité¹. Le principe de vérité recoupe dans le domaine littéraire les critères de vraisemblance liés à la raison, à l'univers de croyance de l'allocution et enfin aux règles qui régissent les genres. C'est sur cette base que le sujet pourra conférer à son discours une valeur fiduciaire² qui est le prix à payer pour emporter l'adhésion de l'allocutaire et ainsi s'attester dans la conviction de l'Autre. La force esthétique tient lieu ici d'argument éthique.

De tous les genres littéraires le roman a su le mieux thématiser cette dimension cachée de la communication.

II. LES PROCÉDÉS POLYPHONIQUES

II.1. Le travail de dépersonnalisation

Dans le roman, cette interaction complexe, qui met aux prises des actants virtuels, imaginaires, est théâtralisée, incarnée par des êtres concrets mais allégoriques qui sont les représentants des différentes langues (archi-codes³, sociolectes ...) composant le champ social.

Ce processus complexe qui demande un immense effort d'imagination phénoménologique et qui consiste, selon Gustave Flaubert, de la part de l'auteur, à se disséminer⁴ à travers ses personnages, de trouver chez eux des échos à sa propre voix (métaphore acoustique très usitée par M. Bakhtine) est à l'origine de l'*axiome de l'impersonnalité* que le Maître de Croisset a contribué à asseoir :

¹ A propos de ces concepts voir H. P. GRICE. « Logique et conversation ». *Communications*, 30, 1979, pp. 57-72.

² Denis BERTRAND inscrit cette modalité sémiotique dans le contrat de véridiction qui définit « les conditions de la confiance [et] qui déterminent le partage des croyances, en perpétuel ajustement entre les sujets au sein du discours. La fiducia ou croyance partagée, est donc ainsi au fondement de la conception intersubjective de l'énonciation et de l'interaction en sémiotique. » *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 2000, p. 153.

³ Nous entendons par archi-code l'ensemble des textes (religieux ou laïcs) fondateurs d'une culture.

⁴ « Toi disséminé en tous, tes personnages vivront. », Flaubert in Ch. CARLUT. *Correspondance de Flaubert : Etude et répertoire critique*. e.

Boubacar CAMARA

*Rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels; suis cet axiome et ton cœur t'éclairera du fond au lieu de t'éblouir sur le premier plan. (Lettre à Louise Colet)*⁵

*Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est (comme elle est toujours en elle-même, dans sa généralité). Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. Cette faculté n'est autre que le génie : voir, avoir le modèle devant soi, qui pose. (Lettre à Louise Colet)*⁶

*L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans sa création, invisible et tout puissante : qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. (Lettre à M^{elle} de Chantepie)*⁷

*Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde. Il doit dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire. (Lettre à Bosquet)*⁸

Cette obsession de l'impersonnalité (on pourrait dire de la *dépersonnalisation*), qu'il ne faut pas confondre avec un projet d'exclusion de l'auteur, rejoint les préoccupations de M. Bakhtine. Préoccupations largement prises en charge par la sémiotique qui fait la distinction entre le discours embrayé (« qui fait retour à l'énonciation [...] et identifie le sujet de l'énoncé avec l'instance d'énonciation »⁹ en installant les catégories de la personne (Je/Tu) et les déictiques spatiaux (ici, là) et temporels (maintenant, hier...)) et le discours débrayé, (par lequel « le sujet de parole projette » hors de lui « les catégories sémantiques du / non-je /, /on-ici /, / non-maintenant /, installant du même coup les conditions premières de l'activité symbolique du discours »¹⁰).

Bakhtine ne fait pas autre chose lorsqu'il opère une distinction entre le discours direct, « sans distanciation, ni réfraction, ni réserves » (*Esth...*, p.153) et le discours indirect distancié réfracté. Afin de décrire cette dichotomie M. Bakhtine fait appel à deux métaphores. Parfois il

⁵ Ch. CARLUT, *ibid.*, p. 311.

⁶ Ch. CARLUT, *ibid.*, p. 311.

⁷ Ch. CARLUT, *ibid.*, p. 313.

⁸ Ch. CARLUT, *ibid.*, p. 314.

⁹ D. BERTRAND, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰ *id. ibid.*, p. 261.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

fait usage d'une métaphore optique qui assimile cette opération de projection hors de soi, ce processus de dialogisation, à une réfraction du triangle dialogique dans un récit et sous des angles différents :

Si nous représentions l'intention de ce discours, autrement dit son orientation sur son sujet comme un rayon lumineux, nous expliquerons le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du « discours-rayon », non dans l'objet lui-même (comme le jeu de l'image-trope du discours poétique au sens étroit dans un mot récusé), mais dans un milieu de mots, jugements et accents « étrangers », traversé par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les facettes de son image. (Esth..., p.101)

Si l'on conçoit le texte comme un balisage du champ de lecture on peut dire que c'est grâce à une orchestration des réfractions que le romancier peut créer un jeu d'ombres et de lumières qui lui permettra de faire prévaloir le discours-rayon (qui n'est pas forcément éclairant, loin s'en faut d'ailleurs) et la lueur qu'il projette sur la vie sociale, sur les différentes langues qui sont censées guider les locuteurs.

Pour découvrir le fonctionnement de ce processus de dialogisation le critique russe fait aussi, très fréquemment, appel à la métaphore géologique de la stratification¹¹. Cette analogie très juste, car présupposant une vision générative et transformationnelle, analyse le texte comme constitué de séries de strates énonciatives de dimensions décroissantes ou croissantes selon qu'on remonte de la surface du texte au triangle dialogique implicite ou du triangle dialogique implicite à la surface du texte. Grâce à cette vision du texte on peut découper des zones énonciatives et remonter à leurs foyers.

Par le biais de ces métaphores Mikhaïl Bakhtine analyse le texte non seulement comme un entrelacs de fils énonciatifs mais comme un espace en profondeur qu'on peut mieux appréhender en adoptant le point de vue du créateur.

II.2.-Le travail de stylisation

II 2.1- Le travail de phénoménologie sociale

Dans sa correspondance Gustave Flaubert ne cesse de se comparer à un saltimbanque en raison de ses pouvoirs d'imitateur. Mieux, en tant que romancier, bien qu'il ne soit ni bourgeois, comme

¹¹ Pour ce concept cf. A. J. GREIMAS et J. COURTES. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1986, p. 212.

Boubacar CAMARA

Mme Bovary, ni homme d'Eglise (comme Letitboudois), ni pharmacien borné (comme Homais), « *il faut, s'enjoint-il, que j'entre à toute minute dans des peaux qui me sont antipathiques [...]* ».¹²

C'est que le romancier a la lourde tâche, après s'être imprégné de la société dans toute sa diversité sémiotique, grâce à un travail de phénoménologie sociale dans laquelle Balzac, Zola, Flaubert sont passés maîtres, de reconstituer ces différents langages.

Cette reconstitution, ou plutôt, pour rester dans le système conceptuel de Bakhtine, cette *représentation* n'est pas un travail empirique d'accumulation de mots et de phrases hors contexte qui ne sont que le « *cadavre nu du discours; qui ne nous apprendrait rien sur sa position sociale, ni sur ses destins* » (*Esth...*, 113). Il faut au contraire maîtriser le système de chaque langage, le modéliser, en donner une image, reconstituer son contexte. Bref proposer non des phrases mais des énonciations au sens que donne à cette notion Oswald Ducrot, continuateur de Bakhtine, à savoir « *l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé* »¹³. Ainsi ces langages (ou sociolectes) seront incarnés par des personnages et inscrits dans un contexte narratif romanesque afin de leur donner plus de force illocutoire.

Ce travail de phénoménologie sociale, qui suppose l'exotopie¹⁴ du scripteur et qui se situe à l'amont de la création, effectué, le romancier peut alors passer au travail de stylisation proprement dit.

II.2.2- La stylisation

Le travail de stylisation consiste, de la part de l'écrivain, une fois la modélisation des langages effectuée, à injecter les discours d'autrui (D_a) dans son discours propre (D_p), D_p qui, même si elle est effacée (cf. Flaubert), continue d'éclairer le texte. La voix de l'auteur, tel un Soleil,

¹² Ch. CARLUT, op. cit., p. 358.

¹³ In *Le dire et le dit*. Paris : éd ; de Minuit, 1984, p 179.

¹⁴ D'après Mikhaïl BAKHTINE, « L'artiste ne se mêle pas à l'événement comme participant direct — il eût été alors un sujet connaissant et éthiquement agissant —, il occupe une position essentielle hors l'événement, comme contemplateur désintéressé mais *comprenant le sens axiologique de ce qui se produit*, il ne l'éprouve pas mais le coéprouve — puisqu'on ne peut contempler l'événement en tant que tel si, dans une certaine mesure, on n'y participe pas en l'évaluant. Cette *exotopie* (qui n'est pas l'indifférence) permet à l'activité artistique d'unifier, de former et de parachever l'événement *de l'extérieur*. Cette unification et cet achèvement sont radicalement impossibles de l'intérieur de cette connaissance et de cet acte. » cité par T. TODOROV, op. cit., pp. 154-155 .

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

« dispose tous ces discours, toutes ces formes, à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ses intentions personnelles » (*Esth...*, p.119) même si, ainsi que nous le verrons au fur et à mesure, ces intentions restent, dans le roman, en général ironiques.

En tout cas, ce travail d'enchâssement est, pour être plus précis, et en vertu du principe de rhétoricité qui régit la littérature, un cryptage de D_a en D_p . Cryptage qui consiste à faire en sorte que les D_a ne soient pas délimités par des guillemets ou toute autre frontière formelle, mais soient rendus invisibles, non-grammaticalisés, non-discrets. Dans ce registre on peut inscrire le style indirect libre, le pastiche, la parodie, bref tous les procédés qui ressortissent à la catégorie, dite par Bakhtine, des constructions hybrides:

*Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble sémantique, souvent dans une proposition simple. Fréquemment aussi un même discours appartient simultanément à deux accents, deux perspectives qui s'entrecroisent dans cette structure hybride; il a, par conséquent, deux sens divergents et deux accents. (*Esth...*, pp.125-126)*

Mikhaïl Bakhtine propose plusieurs exemples dont nous allons reprendre certains en nous appuyant sur la distinction que fait Oswald Ducrot¹⁵ entre locuteur et énonciateur.

*(1) Mais M. Tite Bernicle était un homme boutonné jusqu'au menton et, en conséquence, un homme de poids. (*Esth...*, p. 126)*¹⁶

¹⁵ « Je dirai que l'énonciateur est au locuteur, ce que le personnage est à l'auteur [. . .]. Le locuteur responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs en le prenant pour représentant (l'énonciateur est alors actualisé), soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux [. . .]. » *op. cit.*, p.205.

¹⁶ Cet énoncé, comme le second, est tiré de *La Petite Dorrit* de Charles Dickens (Tome VI des *Oeuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1970).

Boubacar CAMARA

Cet énoncé apparemment homogène comprend au moins deux voix. En effet l'admiration qui y transparaît plus massivement, et qu'il faut mettre au compte de l'énonciateur que Bakhtine appelle l'Opinion Publique, est modifiée par la locution prépositive *en conséquence*. Celle-ci met en relation de cause à conséquence les propositions **p** (à gauche du groupe de mots par nous souligné) et **q** (à droite) qui sont sans rapport. L'Opinion Publique est ainsi tournée en dérision. En définitive, le rayon ironique du discours de l'auteur en se réfractant dans le discours du locuteur rejette celui-ci dans les zones d'ombre du texte et le disqualifie argumentativement :

(2). Il s'ensuivit que M^{me} Merdle, femme du monde d'éducation raffinée, sacrifiée à la fourberie d'un homme grossier et vulgaire (car on le jugea tel de la tête aux pieds dès qu'on eût découvert l'état de son portefeuille) devait être activement défendue par la classe à laquelle elle appartenait, dans l'intérêt même de cette classe. (Esth..., p.128)

Cet énoncé est polyphonique dans la mesure où la séquence, par Bakhtine soulignée, est à mettre au compte de l'opinion générale (signalée par le « on ») et de l'auteur qui se confond avec ce Locuteur afin de dénoncer la fausseté de ce milieu..

Comme le démontrent ces exemples, même si ces discours implicites n'ont pas de frontières formelles discrètes, l'auteur, doit, pour que ses procédés de stylisation ait un statut sémiotique, stylistique, mettre en œuvre des procédures de soulignement. Ainsi le lecteur, avec un minimum de coopération et de connaissance du contexte d'énonciation, doit pouvoir mettre à jour la signature de l'énonciateur. Autrement dit si D_a est effacé, en tant que discours étranger, du phenotexte, réduit à un palimpseste ¹⁷ il doit, au niveau du genotexte conserver ses composantes pragmatiques. Avec ce décalage énonciatif l'énonciataire pourra, armé du double critère de cohésion et d'indépendance établi par Oswald Ducrot ¹⁸, se livrer avec succès, à

¹⁷ cf. Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil (=Poétique), 1982.

¹⁸ Pour lui afin qu'il y ait cette autonomie relative qui permet de segmenter en énoncés un discours donné il faut « la satisfaction simultanée de deux conditions, de cohésion et de dépendance. Il y a cohésion dans un segment si aucun de ses constituants n'est choisi par lui-même. C'est-à-dire si le choix de chaque constituant est toujours déterminé par le choix de l'ensemble [...]. Une suite est indépendante si son choix n'est pas condamné par le choix d'un ensemble plus vaste dont elle fait partie », op. . cit. p. 175.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

l'extraction de l'énoncé implicite. Ainsi dans l'exemple (1) c'est l'opposition entre les termes ressortissant à un acte de langage d'admiration (« un homme de poids ») et ceux renvoyant à un acte de langage ironique (« en conséquence ») qui nous a amené à isoler deux énonciations indépendantes, l'une réfractée, l'autre réfractante.

Cette orchestration polyphonique, on s'en doute, n'affecte pas seulement la dimension stylistique du texte, « elle pénètre, comme on va le voir de plus près, dans toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives » (*Esth...*, p.120)

II.3- La polyphonie à l'échelle narrative

II.3.1- Quelques précisions terminologiques

Avant d'aller plus loin il nous faut préciser le sens du terme polyphonie. Mikhaïl Bakhtine oppose les discours polyphoniques (plurivocaux, plurilinguistiques...) aux discours monologiques. Il appelle *monologique* tout discours où les différentes voix (ou strates énonciatives) sont hiérarchisées sous le patronage du discours dominant de l'auteur qui est la source de vérité. Dans le discours *polyphonique*, par contre, il n'y a aucune hiérarchie entre les différentes voix au même niveau que le discours de l'auteur qui, avant de tourner en ridicule les discours des autres, est le premier à se tourner en ridicule. Le critique russe ne s'arrête pas là et fait du plurilinguisme le propre du genre romanesque.

Or l'analyse du corpus de ce genre montre que des œuvres majeures ressortissant à cette catégorie générique (celles de Balzac, Zola par exemple) sont foncièrement monologiques. C'est pourquoi au lieu de faire de la polyphonie le propre du roman, comme le laisse entendre M. Bakhtine, nous distinguerons le *roman polyphonique* du *roman monologique*.

Cette précaution étant prise nous pouvons maintenant aller plus loin dans l'analyse de la polyphonie que nous n'avons présentée, jusqu'ici, que de manière superficielle.

II.3.2- Les effets sémiotiques de la polyphonie

Analysée comme une orchestration de points de vue, d'attitudes devant le monde, la polyphonie peut être considérée comme un phénomène qui affecte, au-delà de la strate stylistique, la sémiotique du texte.

En effet la polyphonie est un ensemble de procédures qui vise à niveler tous les points de vue devant le monde. Ce nivellement qui peut

Boubacar CAMARA

être une suspension simple du sens (cf. *La Peste* où toutes les perspectives existentielles sont validées) ou une annulation pure du sens (cf. *M^{me} Bovary* où toutes les perspectives sont tournées en ridicule) est traduit à tous les niveaux d'élaboration du texte. Nous en analyserons trois : le chronotope, le personnage et l'orientation épistémologique du récit.

II.3.3- Le traitement du chronotope dans le roman polyphonique

Ce second paramètre définitoire du genre romanesque est le correspondant figuratif du paramètre polyphonique. Mikhaïl Bakhtine le définit comme suit, en des termes qui ne sont pas sans rappeler Kant :

*Nous appellerons **chronotope**, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. (Esth..., p.237)*

A la différence des sémioticiens modernes, Bakhtine met en rapport ces deux coordonnées, les ordonne même dans la mesure où il fait de l'espace la métaphore de l'expérience temporelle du sujet et de cette expérience la conséquence de sa vision du monde. Autrement dit, si on avait à inscrire les données fournies par le chronotope dans un diagramme cartésien, les coordonnées temporelles seraient sur l'axe des abscisses, axe qui correspond aux variables indépendantes, et les coordonnées spatiales sur l'axe des ordonnées qui correspond aux variables dépendantes :

*On voit au premier coup d'œil la signification **figurative** des chronotopes. En eux, le temps acquiert un caractère sensuellement concret; dans le chronotope les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang. On peut relater cet événement, informer à son propos, même donner des indications précises quant au lieu et au temps de son occurrence. Pourtant l'événement ne devient point une image. Le chronotope ne fournit pas un terrain substantiel pour l'image-démonstration des événements, et ceci grâce à la condensation et la concrétisation des indices du temps - temps de la vie humaine, temps historique, dans différents secteurs de l'espace. C'est cela qui crée la possibilité d'élaborer l'image des événements dans le chronotope (et autour de lui). (Esth . . ., p.391)*

Prises en charge par les séquences descriptives, les données chronotopiques participent à « l'impression référentielle » (F. Rastier) et mettent en correspondance le contenu temporel avec un cadre spatial adéquat.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

Or, au contraire des autres genres flottant dans un espace et dans un temps abstraits, indéfinis (dont la conventionnalité des descriptions donne la mesure) le roman s'inscrit dans un chronotope humain, vivant. C'est pourquoi le temps du roman est le présent. C'est pourquoi le roman est incarné, son chronotope appelant des personnages humanisés. Autrement dit, si les genres monologiques sont d'une *densité figurative*¹⁹ faible, sinon nulle, le roman est d'une densité référentielle forte, « s'enracinant » dans le réel que le sujet éclaté éprouve, expérimentant à travers la rupture des signes (le plurilinguisme) sa solitude sémiologique. C'est dire que le projet réaliste (qui vise à démasquer la réalité qui s'avère de plus en plus fugitive) est fondateur du genre romanesque et n'est donc pas un simple phénomène de surface que quelques effets de réel et quelques éléments exotiques suffit à satisfaire, mais un fait de profondeur qui régit l'architecture du genre. Genre centré sur le sujet angoissé, errant dans le labyrinthe du monde où, comme l'ont montré Dostoïevski, Kafka, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, les mêmes choses se répètent, répétant, en réalité, un « inachèvement » sans lieu, surtout pas ce lieu-là dans lequel se déploient l'épopée, le mythe, les romans d'aventures et les romans-idylles. C'est dire que le chronotope romanesque ne peut qu'aboutir à la topique du *labyrinthe* qui correspond à l'expérience du cercle vicieux nietzschéen et, donc, à l'errance. Ce chronotope de l'errance articulant « répétition » et « labyrinthe » est la meilleure métaphore qu'on puisse trouver pour exprimer le désarroi constitutif du sujet.

Sous ce rapport, comme le souligne magistralement M. Bakhtine, l'armature compositionnelle du roman (le péri-texte instituant le livre avec ses seuils et balises) qui veut territorialiser la polyphonie ne peut éviter la déroute du sujet. En effet le texte (le fameux ouvrage que Mme Bovary-Pénélope²⁰ ne cesse de voir se faire et se défaire) sape le travail du péri-texte instituant l'errance herméneutique comme la catégorie de la lecture du roman polyphonique.

Comment sont transmis les chronotopes de l'auteur, et de l'auditeur-lecteur ? D'abord par le fait extérieur, matériel de l'œuvre, par l'évidence de sa composition. Mais son matériau n'est pas inerte : il est parlant, signifiant (ou sémiotique). Non seulement le voyons-nous, le touchons-nous, mais nous y entendons toujours des voix, même au cours d'une lecture silencieuse, "par-devers soi". Un texte nous est donné. Il occupe

¹⁹ cf. D. BERTRAND, op. cit., p. 132.

²⁰ In *Madame Bovary*. Paris : Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1983 (première partie, début chapitre IX, p. 90).

Boubacar CAMARA

*une place précise dans l'espace, ce qui veut dire qu'il est localisé.
Mais sa création, la connaissance que nous en avons, se
déroulent dans le temps. (Esth... , p. 393).*

Il est donc impossible d'échapper à la spirale du texte polyphonique. Aucun appui ne peut éviter au lecteur de tomber dans le tourbillon du sens.

II.3. 4.- *Le traitement des personnages*

Le nivellement des perspectives devant le monde engendre l'émiettement du héros qui voit son intégrité, son abstraction, s'effiloche. Les personnages, placés au même niveau hiérarchique, gagnent en ambivalence, héritant ainsi des sots, bouffons, Polichinelle, Scapin qui jettent sur le monde un regard critique, neuf, étranger, regard qui remet en cause tous les langages qui sont autant d'attitudes devant l'existence :

Il jouissent d'une particularité et d'un droit insolites : étrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. (Esth... , p. 306)

Sous ce rapport, Gustave Flaubert a osé le premier, du moins dans le champ romanesque français, présenter un roman où il n'y a pas un seul « héros » (la première partie est centrée sur Charles Bovary et la seconde sur M^{me} Bovary). De surcroît ceux-ci sont tournés en ridicule à telle enseigne qu'il n'y a pas de personnages (ces points d'ancrage axiologique du récit) qui puissent être considérés comme les porteparole de l'auteur.

Ce faisant, le personnage, qui fonctionne comme un chronotope, un véritable « générateur du sujet » (*Esth...*, p. 391), devient un support polyphonique, contradictoire, galiléen. Alors que le personnage épique ou tragique (c'est ce qui fait de lui d'ailleurs un *héros*) fait l'objet d'une représentation achevée, cohérente, « polie », claire comme le cristal (*Esth...*, p. 468), le personnage du roman n'est que « la crête des vagues d'un océan de plurilinguisme » (*Esth...*, p. 146). D'où son inachèvement, son ambiguïté qui en font un masque caractérisé par la non-coïncidence avec soi-même qui déborde en une gaieté féroce (*Esth...*, p. 470). Les lignes de fuite qui composent la figure du personnage-Arlequin permettant au rayon ironique de l'auteur de se réfracter dans toute l'œuvre qui résonne alors d'un rire rabelaisien. N'est-ce pas ce rire qui jaillit de la gorge de Emma Bovary ?

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

*Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable [il s'agit de l'Aveugle], qui se dressait dans les ténèbres éternelles, comme un épouvantement.*²¹

En rejoignant son double dans des noces carnavalesques, Emma Bovary consomme sa duplicité contradictoire en acceptant la part d'ombre qu'elle a toujours refusée. Du coup M^{me} Bovary dans le nom de laquelle voisinent en un « grotesque fantastique » (*Esth...* p. 317) le *haut* (Mme) et le *bas* (*Bov-* qui rappelle les bovidés), la beauté et la laideur rejoint les figures ambivalentes de Makkus, Pulcinella, Arlequin, Epictète, Diogène, Ménippe (cf. *Esth...*, pp. 469-471) qui appartiennent à la classe des bouffons. La définition de l'homme s'en trouve complètement changée :

*Une importante dynamique est introduite dans la représentation de l'homme : la dynamique de l'incompatibilité et de la discorde entre ses divers aspects. L'homme a cessé de coïncider avec lui-même et, partant, le sujet du récit a cessé de révéler l'homme tout entier. De toutes ces incohérences et discordances le rire tire avant tout des effets comiques (et pas seulement comiques). (*Esth...*, p. 469)*

Cette citation, en mettant en regard la géométrie fractale du personnage avec le caractère galiléen du récit polyphonique, est une excellente transition vers notre section suivante.

II.3.5- Un récit galiléen

En refusant toute hiérarchie, tout ordre, en dispersant, comme dans la physique galiléenne, tout point de repère monolithique le romancier conteste toute axiologie. Désormais, contrairement aux genres monologiques d'où se dégage une échelle de validation rigide des actions, le récit n'est soumis ici à aucun ordre de sens. Il n'existe plus de centre sémantique autour duquel graviteraient toutes les actions.

C'est pourquoi la cohérence, l'achèvement, la transparence cristalline du récit ptoléméen cèdent la place à l'incohérence, l'opacité et l'inachèvement. Tout ordre est dispersé. Voilà pourquoi si le récit épique est à fin heureuse, le récit polyphonique, à fin malheureuse; voilà pourquoi si le récit monologique est fermé, le récit romanesque, ouvert, prolongeant sur l'axe syntagmatique le suspens du sens. D'où la disparition des séquences moralisatrices. Les genres intercalaires qui

²¹ *op. cit.*, p. 359.

Boubacar CAMARA

accomplissent cette fonction moralisatrice (proverbe, maxime...) du moins disparaissent sinon servent de lieu d'expression de l'ironie de l'auteur. L'autorité sémiotique est « décentralisée » (Bakhtine), il n'existe plus aucune transcendance qui ordonne le Babel des langages : « *Fay ce que voudras!* », écrit Rabelais à la porte de l'abbaye de Thélème qu'on peut lire comme la métaphore de son œuvre²². Du reste Socrate et Diogène, qui figurent au fronton de deux de ses romans, donnent à concevoir la lecture comme un exercice de rire, un éloge de la folie, de l'inachèvement. Il est, par conséquent, de l'essence du roman, comme le voulait Gustave Flaubert, de ne traiter de rien, de ne tenir que par la force du style qui ne serait là que comme une **architectonique** invisible qui orchestre la polyphonie :

Le manque d'achèvement, de « fini » interne²³ aboutit à un vigoureux renforcement des impératifs de la perfection externe et formelle, surtout en ce qui concerne le sujet. Le problème du « début », de la « fin », de la « consistance » se pose de façon nouvelle. (Esth . . . , p. 465).

Avec le roman polyphonique s'effectue un déplacement du centre de gravité de l'écriture dont M. Bakhtine a su bien mesurer la portée à travers une poétique comparée que nous allons tenter d'analyser à partir d'une théorie des genres qui se trouve à l'œuvre tout le long des réflexions menées par le critique russe.

III. LA THÉORIE BAKHTINIENNE DES GENRES

III. 1. Présupposés épistémologiques

On peut en effet lire en filigrane, travaillant l'essai de Bakhtine, une échelle des genres qui est en même temps un système des genres. Ce système est déduit d'une analyse diachronique qui rejoint sur plusieurs points J. Tynianov²⁴. Mais il va plus loin car en suivant, sur la base de critères définis (l'économie des voix et le chronotope), la logique d'émergence des genres, il aboutit à la conclusion implicite, que, sur une coupe synchronique donnée, les genres entrent en

²² in *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1994, p. 149.

²³ Julia KRISTEVA développe abondamment cette assertion dans *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

²⁴ « De l'évolution littéraire » in *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, 1965.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

interaction réglée, forment un système. Or qui parle de système pense à un paradigme, un jeu d'oppositions susceptible d'être analysée en un carré sémiotique.

III. 2. Le système des genres

Et, de fait, Bakhtine établit une échelle des genres qui va de la poésie (dont le trope, cet instrument d'intégration monologique, est le moteur) au roman (dont la dialogisation généralisée est le générateur).

En effet le roman à l'éloge duquel se livre le Russe (on verra pourquoi dans notre conclusion) tend vers la polyphonie généralisée qui ruine tout Sérieux. La diversité linguistique est valorisée suscitant un rire retentissant. Le discours poétique, par contre, tend vers la monophonie totale :

Le monde de la poésie, quels que soient les contradictions et les conflits désespérés qu'y découvre le poète, est toujours éclairé par un discours unique et irréfutable. Contradiction, conflits, doutes, demeurent dans l'objet, dans les pensées, dans les émotions, en un mot dans le matériau, mais ne passent pas dans le langage. En poésie, le langage du doute doit être un langage indubitable. (Esth..., p. 108)

Cela revient à dire que cette ambition monophonique, ce triomphe d'un langage unique et parfait que le poète parle en toute ignorance, cache une métaphysique. Le projet mallarméen du Livre, synthèse de la Voix dans la nature égarée, en est l'expression la plus forte. Cette synthèse présuppose le mythe d'un Langage premier et univoque (le Logos héraclitéen ?) dont la multiplicité des langages ne serait qu'un signe extérieur : « *Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême* »²⁵. Les langues existantes ne seraient que des fragments de cette LANGUE. Ainsi le chronotope du fragment cache une poétique totalitaire alors que le chronotope romanesque de la forme longue trahit une volonté d'approfondissement émiettant du temps.

Entre ces deux genres qui se nourrissent de philosophies contradictoires, Bakhtine désigne plusieurs genres mixtes (les genres non-monophoniques et non-polyphoniques) qui constituent des laboratoires de pratiques stylistiques qui seront reprises par le roman. Autrement dit, ils sont les résultats d'une dégradation des genres

²⁵ Stéphane Mallarmé, "Crise de vers" in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris : Gallimard/Poésie, 1976, p. 244.

Boubacar CAMARA

monologiques. Dégradation qui s'explique, dans l'ordre d'idées avancé par Georg Lukàcs, par l'émergence d'une société individualiste qui « *ne s'insère plus dans un ordre transcendantal* »²⁶ mais aussi par l'apparition de l'imprimerie qui signe le règne de l'intériorité .

Ces formes mixtes ne sont que partiellement dialogisées car leur champ d'action est localisé, circonscrit dans un *contexte générique monophonique*. Ainsi la littérature carnavalesque ne s'exerce que durant les jours de fêtes qui sont infimes dans un calendrier essentiellement consacré aux activités religieuses. Ce rire est, finalement, un rire rituel. C'est pourquoi d'ailleurs on lui donne un nom chrétien : *risus paschalis* (le rire de Pâques), *risus natalis* (le rire de Noël) :

Le rire médiéval est un rire de fête. On connaît la fête des fous, la fête de l'âne célébrées par le clergé jusque dans les églises.
(*Esth...*, p.428)

Même si, par la suite, la parodie s'est généralisée, elle n'occupe pas toute la scène littéraire, elle n'en ébranle pas encore l'édifice. C'est pourquoi les romans d'aventure, les romans d'apprentissage... relèvent davantage du registre monologique.

C'est seulement avec François Rabelais que le plurilinguisme sera orchestré, instituant ainsi le roman de facture moderne. Cette dimension dialogique du genre romanesque est, du reste, inscrite dans le lexème *roman* qui est un lieu de dialogue où s'affrontent l'Autre de cette époque (la langue française populaire en pleine émergence) et le Même (le latin). La société ayant évolué, cette langue romane, devenue le Français, s'est transformée en langue officielle que travaille la langue de l'Autre qui est soit un créole soit une non-langue. Or derrière ce conflit de langues ce sont des visions du monde qui s'affrontent.

IV. CONCLUSION

Le carré logique que nous avons mis à jour, parce qu'il reste implicite, fonctionne comme l'impensé de l'argumentation de Mikhaïl Bakhtine. A ce titre il a été très tôt mis en place à travers des textes préparatoires (cf. bibliographie en annexe) dont *Esthétique et théorie roman* constitue comme l'accomplissement. Le critique russe y essaie, inconsciemment peut-être (si l'on entend par là la manière dont le signifiant travaille sa plume), de légitimer cette grille de lecture en la

²⁶ op. cit., p. 91.

Théorie étendue de la polyphonie romanesque

projetant dans l'histoire littéraire occidentale. Cette lecture de l'évolution des genres permet au penseur russe de vérifier la thèse selon laquelle l'évolution des genres ne serait que l'actualisation d'un principe polyphonique qui serait virtuellement contenu dans le langage et qui, au fur et à mesure, se serait manifesté pour enfin atteindre son terme ultime avec le roman.

Sous cet angle, qui au fond ne fait que réfracter, en inversant les valeurs, la vision historiciste des Romantiques et de Hegel, Mikhaïl Bakhtine considère tout ce qui précède le roman comme appartenant à sa préhistoire. L'histoire littéraire, à lire *Esthétique et théorie du roman*, commencerait avec l'émergence d'une prose véritable. Autrement dit l'épistémè moderne trouve dans le discours polyphonique son mode d'expression privilégié.

Cette survalorisation de la polyphonie (Jacques Derrida parlerait lui de différence ²⁷) reste un schème mythique en ce sens que ce moteur compositionnel projette sur l'histoire des genres la vision bakhtinienne qui reste foncièrement monologique. On pourrait appliquer à Bakhtine cette description, au demeurant très juste, du fonctionnement de la machine mythique :

La pensée mythologique est au pouvoir de son langage qui enfante lui-même sa réalité mythologique et fait passer ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité (passage des catégories et dépendances linguistiques aux catégories théoriques et cosmogoniques) (Esth . . . , p. 185)

C'est dire que, malgré certains résultats de haute tenue épistémologique auxquels il a abouti, *Esthétique et théorie du roman* laisse beaucoup de questions en suspens. Il ne saurait en être autrement. Tout essai, fût-il scientifique, surtout s'il est scientifique (le discours scientifique camouflant aussi une mythologie), n'est-il pas condamné au monologisme ptoléméen, au chronotope de la déduction, de l'eschatologie heureuse ? Dans cet essai, comme dans toute l'œuvre de Bakhtine, l'éloge du roman est une glorification de la différence généralisée. Cette valorisation de la différence généralisée participe de l'éloge de la maîtrise artistique du sujet romanesque régnant dans un monde rayonnant malgré tout d'un rire triomphal parce que nietzschéen.

²⁷ Cf. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.

Boubacar CAMARA

BIBLIOGRAPHIE

1. Quelques œuvres de Mikhaïl Bakhtine

(Pour une bibliographie complète et quelques écrits importants voir le texte de T. Todorov ci-dessous cité.)

- (Sous le pseudonyme de V.N. VOLOCHINOV), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977 (éd. Russe 1929).
- *Problèmes de l'œuvre de Dostoeïevski*, Leningrad, 1929.
- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (écrit en 1940, sauf pour quelques additions) et édité à Moscou en 1965.
- *Problèmes de la poétique de Dostoeïevsky*, Lausanne, l'Age d'homme, 1970 (éd. Russe, 1963).

2. Quelques études contemporaines sur la question

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main. Le travail de la citation*, Paris Le Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, le Seuil, 1992.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

KERBRAT-ORECCHIONI, Cathérine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, le Seuil, 1996.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, le Seuil, 1978.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris Dunod, 1996.

ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté : histoire, théorie, pratiques*, Paris, Bruxelles, 1999, Duculot, coll. Champs Linguistiques.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, le Seuil, 1981.

TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, le Seuil, 1984.