

Critique dialogique et postmodernisme

Kathy Sabo et Greg Marc Nielsen

Volume 20, numéro 1, printemps 1984

Bakhtine mode d'emploi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036818ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036818ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sabo, K. & Nielsen, G. M. (1984). Critique dialogique et postmodernisme. *Études françaises*, 20(1), 74–86. <https://doi.org/10.7202/036818ar>

Critique dialogique et postmodernisme

KATHY SABO et
GREG MARC NIELSEN

Depuis quelque temps, la critique littéraire et culturelle a témoigné d'un intérêt croissant à l'égard de la problématique bakhtinienne de recherche¹. Comme l'ont déjà souligné bon nombre de chercheurs, il est plus que nécessaire de réexaminer Bakhtine à la lumière d'un cadre contemporain². Pourtant, dans une large mesure, de telles recherches semblent aujourd'hui porter sur le carnalesque et souvent n'attribuent aux autres aspects de la démarche bakhtinienne qu'une valeur périphérique³. À l'encontre de cette tendance, nous nous proposons d'ouvrir une discussion sur le principe dialogique : dans un premier temps par rapport aux processus normatifs de la critique de l'objet culturel en particulier et de l'imaginaire social en général et, ensuite, relativement au roman contemporain en tant que genre littéraire en transformation permanente.

1 Étant donné le rapport étroit entre Bakhtine et ses collaborateurs, tels que PN Medvedev et V N Volochinov, nous entendons aussi les membres du Cercle lorsque nous parlons de Bakhtine

2 Par exemple, David Hayman, «Au-delà de Bakhtine», *Poétique*, 13, 1973, p 76-94, Linda Hutcheon, «The Carnavalesque and Contemporary Narrative Popular Culture and the Erotic», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 53 1, 1983, p 83-94, M -Pierrette Malcuzyński, «Mikhail Bakhtin and Contemporary Narrative Theory», *ibid* , p 51-65

3 Voir la bibliographie de recherche en langues non slaves, dans le *Bulletin Bakhtine*, 1, 1983, 30 p , où l'accent est mis, à part certaines exceptions, sur la recherche carnalesque

De ses analyses de Freud, de Saussure, de la théorie linguistique générale et de la prédominance du formalisme dans la théorie littéraire russe, ainsi que dans son *Dostoevski*⁴, Bakhtine développe un mode critique d'analyse fondé sur le principe dialogique qu'il applique à l'analyse littéraire et plus généralement à la critique de l'idéologie⁵. Quoique nous soyons d'accord avec M. Holquist et A. Belleau lorsqu'ils soulignent que le projet fondamental chez Bakhtine est le roman⁶, nous sommes convaincus que c'est la critique dialogique qui sert à réunir les diverses ouvertures de sa problématique globale : phénoménologie, sociologie, linguistique, théorie littéraire⁷. Rien ne nous semble plus fondamental pour la compréhension de l'apport de Bakhtine, plus stimulant pour les nouvelles perspectives de recherche de la critique culturelle qu'une réflexion sur ce mode d'analyse.

LA CRITIQUE DIALOGIQUE ET L'OBJET D'ÉTUDE CULTUREL

Lorsque nous parlons de dialogue, nous n'entendons pas bien sûr tout simplement un ensemble d'énoncés, l'un suivant l'autre, et constituant un dialogue au sens d'un échange ou d'une conversation entre deux interlocuteurs. Ce type de dialogue n'est que la manifestation superficielle du phénomène dialogique en tant que tel, lequel «dépasse de très loin les relations entre les répliques d'un dialogue formellement produit; il est quasi universel et traverse tout le discours humain [...] d'une façon générale, tout ce qui a un sens et une valeur⁸». Donc, à la limite, le dialogue implique le signe même, étant donné que la signification, toujours contextuelle, provient de l'interaction entre au moins deux voix. En ce qui concerne la littérature, objet culturel par

4 *Écrits sur le freudisme*, Paris, Âge d'homme, 1980, *le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1978, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, Johns Hopkins, 1978, *la Poétique de Dostoevski*, Paris, Seuil, 1970

5 Selon Viach Ivanov, l'étude littéraire chez Bakhtine doit être toujours envisagée en tant que courant particulier de «la science [critique] de l'idéologie». Voir son article «The Significance of M M Bakhtin's Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics», dans *Semiotics and Structuralism*, H Baran, dir., New York, International Arts and Sciences Press, 1974, p. 312-313

6 Voir la synopsis d'André Belleau, «Reprise critique du concept de carnavalesation», dans *M M Bakhtine, son Cercle, son influence*, Kingston, Queen's University, 1983, p. 12

7 C'est T. Todorov qui réunit les divers aspects de la méthode de Bakhtine sous la désignation «critique dialogique». Voir son texte, «La place de Bakhtine dans l'histoire des idéologies», *ibid.*, p. 269-291

8 *La Poétique de Dostoevski*, p. 77

excellence, on peut très schématiquement parler de dialogue tant au niveau de la langue que des idées (hybridation et polyphonie). Le phénomène dialogique existerait alors à un nombre indéfini de niveaux, partant de la signification du mot, allant jusqu'au texte entier et même dépassant ses limites pour toucher à ce que nous pouvons appeler le contexte, c'est-à-dire le réseau de rapports socio-discursifs dans lequel le texte s'inscrit — ce que d'autres ont déjà nommé l'intertexte⁹

Il faut retenir un point simple, mais néanmoins essentiel, en ce qui concerne la critique dialogique, elle est foncièrement immanente en ce sens qu'elle est toujours construite à partir de son objet. Qu'il s'agisse d'une critique des problématiques dans l'histoire du rire, de la fête, du carnaval, ou encore de la théorie littéraire, la construction de l'objet exige trois procédures interdépendantes : la mise en lumière de la relativité de l'approche par l'étude plus ou moins exhaustive de sa position à l'intérieur du champ des discours possibles sur l'objet d'étude, la négation de sa prétention à l'autosuffisance et l'appropriation des éléments positifs dans le cadre critique en voie de construction¹⁰. À l'encontre du courant positiviste qui vise à éliminer à la fois les discours alternatifs sur l'objet d'étude, ainsi que les variables intervenant dans la détermination cause-effet, et la position subjective du chercheur lui-même, tout cela en vue de construire une explication ou un modèle prédictif à la fois vérifiable et valable, la critique dialogique, elle, cherche à se situer à l'intérieur du champ des discours possibles qui ont trait à un objet d'étude afin qu'elle puisse être aussi autocritique. Elle veut intégrer plutôt qu'éliminer les variables intervenantes, les interprétations alternatives, afin de dissoudre, comme le dit Adorno, «la rigidité de l'objet bloqué ici et maintenant [] dans un champ de tension entre les pôles du possible et du réel¹¹»

9 L'idée d'intertexte ou d'intertextualité en tant que telle ne se trouve pas dans les écrits de Bakhtine mais relève plutôt du mouvement structuraliste français des années soixante. Pour un survol de la genèse de l'intertextualité, voir Marc Angenot, «L'«intertextualité» : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences humaines*, 189, 1983-1, p. 121-135.

10 C'est la méthode de la «négation concrète» commune à la tradition critique de Marx à Habermas, comme le dit Thomas McCarthy, dans *The Critical Theory of Jurgen Habermas*, Cambridge, MIT, 1978. À ce sujet, voir aussi l'article de Ray Morrow, «Théorie critique et matérialisme historique : Jurgen Habermas», *Sociologie et sociétés*, 14, 2, 1982, p. 97-113.

11 T. W. Adorno et al., *De Vienne à Francfort, la querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979, p. 60.

Tel est l'intérêt — au sens que donne à ce mot la *Théorie critique*¹² — sur lequel se fonde la critique dialogique; c'est dans cette optique que Bakhtine parle de l'aspect positif du romantisme : son historicisme, la reconnaissance du temps et du devenir¹³. «La réalité perd son statisme, son naturalisme, sa dispersion [...] le futur commence à y pénétrer sous la forme de tendance de possibilité, d'anticipation.» Le rapport de l'aspect historique au réel et à son devenir comporte «des vues essentielles sur la liberté, surmonte le déterminisme et le mécanisme étroits et abstraits¹⁴». C'est dans «le courant chaud» de l'historicisme qu'on peut le mieux situer la critique dialogique parmi les discours possibles sur l'objet culturel¹⁵. Toute explication est par définition un processus de réduction, mouvement du dialogique vers le monologique. «Chaque fois», affirme Bakhtine, «que nous tentons de limiter l'objet de la recherche, de le ramener à un complexe objectif [...] nous perdons l'essence même de l'objet étudié, sa nature sémiotique et idéologique¹⁶.» La critique immanente, la pierre de touche de la méthode dialogique, est engagée à construire la multiplicité du social, le mouvement du monologique vers le dialogique; sa tendance autoréflexive l'amène à une reconnaissance de sa propre relativité à l'intérieur de «l'horizon idéologique» qu'elle vise à critiquer.

12 L'expression «théorie critique» ne se limite pas pour nous au cercle restreint de l'ancienne École de Francfort. Nous l'entendons plutôt dans un sens plus vaste, lequel regroupe les problématiques de recherche qui se lient à «l'intérêt émancipatoire» la critique de l'idéologie, la sociologie et la philosophie critique de la connaissance et de la culture, le courant socio-critique en théorie littéraire, etc. Une telle compréhension pourrait ouvrir la voie à une nouvelle synthèse théorique de diverses problématiques classiques (Gramsci, Bloch, Lukàcs, Mannheim, Adorno *et al*, Bakhtine et son Cercle, Goldmann, etc.) auparavant considérées comme étant les précurseurs spécifiques de courants distincts.

13 Pour ce qui a trait à ce point de vue sur le romantisme et ses implications pour les sciences humaines contemporaines, voir «Qui a peur du romantisme?», dans Marcel Rioux, *le Besoin et le désir*, Montréal, l'Hexagone (à paraître).

14 M. Bakhtine, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 129.

15 Notre idée se rapproche de celle d'Ernst Bloch lorsqu'il fait la distinction entre «courant froid» et «courant chaud» dans le marxisme voir *le Principe d'espérance*, t. 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 248-254. Sur les notions de «l'instituant» et «l'institué» de l'imaginaire social, voir Cornelius Castoriadis, *l'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975. Voir aussi Pierre Zima, «Les mécanismes discursifs de l'idéologie», *Revue de l'institut de sociologie*, 4, 1981, p. 719-740, pour une discussion de l'optique bakhtinienne sur la distinction entre les deux sens de l'idéologie.

16 *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 72.

Or, la critique dialogique ne «s'opérationnalise» pas à partir du sens purement étroit de l'idéologie, c'est-à-dire le pôle négatif qui masquerait les intérêts d'une classe ou d'un groupe social, les processus d'occultation qu'on rapporte aux instances de domination, d'exploitation et de répression. Préoccupée par le problème d'interdiscursivité entre l'instituant et l'institué de l'imaginaire, elle «s'opérationnalise» plutôt selon le pôle positif de l'idéologie¹⁷. Parmi les sens positifs, on compte les mentalités, les visions du monde, les systèmes d'idées, de valeurs et de comportements, ainsi que les mythes et les croyances d'un peuple; bref, le sens commun de la vie quotidienne. Tout discours, affirme Bakhtine, a un «contexte idéologique précis¹⁸», dans la mesure où il est toujours chargé d'un sens des valeurs qui l'organise dans une structure narrative formée en soi par les choix sémantiques du Sujet (le locuteur) de l'énonciation. Ce qui provoque la formation du discours, soit dans la vie, soit dans le roman, exige l'interaction de trois participants : «le locuteur (ou auteur), l'auditeur (ou lecteur) et celui (ou ce) dont on parle (ou héros)¹⁹». La critique dialogique du discours, ainsi conçu comme idéologie, vise la mise en évidence de la spécificité du discours, de la particularité de ses différences et de ses oppositions sémantiques; au fond, la critique cherche à dévoiler son ambivalence et sa nature ironique dans la réflexion sur les valeurs socio-historiques de l'époque.

Puisque la formation du discours est un processus social, le problème est de savoir maintenant distinguer la spécificité du discours romanesque, sa désignation en tant que mode dialogique particulier, et ses rapports internes avec les époques distinctes d'où découlent ces rapports. Nous nous bornerons à deux exemples textuels de la critique dialogique, afin de mieux voir les voies possibles qui se présenteraient grâce à cette méthode d'analyse. D'abord, nous résumerons les éléments de la critique dialogique du roman moderne, faite par Bakhtine dans son *Dostoïevski*, et ensuite nous ferons quelques remarques sur une critique du dialogisme dans le roman postmoderne, à l'aide de l'exemple de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino.

17 Le débat au sujet du concept d'idéologie dure depuis au moins deux cents ans. Voir le résumé critique sur le concept et ses significations dans *les Formes de l'histoire : essais d'anthropologie politique* de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1978, p. 278-329.

18 *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 102.

19 V. N. Volochinov, «Le discours dans la vie et le discours dans la poésie», dans T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 198.

DIALOGUE DANS LE ROMAN MODERNE ET POSTMODERNE

Pour le roman polyphonique dostoïevskien dont l'objet, selon Bakhtine, est «la représentation des hommes qui parlent et de leurs univers idéologiques²⁰», afin de permettre au lecteur d'appréhender le monde, le phénomène dialogique devient le principe qui sous-tend la polyphonie²¹; ce type de roman repose sur le dialogisme, ici le «grand dialogue» du roman, lequel regroupe l'hybridation, la polyphonie, aussi bien que le dialogue compositionnel et intérieur. La tâche de l'auteur est donc de percevoir les «grandes idées», voire l'imaginaire social de son époque, ainsi que les voix par lesquelles tout cela s'exprime, afin de le représenter dans son texte dans une mise en scène dynamique dont les éléments sont en rapport d'interaction de façon à provoquer le dialogue. La présence de la polyphonie va de pair avec le dialogue vu comme technique narrative sous-tendant le texte. D'après les illustrations que propose Bakhtine, cette mise en rapport interactionnelle provient surtout, dans le cas de l'œuvre de Dostoïevski, des personnages agissant en tant que porte-parole des visions du monde; l'auteur les fait dialoguer. Les personnages communiquent non seulement entre eux avec les paroles propres à chacun dans le dialogue formel, mais aussi à un niveau discursif plus profond lorsque le discours d'un personnage adopte des paroles ou des traits qui peuvent être identifiés à un autre ou même à l'auteur. C'est ce genre d'interaction qui permet l'éclairage mutuel des visions distinctes du monde réel et qui suscite une perception dialogisée.

Si le travail de l'écrivain consiste à favoriser le développement de cette conception du roman polyphonique, l'analyse qu'on pourrait en faire doit mettre en évidence précisément ce qui contribue à son élaboration, c'est-à-dire les voix et leurs rapports mutuels. Une telle critique s'adapte bien aux textes du type dostoïevskien qui, on peut le dire de façon générale, sont conventionnels quant à leurs éléments formels et répondent à un certain horizon d'attente existant pour les textes se situant au sein du courant désigné sous le nom de modernisme : «la description-représentation du langage social, le formalisme (monologue intérieur, la syntaxe syncopée) associé à l'inscription

20 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 182

21 C'est-à-dire les voix dans le texte, «an ensemble of voices each expressing different themes yet harmonically conceived as a totality» (Malczynski, p. 53)

du sujet dans un texte²²». Cependant, la critique dialogique pose certains problèmes dès qu'on voit que le dialogisme n'est pas un principe immuable, car intimement lié à la polyphonie qui se transforme en fonction de l'évolution de l'imaginaire social²³. On pourrait dire qu'avec le changement d'idéologies, de visions du monde, donc de voix existant dans une société donnée, se crée le besoin de découvrir de nouveaux moyens de faire naître le dialogue entre elles. En d'autres termes, si «les univers idéologiques» ont changé, leur représentation imaginaire doit changer aussi. Or, si l'œuvre de Dostoïevski marque la naissance du roman polyphonique, il y a certains textes contemporains que nous pourrions très bien considérer comme la nouvelle génération de celui-ci, ce qui ne veut pas pour autant dire qu'une rupture nette s'est produite, que le postmodernisme a remplacé le modernisme. Néanmoins, nous pouvons constater l'existence, dans des textes contemporains modernes, de certaines tendances qui ne relèvent pas du modernisme.

L'argument en faveur du postmodernisme remonte déjà à plusieurs années. Certains critiques y voient le dépassement du modernisme, tandis que d'autres ne le perçoivent que comme un retour vers le passé sous une forme déguisée²⁴. Selon un schéma analogique, il y aurait quatre stratégies qui voudraient dépasser le modernisme : une qui tend vers une sorte de «minimalisme» textuel, une autre qui tend, au contraire, vers l'expression maximum, une troisième incluant la métafiction, et une quatrième qui serait plutôt réaliste. Les deux dernières peuvent subir l'influence de l'une ou de l'autre des deux premières; par contre le réalisme et la métafiction sont difficilement réconciliables²⁵. De

22 Harry Blake, «Le postmodernisme américain», *Tel Quel*, 71-73, automne 1977, p. 171. Cette conception du modernisme est loin d'être exhaustive. Un travail approfondi exigerait nécessairement une description plus élaborée.

23 Ce que nous rappelle Malcuzyński : «it must be remembered that what he [Bakhtin] says about polyphony refers to the Russian context at the end of the nineteenth century. Literary polyphony as a narrative technique, however, keeps on changing just as society keeps on evolving» (p. 64).

24 Sur le postmodernisme (et ses rapports au modernisme) voir *New Literary History*, 3, 1, automne 1971, ainsi que *New German Critique*, 22, hiver 1981. Voir aussi Manfred Putz, «The Struggle of the Postmodern. Books on a New Concept in Criticism», *Kritikon Litterarum*, 2, 1973, p. 225-236.

25 Terence Doody, «After Modernism», communication présentée au Centre d'étude en radio-télévision, Université Concordia, 18 novembre 1983. Son schéma s'avère utile dans la mesure où il tient compte de diverses tendances attribuées au postmodernisme, mais sa description des influences entre les quatre catégories est discutable. En ce qui concerne le schéma analogique, c'est-à-dire l'analogie théorique, voir la discussion dans Michel Decoster, *Analogies en sciences*

manière générale, on pourrait voir le postmodernisme comme une mise en question de la vérité immanente de la littérature l'acte littéraire à la recherche de lui-même, justifiant une attaque contre la forme, la subversion de celle-ci et la tentative de la transcender. Il pourrait y avoir une rupture à l'égard des éléments qui informent le texte le langage, la raison et la conscience historique²⁶. C'est dire que le texte devient plutôt antimimétique, qu'il a tendance à éviter ce qui nous serait familier, à cela on peut ajouter d'autres traits comme la contradiction, la permutation, le hasard, la discontinuité ou l'excès. Parmi toutes les variantes possibles du postmodernisme, l'élément commun serait «la mise en cause de l'Histoire et du Sujet à travers le travail linguistique²⁷». Toutefois, étant donné qu'il s'agit du développement de certaines tendances regroupées sous l'appellation de postmodernisme, la plupart des textes qu'on y associe ne montrent pas nécessairement tous les traits déjà mentionnés et pourraient bien en exhiber d'autres dont nous n'avons pas parlé. Le problème qui nous concerne ici est de voir, par le moyen d'une critique dialogique des textes de ce genre, si la base dialogique a changé et si oui, dans quelle mesure.

Les différences qui distinguent le roman d'Italo Calvino du roman dostoïevskien apparaissent dès une première lecture. En tant que texte de métafiction, il est constitué d'une série de fragments de récits indépendants, greffés sur un fond narratif. Par ces récits incomplets, ainsi que par le discours d'arrière-plan qui les relie et qui, au cours du roman, devient le récit à proprement parler, c'est-à-dire le récit achevé, le roman, en tant que regroupement de conventions ou de canons, se trouve mis en question. Sa forme est subvertie aussi bien par la discontinuité narrative et discursive répétée dans le texte que par la parodisation des sous-genres du roman dans les fragments, surtout le roman populaire d'aventure ou à suspense.

En fait, comment parler encore du dialogue lorsque le texte entier ressemble si peu au roman conventionnel? Les voix du texte et les rapports entre elles sont problématiques, surtout le rapport auteur/lecteur, mais aussi celui entre l'auteur et les personnages. Au cours des premières lignes de *Si par une nuit d'hiver*, la voix de l'auteur s'adresse au lecteur dans un discours qu'on prendrait pour la préface: «Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo

humaines, Paris, PUF, 1978, et Gilles Houle et Luc Racine, «La littérature et le social: remarques sur l'usage de l'analogie», dans *la Revue du sud est* (à paraître).

²⁶ Putz, p. 227.

²⁷ Blake, p. 171.

Calvino [] Détends-toi Concentre-toi²⁸ » Pourtant, ce n'est pas le cas car le discours se poursuit et à la deuxième page du texte (p. 8) il s'intitule «Chapitre un» Et surtout, il devient évident à un moment donné que le lecteur auquel s'adresse l'auteur n'est pas situé en dehors du texte C'est plutôt le lecteur imaginaire de l'auteur, inséré dans le texte par ce dernier dans la mesure où l'auteur le définit en lui attribuant certaines caractéristiques «Ce n'est pas que tu attendes quelque chose de particulier de ce livre particulier Tu es un homme qui, par principe, n'attend plus rien de rien » (p. 8) C'est dire que le «tu» pourrait aussi bien être un nom, celui-ci est égal à un pronom à la troisième personne, un personnage créé par l'auteur À mesure que le texte se déroule, ce lecteur imaginaire perd de plus en plus son identification au lecteur réel, c'est-à-dire le récepteur du texte, pour devenir progressivement un personnage qui participe à une série d'événements tout comme les autres personnages du roman

Comme son lecteur, l'auteur ne maintient pas le même statut en assumant le rôle du narrateur, ou plutôt du méta-narrateur, car il ne raconte pas tout simplement les événements que nous percevons comme le premier fragment d'un récit, il raconte aussi la lecture du fragment «Le roman commence dans une gare de chemin de fer, une locomotive souffle, un sifflement de piston couvre l'ouverture du chapitre, un nuage de fumée cache en partie le premier alinéa» (p. 15) À part ces paroles de l'auteur/narrateur, ce fragment est narré à la première personne, mais le «je» de ce discours est aussi problématique que le «tu» du lecteur, sinon plus, car la voix qui lui appartient est parfois distincte de celle de l'auteur et parfois se confond avec elle comme nous pouvons voir dans les lignes suivantes «L'homme qui va et vient entre le bar et la cabine téléphonique, c'est moi Ou plutôt cet homme s'appelle «moi», et tu ne sais rien d'autre de lui » (p. 16) La distanciation entre l'auteur et son personnage est fort variable, d'autant plus que le personnage arrive à parler de l'auteur comme si les deux se trouvaient au même niveau de conscience, tout en s'adressant au lecteur (toujours le lecteur imaginaire)

Voici quelques pages que tu avances dans la lecture, et il serait temps qu'on te dise clairement si cette gare, où je suis descendu d'un train en retard, est une gare d'aujourd'hui ou une gare d'autrefois, mais non, les phrases continuent de se mouvoir dans l'indéterminé [] peut-être l'auteur est-il

28 Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur* Paris Seuil 1981 p. 7
Les autres références à ce roman se trouvent entre parenthèses dans le texte

encore indécis, comme du reste toi-même, Lecteur, n'es pas bien sûr de ce qu'il te plairait le plus de lire... (p. 16-17).

Le paradoxe du personnage qui s'avère conscient de son statut en tant que personnage augmente la distance auteur-héros en même temps qu'il la comble.

Si on trouve le personnage au même niveau de conscience que l'auteur et le lecteur imaginaires du texte, il n'est pas surprenant, alors, de constater que l'auteur s'insère lui-même (c'est-à-dire sa voix) dans le roman à travers un auteur imaginaire dans le personnage de Silas Flannery. À travers le journal de ce dernier, un texte qui, nous pouvons le supposer, aurait pour lecteur imaginaire seulement l'auteur/personnage Flannery lui-même si ce fragment ne faisait pas partie du roman de Calvino (ce qui soulève d'autres problèmes auxquels nous ne pouvons pas toucher ici), on voit le rapport entre l'auteur et son lecteur, ou plus précisément sa «Lectrice», concrétisé. Il prend une forme immédiate et directe dans l'imaginaire de cet auteur : lorsqu'il écrit une phrase, il s'imagine que sa voisine (la Lectrice) la lit au même moment. Ainsi, il observe la façon dont elle réagit et structure son écriture pour que celle-ci s'accorde avec la réaction de la Lectrice. D'ailleurs, Flannery n'est que trop conscient de son rapport avec le lecteur, de la manière dont ses paroles perdent leur lien avec lui pour s'attacher au lecteur : «Je sens une foule de lecteurs qui regardent par-dessus mon épaule et s'approprient les mots au fur et à mesure qu'ils se déposent sur le papier» (p. 183). Le plus important, cependant, est sa reconnaissance de la tâche de l'auteur qui doit exprimer les idées de son époque : «l'idée d'une interdépendance entre le monde non écrit et le livre que je devrais écrire. De là que l'écriture représente pour moi une opération d'un poids tel que j'en suis écrasé» (p. 184).

Sans voir plus en détail les rapports dialogiques à l'intérieur du roman et sans discuter des rapports sociaux qu'il entretient avec l'époque postindustrielle, tâche qui dépasse les limites de ce travail, nous pouvons quand même soulever quelques questions d'ordre général quant au caractère dialogique fondamental de notre exemple. Dans son analyse de l'œuvre de Dostoïevski, Bakhtine souligne l'importance primordiale du dialogue intérieur. Le schéma de base dostoïevskien, selon lui, est l'affrontement entre le «moi» et l'«autre» au sein du dialogue intérieur du héros; c'est l'alliage de deux voix. L'établissement d'un rapport si étroit entre l'individu et l'autre («tous les autres») retire, selon Bakhtine, la communication du contexte social pour l'inscrire à un niveau

plus abstrait «au-delà de toutes les formes sociales concrètes (famille, milieu, classe, événements quotidiens)²⁹» Ainsi, l'accent se trouve mis sur la conscience individuelle, sur la subjectivité, trait caractéristique du modernisme. À l'encontre de cette position, dans le roman de Calvino en tant que texte de méta-fiction, le dialogue intérieur prend relativement peu d'importance, car la présence du lecteur, ou plutôt la conscience de celui-ci soit chez le narrateur, soit chez le personnage, change la visée du discours. Au lieu d'être situé dans la conscience individuelle, le dialogue s'oriente vers l'extérieur, il entretient des rapports étroits avec l'autre sauf qu'ici, à travers cet autre, le lecteur est toujours interpellé. La communication, qui relève des rapports entre l'auteur, le narrateur et le lecteur, reste ainsi intimement liée au social. L'auteur, lorsqu'il rend explicite son lecteur et auteur imaginaires, et lorsque ses personnages se trouvent placés au même niveau que lui-même, réussit à mettre en scène l'acte de lire et l'acte d'écrire, le roman devient ainsi la problématisation des rapports dialogiques du texte romanesque. Sa spécificité dialogique, à l'intérieur du mouvement postmoderne, suggère une tendance de la part de ce dernier vers l'appropriation du social, vers le dépassement du subjectivisme moderniste, ce qui soulève, en quelque sorte, la possibilité d'un retour à l'époque prémoderne dans la mesure où la sphère publique est accentuée. Dépasant le nihilisme, la négation du social, on arrive à l'instituant du social, au rejet de l'institué, vers un mode dialogique de connaissance où l'autonomie même du texte est mise en question.

29 *La Poétique de Dostoevski*, p. 341



Tygodnik Powszechny (Cracovie), 17, 1370, 27 avril 1975. Photo de Al. Less.