Document généré le 6 juil. 2025 19:06

Topiques, études satoriennes
Topoï Studies, Journal of the SATOR

Du bon usage satorien de la théorie bakhtinienne du chronotope

Jean-Pierre Dubost

Volume 3, 2017

Topique et topographie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1089998ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1089998ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dubost, J.-P. (2017). Du bon usage satorien de la théorie bakhtinienne du chronotope. *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, *3*, 1–15. https://doi.org/10.7202/1089998ar

Résumé de l'article

Bien que très souvent les satoriens évoquent Bakhtine dans leurs analyses ou s'appuient même partiellement sur tel ou tel aspect de son oeuvre, la SATOR n'a jamais mené de débat de fond autour de l'oeuvre de Bakhtine, alors que les références à Propp ou Thomson sont plus fréquentes. Ce n'est pas un hasard. La théorie bakhtinienne du chronotope est souvent utilisée autant dans la recherche que dans l'enseignement et nos étudiants sont souvent invités à la prendre en compte, mais rares sont les travaux qui en prennent en compte toute la complexité, et le cercle des spécialistes de l'oeuvre de Bakhtine en mesure d'appréhender ses nombreuses adhérences - et notamment son double positionnement à la fois face au formalisme russe et à l'esthétique générale allemande et autrichienne de la fin du XXe et du début du XXe - est assez restreint. Très souvent on ne retient par exemple de l'oeuvre de Bakhtine que le concept de dialogisme, alors que ce n'est qu'un aspect de la théorie. Le but de cet article est de faire la synthèse des nombreuses attaches et des différents moments de la théorie du chronotope, laquelle s'enracine profondément dans une esthétique générale et présuppose une certaine conception du temps historique et des rapports entre littérature et société. Tout autant que l'analyse topique, cette théorie met en évidence le rôle central que le genre romanesque joue dans la culture européenne depuis l'Antiquité. Mais elle implique aussi une conception spécifique de l'articulation entre le devenir historique et l'espace-temps de la fiction. Parce que la thématique de ce numéro est l'occasion de faire le point sur ce sujet majeur, cet article se propose de montrer en quoi la prise en compte de la part topographique de l'analyse topique rencontre la question du chronotope et en quoi elle ne peut faire plus que la croiser. Car ce que l'analyse topique dégage de la répétition ne repose pas sur la même idée d'une « plénitude » du temps historique que celle qui constitue le socle de la théorie du chronotope. Mais elle n'est pas pour autant anhistorique. En fait c'est ici toute la question du statut de l'authenticité romanesque entre hasard et nécessité qui est en jeu. Ce qui nous renvoie à la question, soulevée dans l'introduction de ce numéro, du statut proprement poétologique de la récurrence romanesque et des paradoxes de temporalité indissociables de l'analyse topique au sens où la SATOR la pratique.

© Jean-Pierre Dubost, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Du bon usage satorien de la théorie bakhtinienne du chronotope

Par tradition, les recherches théoriques satoriennes se sont souvent appuyées sur des recherches en narratologie fortement marquées par les théories linguistiques structurales. Or, s'il est une théorie dans laquelle le revenir topique de l'espace-temps romanesque comme constitutif des genres joue un rôle central - mais en l'absence de toute référence à toute théorie de la récurrence topique - c'est bien la théorie bakhtinienne du *chronotope*. Elle s'insère dans une œuvre d'une complexité inouïe et avec laquelle il est toujours utile de se confronter de nouveau, et il peut être très éclairant pour la pratique satorienne, précisément en ce qui concerne la relation entre topique et topographie, de prendre conscience de ce que la théorie bakhtinienne peut apporter. Curieusement, ce point n'a encore jamais été vraiment abordé au sein des débats théoriques satoriens. Serait-ce parce que les références théoriques de Bakhtine, sa poétologie et sa typologie romanesque ne semblent guère fournir de points de jonction immédiats avec l'analyse topique satorienne (par opposition par exemple avec les travaux de Ernst Robert Curtius) ou parce que ses appuis sont trop complexes et surdéterminés, ou que les thématiques reconnues comme typiquement bakhtiniennes (comme le carnavalesque ou le dialogisme) sont considérées comme appartenant à un autre monde, sans aucun lien apparent avec les questions soulevées par l'analyse topique telle que la pratique la SATOR? Il est vrai que la théorie bakhtinienne du chronotope est non seulement multiple et complexe, mais qu'elle est de plus mouvante, puisqu'elle a connu une longue évolution depuis les années 20 jusqu'aux années 70, et qu'elle demande pour être vraiment comprise que soit pris en compte son point de départ, à savoir les travaux du « cercle de Bakhtine » dans les années 20 et la tentative de ce cercle de théoriciens de donner une réponse aux théories des formalistes russes, en partie par la prise en compte des grandes théories esthétiques de langue allemande du début du XXe siècle (celles d'Adolf Hildebrand, Konrad Fiedler, Oskar Walzer et autres) mais aussi dans un contexte marqué par le besoin de proposer une théorie esthétique en accord avec une vision historique et concrète des choses dans un contexte révolutionnaire, ce qui impliquait de prendre distance autant avec toute conception subjectiviste de la création artistique qu'avec la réduction de la théorie littéraire à

l'analyse de conditions formelles indépendamment de toute interdépendance de la forme et du contexte.

Au fur et à mesure que sa recherche avance, Bakhtine utilise le concept de chronotope avec des perspectives différentes et changeantes et la théorie littéraire qu'il élabore est articulée avec une problématique philosophique qui échappe souvent à la grande majorité de ses lecteurs. Une certaine doxa consiste parfois à penser que le socle de la pensée bakhtinienne est à chercher dans les théories du discours et que le principe du dialogisme est le cœur de sa pensée.

Pourtant, il est possible de reconstituer avec précision le socle philosophique sur lequel le concept de chronotope s'appuie. Michael Holquist l'a fait dans un article remarquable intitulé *The fugue of chronotope* [1]dans lequel il reconstruit clairement à la fois le socle néo-kantien de la théorie du chronotope et les divers glissements que celle-ci a connu au fil des ans. Car entre les premiers textes consacrés au chronotope, écrits dans les années 20[2] et les «Observations finales » écrites en 1973,[3] quarante années se sont écoulées. S'il y a bien un lien intrinsèque entre tous les chapitres de l'étude, la problématique n'est pourtant pas homogène. Très souvent ce que nous lisons présuppose un substrat philosophique qui n'est indiqué que de manière très générale et largement occulté par l'allusion, si bien qu'il est parfois nécessaire de faire jouer ensemble des textes différents pour arriver à mieux saisir ce qui n'est qu'esquissé ou résumé dans le passage que nous avons sous les yeux. Ainsi, c'est dans les textes d'archive rassemblés dans le volume *Esthétique de la création verbale*, et notamment dans les pages consacrées à la conception goethéenne du temps écrit dans et par l'espace que l'on trouve une concrétisation d'importantes formulations situées au tout début de « Formes du temps et du chronotope dans le roman », selon lesquelles dans le chronotope littéraire a lieu « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible en concret ».[4] L'idée que

[1] Michael Holquist, « The fugue of chronotope » ds. Nele Bemong, Peter Boirghardt, Michel de Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen de Temermann, Bart Keunen (eds.), *Bakhtin's Theory of the literary chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010, p. 19-33.

[2] C'est-à-dire les chapitres I à IX de « Troisième étude : Formes du temps et du chronotope dans le roman», ds. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard 1978, p. 235-383.

[3] *Ibid*. p. 384-398.

[4] *Esthétique et théorie du roman*, 237. Au-delà du lien que Bakhtine établit dans ces lignes introductives (dans lesquelles se trouvent les célèbres formules définissant ce qu'est un chronotope) avec l'esthétique goethéenne du 'temps visible', qu'il développe de manière beaucoup plus précise dans l'essai sur le roman d'apprentissage écrit à la fin des années trente (cf. plus loin pages 10 à 12), cette question renvoie à l'articulation riche et complexe entre les théories formelles esthétiques du « cercle de Bakhtine » et les théories esthétiques de langue allemande – celles de Wölfflin, Fiedler, Hildebrand etc. qui font l'objet du premier chapitre de la deuxième partie de *La méthode formelle en littérature* (Cf. Pavel Medvedev. Cercle de Bakhtine, *La méthode formelle en*

par le chronotope « le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire »[5] ne devient vraiment compréhensible qu'à la lumière du chapitre III - « L'espace et le temps » - du texte d'archive intitulé « Le roman d'apprentissage »[6] .

La théorie du chronotope évolue donc sur plusieurs plans – poétologique, esthétique, théorie de la connaissance ou plus précisément problématique de l'aperception transcendantale au sens kantien du terme. Si ces divers plans de la théorie sont solidaires, le cheminement de la pensée qui conduit de la conception kantienne et néo-kantienne de l'aperception du temps et de l'espace à l'idée que le texte romanesque fait lui aussi la synthèse spatio-temporelle, *comme si c'était une conscience* (même si Bakhtine justement ne le dit jamais explicitement en ces termes) ne fait chez lui jamais l'objet d'un méta-discours élaboré. Mais de très nombreuses réflexions qui se situent au cœur même de son argumentation contiennent en filigrane les marques de l'esthétique kantienne, laquelle joue le rôle de palimpseste aux moments les plus cruciaux de la théorie.

Ceci est particulièrement le cas dans *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire*[7] - écrit en 1924 – qui se présente comme une tentative de traiter les problèmes fondamentaux de la poétique « à partir d'une esthétique systématique et générale ». Il s'agit bien pour Bakhtine de reprendre à la base la question de la forme en l'éclairant à partir de cette esthétique générale et en la remettant sur « la grande route de la culture *une* ».[8] Le projet kantien des fins de la culture est donc repris pleinement en compte, mais en même temps enrichi par l'analyse concrète des phénomènes littéraires, totalement absents de l'esthétique kantienne. Et si Bakhtine insiste sur la nécessité d'un fondement systémique de la poétique dans une esthétique générale afin de la libérer de l'étroitesse d'une considération purement linguistique qui réduit l'œuvre à sa nature de pur matériau organisé, c'est précisément parce que pour lui l'œuvre d'art est inséparable de sa finalité, laquelle est toujours en rapport avec ce qu'il appelle l'unité de la culture. En marquant une césure infranchissable entre d'une part le fait que l'esthéticien doit d'abord se faire « géomètre » et le fait que ce n'est qu'une étape qui ne permet pas encore de faire la différence entre un

littérature, éd. critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, postf. De Youri Medvedev, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 139-158).

[5] *Ibid.*

[6] *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1979, p. 232-261.

[7] *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. p. 21-82

[8] *Ibid.* 27

« appareil technique » et une « réalisation esthétique » ,[9] il reproduit la différence kantienne entre l'usage de l'entendement et celui de la raison, le premier excluant toute position critique quant à la finalité de son usage. Mais il ne s'agit ici que de correspondances et d'échos. Bakhtine ne s'avance pas dans un débat technique avec cette matière philosophique. Il rappelle seulement sans cesse que sans elle la confusion est assurée entre l'analyse des formes artistiques et littéraires limitées à leur pure matérialité (il parle dans ce cas de la dimension '*compositionnelle*' de l'œuvre) et le questionnement de la forme comme « architectonique » (concept emprunté à Hildebrand), ce qui signifie dans son langage l'articulation entre un matériau et une axiologie, avec un « quelque chose qui se trouve au-delà du matériau ». C'est pourquoi les formes « architectoniques » sont d'une part un parachèvement esthétique et d'autre part « les formes que prennent les valeurs morales et physiques de l'homme esthétique » (35). Il reconnaît une légitimité à l'analyse limitée au matériau, mais à condition « qu'elle se limite à n'étudier que la technique de l'œuvre d'art » (29). Tant que cette différence est oblitérée, l'analyse n'est pas une critique et il y a donc un lien pour lui entre la nature systémique et la nature critique de l'analyse esthétique. Cela ressemble à la différence kantienne entre l'empirisme et le transcendantal, sauf que ce qui transcende ici la matérialité formelle, c'est le concret de la culture et de l'histoire.[10] S'il est parfois extrêmement difficile de se retrouver dans la théorie bakhtinienne, c'est que si les emprunts à l'esthétique allemande sont très nombreux dans le cercle de Bakhtine (et notamment chez « Pavel Medveded » (laissons de côté la question de la paternité de *La méthode formelle en littérature*), les glissements et détournements opérés par Bakhtine sont incessants.

Ce n'est donc surtout pas une théorie à mettre dans la main d'étudiants sans explicitations, et il faut avouer que ce n'est pas souvent le cas. L'édition canonique parue chez Gallimard ne contient aucun commentaire permettant de faire le pont de manière claire et précise de la poétologie historique à son substrat philosophique néo-kantien. Et ni la préface de Michel Aucouturier ni celle de Tzvetan Todorov ne permettent au lecteur de reconstituer cet implicite ou de dégager la cohérence de multiples conceptions dispersées dans l'œuvre.[11]

[9] *Ibid.* 33

[10] C'est ce qu'il exprime très clairement dans une note de l'introduction aux *Essais de poétique historique* : « Nous admettons le jugement kantien quant à la signification de ces formes pour le processus de la connaissance, mais , au contraire de Kant, nous les tenons non pas pour « transcendantales », mais pour formes de la réalité la plus vraie. Nous nous efforcerons de découvrir leur rôle dans la processus d'une connaissance concrète (d'une vision) de l'art littéraire, dans les données du genre romanesque ». Esthétique et théorie du roman, p. 238).

[11] Fait encore défaut jusqu'à aujourd'hui aussi bien en français que dans d'autres langues une édition bilingue présentant en synopsis le texte russe et sa traduction, avec un glossaire des termes russes, une explicitation de

Todorov avait segmenté fortement dans *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* les différentes époques de l'œuvre et accusé la différence entre les travaux d'avant 1926, qui se situeraient « dans la continuité de la grande tradition allemande de la philosophie esthétique », les écrits des années 1926-1929 « d'un marxisme agressif » et dont « aucun n'est signé par Bakhtine » puis les recherches sur le dialogisme, et enfin les années 1953 à 1975 qui manifestent « un retour aux grands thèmes théoriques du début »[12]. L'introduction de *La méthode formelle en littérature* s'attache à nuancer cette périodisation et à reconstruire la complexité quasiment labyrinthique non seulement des liens complexes qu'entretient ce texte majeur paru à Leningrad en 1928 avec les esthéticiens et théoriciens de l'art allemand mais aussi les multiples moments de convergence avec les écrits clairement attribués à Bakhtine et ce texte dont la paternité reste problématique et sans doute insoluble. Mais plus on s'avance dans cette chambre de résonnance, plus il devient difficile de préciser l'originalité de la conception baktinienne de la forme. Michael Holquist propose de son côté de concevoir « Formes du temps et du chronotope dans le roman » comme une fugue. Il entend par-là que la notion de chronotope est comme un thème soumis à des variations, qu'il génère chaque fois différentes implications, et que la théorie en module et contrôle les différentes significations. Holquist rappelle que Bakhtine est immergé dans les années 20 dans la philosophie allemande, en particulier Kant, notamment par le biais de Matvei Isaevich Kagan, qui avait étudié auprès de Hermann Cohen, figure majeure du néo-kantianisme[13]. Si les chapitres I à IX du grand essai sur le chronotope relèvent de la théorie des genres et des formes littéraires, ce n'est plus tout à fait le cas des *Observations finales* qui font le pont entre une problématique philosophique d'inspiration post-kantienne et les études de poétologie historique, en insistant à la fois sur leur différence et sur leur relation. Comme le souligne Holquist, les *Observations finales* sont donc une sorte de bilan et de testament théorique, le dernier mot de toute sa pensée sur le chronotope. Les deux plans ne sont pas irréconciliables, mais ne pas tenir compte de leur différence et ne pas dégager clairement la manière dont ces deux registres ne font qu'un pour Bakhtine ne peut qu'obscurcir la théorie du chronotope et nous priver aussi d'une bonne part du bénéfice que nous pouvons en tirer.

Ce qui permet de faire le pont entre le plan philosophique kantien et la poétologie est que dans un cas comme dans l'autre le temps comme l'espace, qui sont au point de départ des données

leur résistance à la transparence (leur nature d'intraduisibles), leur corrélations avec les champs discursifs et méthodologiques, évoqués ou non.

[12] T. Todorov, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 24-25.

[13] La thèse que Kagan avait soutenu en 1914 à Marburg avait pour titre « Le problème de l'aperception transcendantale de Descartes à Kant ».

empiriques, changent de niveau quand ils deviennent - pour la philosophie kantienne - la résultante de l'activité synthétique de la conscience et pour la poétologie une unité synthétique indissociable. De même que la conscience, dans la conception kantienne de « l'aperception transcendantale » unifie l'hétérogénéité de la perception en une unité synthétique qui résulte de l'activité de la conscience et qui ne relève plus de l'empirie, de même dans le chronotope littéraire a lieu, dit Bakhtine, « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ».[14] Cette « fusion » procède d'une activité créatrice que Bakhtine prend bien garde de distinguer d'une conception psychologique ou d'un subjectivisme qui effacerait la distance entre la capacité créatrice du sujet, celle de l'auteur et, la capacité d'une œuvre[15] à dire le monde de par son architectonique.

Mais en même temps il ne s'agit pas pour lui de gommer toute distinction entre la capacité des formes littéraires en tant que productrices d'espace-temps et la conscience comme synthèse unificatrice des données empiriques que sont l'espace et le temps comme formes *a priori* de la perception. Il n'est pas question non plus de confondre les données psychologiques de l'auteur comme créateur d'œuvres productrices d'espace-temps et ce qu'il appelle « l'énergie productive des formes » :

« Un auteur n'est pas le dépositaire d'un vécu intérieur […] un auteur est l'unique source de l'énergie productrice des formes… qui n'est pas donnée à la conscience psychologisée mais se stabilise en un produit culturel signifiant ». [16]

Et dans ses analyses très incisives consacrées au rapport entre l'auteur et le héros par lesquelles il développe une phénoménologie de la création littéraire qu'il analyse comme relation d'un auteur au « héros », lequel est en quelque sorte le nom de la différence et de l'identité entre le rapport sensible et éthique à l'altérité comme relation interhumaine et le rapport du moi créateur à la puissance créatrice de l'œuvre, il insiste bien sur le fait que ses analyses ne relèvent pas d'une problématique de la cognition, mais de l'asymétrie irréductible

[14] *Esthétique et théorie du roman*, p. 239. Voir aussi note 4.
[15] D'ordre presque exclusivement romanesque ou épique chez Bakhtine, chez qui on cherchera en vain des exemples d'analyse de chronotopes poétiques, bien que cela existe, comme lorsque il analyse dans *Pour une philosophie de l'acte* le poème *Razluka* (séparation) de Pouchkine (M. Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte*, L'âge d'homme, 2003, 99-108. Mais justement l'analyse qu'il en donne est l'occasion d'exposer ce qu'il appelle « l'architectonique » d'une œuvre, qui exemplifie l'idée fondamentale selon laquelle le monde est disposé autour de moi comme un tout architectonique et l'analyse du poème de Pouchkine a pour but de montrer que l'expression de la relation amoureuse (et en l'occurrence l'épreuve de la séparation) et l'architectonique spatio-temporelle du poème sont une seule et même réalité.
[16] *Esthétique de la création verbale*, p. 30.

entre la sphère du moi et le paradoxe du héros, que Bakhtine théorise comme une instance entrelacée entre la subjectivité de l'auteur et la réalité du monde.

Cette extraordinaire imbrication de problématiques dans la théorie bakhtinienne explique parfaitement que les études satoriennes ne se soient jamais vraiment confrontées à la question du chronotope. Et pourtant, dès que l'on pose la question des rapports entre topos et topographie, on se trouve immanquablement confronté à - si ce n'est englobé par - la question du chronotope comme indissociable unité spatio-temporelle propre à toute forme romanesque. La question qui se pose est de savoir quelle raison nous pousserait à ne pas faire le lien entre d'une part la temporalité topique comme puissance itérative et d'autre part la relation intrinsèque qui existe entre topicité et spatialité.

Si les chronotopes sont, comme le dit Bakhtine, les « centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman », dont les « nœuds » se nouent et se dénouent grâce à eux, ils sont la matière liante de la fiction.[17] Or si le topos tel que la SATOR le conçoit est définissable comme configuration narrative, celle-ci est toujours en même temps une configuration spatio-temporelle, une situation impliquant une scène (scènes de rencontre, de jalousie, de meurtre, de viol, d'empoisonnement, de fuite, de voyeurisme, d'enfermement, de retrait, et ceci à l'infini). Comme nous l'avons déjà relevé plus haut, à la différence du topos rhétorique, et sauf dans un cas précis,[18] toute la part thématique, sémantique du topos ne peut que s'incarner en fiction en une situation dont la matière est nécessairement faite d'espace et de temps, tout comme pour l'esthétique transcendantale kantienne le temps est la condition formelle à priori de tous les phénomènes et l'espace une représentation nécessaire a priori qui sert de fondement à toutes les intuitions extérieures [19]. Il ne s'agit pas seulement de lieux ni de moments, il s'agit de séquences repérables comme topiques dans le processus de transformation narrative, ce qui apparaît tout particulièrement à partir du moment où l'on analyse les topoï de rencontre. La préface à *Topographies de la rencontre dans le roman européen* rappelait que « la topographie de la rencontre est l'un des éléments les plus

[17] Même s'il est vrai, comme nous le disions au début, qu'entre le topique et le thématique le rapport est toujours graduel, un topos ne peut cependant être que de nature événementielle. Et dès que l'on vide un topos de sa nature d'événement il n'est plus qu'un thème.

[18] Ce cas particulier et en même temps essentiel, c'est lorsque un topos s'actualise par le biais de l'hypotypose, de l'*evidentia*, qui est un point de jonction essentiel entre le rhétorique et le romanesque et qui joue non seulement un rôle majeur dans le roman grec, mais aussi chaque fois qu'un auteur a recours au 'topos narratif ' de l'intrusion d'une voix narrative sur le mode de l'hypotypose (« Imaginez… », « Figurez-vous maintenant… », « que l'on se représente… » etc.), technique dont Balzac use et abuse dans l'ensemble de son œuvre.

[19] *Critique de la raison pure*, Esthétique transcendantale, Ière section, *De l'espace*.

essentiels de la topique fictionnelle en tant que matière première de la tradition du roman »[20], et que sa distribution en scènes de bonnes et mauvaises rencontres, entre *kairos* et *tuchè*, est constitutive pour la fiction romanesque, ce dont Stéphane Lojkine a dans l'introduction à *Fictions de la rencontre*. *Le roman comique de Scarron,* tiré d'importantes conséquences pour la théorie satorienne en rappelant que la topographie de la rencontre permet d'articuler le topos comme syntaxe, le texte comme enchaînement et l'un et l'autre comme articulation entre la fiction et le monde. En rappelant dans cette importante préface la formule d'Eric Méchoulan selon laquelle les situations de rencontre ne sont pas seulement des lieux, mais l'articulation d'épisodes que le narrateur met en scène avec « un cadre historique dans lequel il sera possible de comprendre les enjeux du conflit »[21], Stéphane Lojkine désigne précisément sans le nommer comme tel le point de jonction entre la topique satorienne et la problématique bakhtinienne du chronotope - à condition que l'on prenne en compte l'indissociable lien qui existe entre topique et topographie. Point de jonction, mais point de divergence en même temps, dans la mesure où Bakhtine ne distingue pas la concrétisation figurative qu'est le chronotope (à laquelle correspond le topos en tant qu'il implique aussi une topographie) et le fait que le point de mire de la théorie qu'est l'affirmation, (contre le formalisme russe) de la nécessité de penser l'œuvre d'art vivante en même temps que le temps historique, aboutit chez lui à une métaphore proprement biologique : les rapports entre l'espace-temps vivant de la fiction et le contexte historique étant « pareils à ceux de l'organisme vivant avec son milieu ambiant »,[22] l'œuvre romanesque sera analysée en fonction de sa capacité à *assimiler* ou non le temps historique.

On pourrait objecter que l'analyse de topoï de rencontre qui met en évidence l'articulation entre des situations et des scènes et le cadre historique dans lequel elles apparaissent rejoint pleinement cette conception de la relation entre un organisme vivant et son milieu ambiant. Et pourtant, rien ne permet de mieux faire apparaître la divergence entre l'analyse topique et l'analyse chronotopique que la façon donc Bakhtine opère une classification des œuvres quand il les met en rapport avec leur cadre historique. Soit par exemple le sort qu'il fait à

[20] *Topographies de la rencontre dans le roman européen*, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 8.
[21] *Topographies de la rencontre*, 125, cité par Stéphane Lojkine dans *Fictions de la rencontre*. *Le roman comique de Scarron*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 11. Si le mot de conflit apparaît ici, c'est que l'article d'Eric Méchoulan traite de duels et donc de « rencontres sanglantes » que met en scène François de Rosset dans la quatrième de ses *Histoires tragiques* (cf. Eric Méchoulan, « Entre *Le Temps perdu* et *La bannière de France* : Topique politique d'une rencontre », in J.P. Dubost, Topographie de la rencontre dans le roman européen, op. cit., p. 125).
[22] *Esthétique et théorie du roman*, p. 394.

L'Ane d'or d'Apulée dans le chapitre II de *Formes du temps et du chronotope*[23]. L'arrière-fond de l'analyse est ici celle du chronotope du temps cyclique, naturel et mythologique, celui auquel correspondent les formes de l'idylle et de la bucolique antique, de Théocrite à Virgile. A l'opposé de ce temps cyclique, le chronotope propre à Apulée est celui d'un temps disloqué, celui de l'enchaînement aléatoire des rencontres (affaires de sexe, de tromperie, de fourberie). Et celles-ci ruinent la belle circularité de son contre-modèle idyllique et « dans ce tourbillon de la vie privée, le temps n'a ni unité, ni entité. Il est subdivisé en segments indépendants qui englobent des épisodes coutumiers, isolés ».[24] Bakhtine en déduit qu'une contradiction chronotopique est au cœur de la fiction d'Apulée. D'une part il y a une axiologie immanente manifestée par une progression narrative signifiante (faute-châtiment, purification-félicité) d'autre part le monde du quotidien est « éparpillé, morcelé, sans liens substantiels ».[25] Ce qui manquerait alors à Apulée, ce serait de *parachever* la forme romanesque, et cela serait possible si le récit donnait forme à une progression de Lucius au terme de l'expérience que ses rencontres et aventures lui apportent. Le temps serait donc ici statique, il n'y aurait pas de devenir. Il ne reste qu'une « multiformité sociale », dont le texte ne dégage pas ce qu'il pourrait (ou devrait dégager) à savoir que Lucius fait l'expérience de contradictions sociales. Le texte les refoulerait : « Si elles sortaient au grand jour, le monde se mettrait en mouvement, et serait projeté vers l'avenir ; le temps acquerrait sa plénitude et son historicité ».[26]

Toute la théorie chronotopique bakhtinienne aboutit de fait à hiérarchiser les typologies romanesques. Au niveau inférieur (premier, primitif), il y a le roman grec, avec son temps cyclique et son impossibilité de dialectiser l'un et le multiple - l'unité textuelle et la diversité historique. Au sommet de la hiérarchie, il y aurait le roman d'apprentissage, pour lequel le devenir du personnage est en osmose avec la transformation historique. Et s'il en est ainsi, c'est que le pivot de la théorie du chronotope ce n'est pas le chronotope lui-même, mais le personnage. Au niveau inférieur, les personnages du roman grec sont « abstraits » puisqu'ils ne connaissent pas d'évolution et restent inchangés et comme exsangues du début à la fin du roman. Au niveau supérieur, *Wilhelm Meister* est le prototype du héros qui évolue, progresse et se transforme au fur et à mesure que son parcours (d'apprentissage, ensuite de voyage) fait de lui un être transformé par la transformation du monde. Les rencontres successives

[23] *Ibid.*, p. 261-277.
[24] *Formes et temps du chronotope*, p. 276.
[25] *Ibid.*
[26] *Formes et temps du chronotope*, p. 277.

permettent une progression valorisante. Autant dire que toute *situation* n'est qu'un *moment* de cette évolution, qu'il ne peut pas y avoir de segmentation possible, que chaque scène ou situation n'est qu'un passage – et que donc il n'y a pas d'arrêt possible du regard sur une scène, laquelle n'a pas de bordures définissables et reste toujours par principe ouverte vers l'amont et l'aval temporel. Il n'y a que des images-mouvements, qui ne peuvent pas être décomposées, pas d'images-temps. Dès que l'analyse tenterait de le faire elle leur ôterait la vie. On retrouve ici le même type d'argument que celui qui a conduit Bergson à condamner le cinéma qu'il concevait comme une décomposition artificielle du continuum du devenir.

En d'autres termes : le jugement critique bakhtinien, à l'œuvre sur fond d'esthétique générale, aboutit à faire le tri entre formes abstraites et formes vivantes, entre « vrai roman » et roman « illusoire », tout simplement donc entre fantômes et fictions, comme l'expose clairement le chapitre III, *L'espace et le temps*, du texte d'archive des années 1936 à 1938 intitulé *Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme*. [27]

Pour exemplifier son idée de la matérialité vivante du temps et de ce que peut être un chronotope *authentique* Bakhtine commente un passage du *Voyage en Italie* de Goethe. Il s'agit d'un passage particulièrement révélateur de la dépendance de la théorie du chronotope de la théorie esthétique. Ce que Bakhtine développe ici s'éloigne de toute typologie romanesque. Ce chapitre de l'essai sur le roman d'apprentissage intitulé « L'espace et le temps » fait suite à celui dans lequel Bakhtine compte *Wilhelm Meister* au nombre des grands romans de la modernité européenne qui, à l'instar de *Gargantua*, *Pantagruel* ou le *Simplicissimus* sont des formes romanesques qu'il faut considérer comme supérieures dans la mesure où par elles « la force organisatrice du futur joue un rôle important ».[28] Par un brusque changement d'éclairage, la théorie du chronotope passe de la typologie à l'esthétique et le chapitre est presque entièrement consacré à l'esthétique goethéenne par le biais d'un long commentaire d'un passage du *Voyage en Italie*.

Ces pages sont fondamentales pour notre propos, parce que c'est ici que Bakhtine forge sa conception du lieu, ou plutôt de la localité (*Lokalität*)[29] qu'il conçoit comme la marque dans le lieu de la volonté humaine dont les traces se lisent dans le paysage, le lieu, l'entour. Goethe, nous dit ici Bakhtine dans ce chapitre, « cherche et trouve, en tout premier lieu, le

[27] *Esthétique de la création verbale*, p. 211-261.
[28] *Ibid*., p. 230.
[29] Sur ce concept de Lokalität, cf. J.P. Dubost, « Local, Lokalität : de Rousseau à Freud, avatars franco-allemands d'un concept de lieu », in *Poétique des lieux,* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 15-30.

mouvement visible du temps historique, indissociable de l'ordonnance naturelle d'une localité (Lokalität) et de l'ensemble des objets créés par l'homme consubstantiellement rattachés à cette ordonnance naturelle ».[30]

Le passage le plus emblématique du chapitre est celui-ci :

> Un jour, en Sicile, non loin de Palerme, dans une vallée luxuriante, un guide, avec force détails, contait à Goethe les batailles terribles et les prouesses extraordinaires pour lesquelles les lieux avaient servi, jadis, de théâtre d'action à Hannibal. « De mauvaise humeur, je lui reprochai la maudite évocation de ces défunts fantômes (*das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedener Gespenster*). » En effet, quel lien nécessaire et créateur (historiquement productif) pouvait-il y avoir entre des champs débordant de fertilité et le souvenir des éléphants et des chevaux de Hannibal qui les avaient piétinés ? Le guide avait été étonné de l'indifférence que Goethe manifestait à l'endroit des souvenirs marqués de tradition. « Et je ne pus lui expliquer clairement mon état d'esprit à un tel *mélange du passé et du présent*. » Le guide fut encore bien plus étonné lorsque Goethe, dédaignant ces souvenirs « classiques », se mit à ramasser soigneusement des cailloux sur le bord de la rivière. « Je ne pus lui exprimer qu'on ne peut se faire plus rapidement une idée d'une région montagneuse, qu'en examinant les espèces de pierres que les rivières roulent avec elles, et qu'ici, aussi il s'agissait de se faire, par des ruines, une notion de ces hauteurs éternellement classiques de l'antiquité terrestre. » (*Voyage en Italie*, « En Sicile », Palerme, le 2 avril 1787).[31]

La lisibilité du temps est donc possible parce qu'il y a évolution, *Ent-Faltung*, conformément à cette fameuse « entwickelnde, entfaltende Methode » que Goethe oppose à celle de Schiller qui est une stucturation idéelle et dramatique qui avance par la dynamique d'un jeu d'oppositions. A la scène vide que la narration du guide tente de remplir par la réactivation de « défunts fantômes » s'oppose le continnum de l'évolution du temps et la capacité que nous pouvons – que nous devons – avoir à le lire. A ces fantômes de l'histoire s'opposent, en conclut Bakhtine, « le fantôme vivant des ruisseaux et ruisselets toujours en mouvement ».[32] Bakhtine joue une scène contre l'autre. A un espace-temps théâtralisé par un récit qui tente de redonner vie aux fantômes du passé il oppose, par le truchement de la réaction de Goethe qui est bien plus qu'anecdotique puisqu'elle rencontre sa propre création d'un espace-temps vivant et en devenir, une spatio-temporalité organique, évolutive, historique. L'opposition nature/culture est dialectisée :

> Ce qui se découvre à Goethe, , ce n'est pas un panorama abstrait, géologique et géographique, mais un potentiel de vie historique, un théâtre de l'ébénement historique dans son activité, une friontière clairement tracée ou coule, dans l'espace, le fleuve du temps historique.

[30] *Ibid*., p. 239.
[31] *Ibid*., p. 241.
[32] *Ibid*., p. 245.

Et dans ce même chapitre Bakhtine relève systématiquement des passages (la plupart proviennent du *Voyage en Italie*) qui correspondent à la conception de l'homme-bâtisseur dans sa capacité à réordonnancer le monde, ou qui lui permettent d'accuser tout ce qui relève « de l'arbitraire, de la fantaisie abstraite ».[33] Car pour lui, dans la vision « concrète, globalisante de Goethe, l'espace terrestre et l'histoire humaine sont inséparables, ce qui se transmettra à l'œuvre, donnant son intensité et sa matérialité au temps historique, son humanité imprégnée de pensée à l'espace ».[34]

Ce que Bakhtine écrit ici est totalement juste. Avec l'esthétique goethéeenne on est autant à l'opposé du sublime des ruines de l'Age classique (en peinture comme en littérature) que de l'écriture de Chateaubriand qui s'attache, dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, à suppléer par l'imagination au silence des ruines.

Tout dans cet univers, conclut Bakhtine, est chrono-topicité et tout tend à s'incarner dans une unité *nécessaire*[35] entre temporalité et localisation de cette temporalité dans un espace, une scène, un lieu. Et même si les exemples choisis pour expliciter cette unité nécessaire proviennent du *Voyage en Italie*, ils sont bien extrapolables sans réserve vers la poétique historique, Le *Wilhelm Meister* étant le parangon de l'assimilation romanesque du temps en devenir , même si de fait Bakthine ne peut l'affirmer que parce qu'il élimine du roman la valeur structurante du hasard et de l'aléatoire du devenir et de la rencontre.

Avec ces pages consacrées à Goethe on est donc à la charnière entre esthétique et poétique historique. Si la théorie bakhtinienne est entièrement liée à la poétologie et à la typologie romanesque, les pages consacrées à Goethe montrent qu'elle la déborde ou plutôt elles constituent une charnière entre la poétologie historique du roman et une tout autre problématique.

Ce qui se joue ici, c'est bien la différence entre l'authentique et le fantomatique. La leçon de cette fable théorique est qu'il faut savoir lire l'évolution historique comme un continuum évolutif et qu'il faut aussi savoir lire des formes comme ce par quoi l'irreprésentable du temps devient visible.

[33] *Ibid*., p. 246.
[34] *Ibid.*
[35] « La création de l'homme possède ses lois internes – elle doit être humaine (et avoir une finalité civique), mais elle doit aussi, être nécessaire, cohérente et authentique, comme la nature. Goethe supporte mal ce qui relève de l'arbitraire, de l'invention, de la fantaisie abstraite ». *Ibid*., p. 246.

Or nous, satoriens, nous ne pouvons justement pas nous résoudre à tracer une frontière nette et claire entre l'isolat fantomatique arraché au temps et l'organisme textuel capable d'assimiler le temps - lequel devient alors comparable à une cellule organique capable de s'adapter à son environnement extérieur. Bien au contraire, nous nous attachons à repérer et à segmenter, et chaque topos que nous repérons dément ce partage entre l'authentique et le fantomatique. Mais de surcroît nous nous attachons à observer en détail le montage, le démontage et le remontage du temps autant par le jeu de la récurrence topique que dans et par l'agencement topique, lequel est toujours inévitablement chronotopique, mais en un sens différent que celui que lui donne la théorie bakhtinienne.

Le point nécessaire de convergence entre le chronotope bakhtinien et la pratique de l'analyse topique est que le topos comme configuration narrative est un mixte de récit et de scène, mais le point fondamental de divergence est que le concept de *nécessité* historique qui sous-tend la théorie évolutive bakhtinienne ne correspond ni à notre pratique ni aux résultats qu'elle permet de dégager.

Baptiste Morizot relève dans un article consacré à la relation entre hasard et rencontre[36] que toute narration, en tant qu'on peut la définir comme un enchaînement de péripéties, relève moins du nécessaire que de l'aléatoire et que de par cette contingence ses éléments – personne, objet, discours, événement – sont agencés « de telle manière que cette mise en présence, bien qu'imprévue, transforme l'individu, ou au moins lui impose d'agir ou de réagir ».[37]

A l'opposé de la conception bakhtinienne qui ne qualifie d'authentique que la rencontre avec une extériorité qui donne à voir le temps comme nécessité d'une évolution naturelle, on peut au contraire concevoir que l'authenticité de la rencontre est d'autant plus plausible que cette rencontre est dénuée a priori de signification et que le sens, c'est la modalité, toujours surprenante, de l'agencement. Si le cas de la rencontre est le problème du sens (et tout l'effort théorique de Bakhtine vise justement à définir les conditions formelles chronotopiques d'une rencontre d'un personnage avec une extériorité signifiante), il est précisément possible - et même nécessaire – de placer la contingence et le hasard au cœur même de la relation du texte au monde et de celle des personnages à la situation de la rencontre.

[36] « Hasard et rencontre : pour une topique philosophique », in *Fictions de la rencontre. Le roman comique de Scarron*, p. 33-45.
[37] *Ibid.*, p. 37.

Faute de quoi, on risque alors de retomber nécessairement sur une autre forme de providence – une « providence humaine progressive » pour ainsi dire, c'est-à-dire celle du temps historique conçu comme une nécessité d'enchaînements matériels dans lesquels se lit, mais a posteriori seulement, le degré d'authenticité d'un personnage en fonction d'un critère de distinction immuable – *Dichtung und Wahrheit* une fois de plus – à partir duquel il devient alors toujours possible de distinguer l'authenticité chronotopique nécessaire des fantômes topiques, qui font précisément l'objet de notre recherche.

BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard 1978

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1979

BAKHTINE M., *Pour une philosophie de l'acte*, Lausanne, L'âge d'homme, 2003

DUBOST, Jean-Pierre, *Topographies de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008

DUBOST, Jean-Pierre, « Local, Lokalität : de Rousseau à Freud, avatars franco-allemands d'un concept de lieu », *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004

HOLQUIST, Michael, « The fugue of chronotope » ds. BEMONG, Nele; BOIRGHARDT Peter; DE DOBBELEER, Michel; DEMOEN, Kristoffel; DE TEMERMANN Koen; KEUNEN Bart (eds.), *Bakhtin's Theory of the literary chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010, p. 19-33.

KANT, Immanuel, *Critique de la raison pure*, trad. fr. TRAYMESAIGUES André, PACAUD, Bernard, Esthétique transcendantale, Ière section, Presses Universitaires de France, 9e édition, 1980, p. 55-61.

LOJKINE, Stéphane, RONZEAUD, Pierre, *Fictions de la rencontre*. *Le roman comique de Scarron*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011

MEDVEDEV, Pavel. CERCLE DE BAKHTINE, *La méthode formelle en littérature*, Ed. critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, postf. De Youri Medvedev, Toulouse, universitaires du Mirail, 2008

MECHOULAN, Eric, « Entre *Le Temps perdu* et *La bannière de France* : Topique politique d'une rencontre », in DUBOST, Jean-Pierre , Topographie de la rencontre dans le roman européen, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008 p. 121-137.

MORIZOT, Baptiste, « Hasard et rencontre : pour une topique philosophique », in LOJKINE, Stéphane, RONZEAUD, Pierre, *Fictions de la rencontre*. *Le roman comique de Scarron*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011

TODOROV, Tzvetan, *Le principe dialogique*. Suivi de : Ecrits du cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981