Université de Bourgogne Franche-Comté

UFR Lettres et Philosophie

École doctorale LECLA
« Lettres, Communication,
Langues, Arts »

THÈSE

En vue de l'obtention du grade de docteur en

LITTÉRATURE COMPARÉE

Le formalisme russe : entre héritage germanique et révolution poétique

Présentée et soutenue publiquement par

Joanna TEIXEIRA

Le 15 décembre 2022

À l'UFR de Lettres et Philosophie

Sous la direction de M. Sergueï TCHOUGOUNNIKOV

Jury :

M. Sergueï TCHOUGOUNNIKOV, Maître de conférences HDR, Université de Bourgogne

Mme Sylvie ARCHAIMBAULT, Directrice de recherches, CNRS

Mme Ekaterina VELMEZOVA, Docteur habilitée, Université de Lausanne

M. Patrick FLACK, Maître d'enseignement et de recherche, Université de Fribourg

Mes remerciements vont à Sergueï Tchougounnikov, Sylvie Archaimbault, Ekaterina Velmezova, Patrick Flack, Stéphanie Barillot et Morgan Poggioli.

Table des matières

Introduction 14

I. La question des sources germaniques du formalisme russe 19

1. La notion de « transfert culturel » 19

1.1. Autour du concept de « transfert culturel » 19

1.2. Naissance des études sur les transferts culturels. Genèse du terme de « transfert culturel » 20

1.3. Le dépassement de l'approche comparatiste 21

1.4. Méthode de travail 22

1.5. Vecteurs du transfert culturel 23

1.6. Déformation de l'objet du transfert culturel 24

1.7. Essor des études sur les transferts culturels 25

2. Transferts culturels entre l'Allemagne et la Russie à l'aube du formalisme russe 26

2.1. La redécouverte tardive du formalisme russe 26

2.2. La diversité des champs disciplinaires ayant infléchi sur le développement du formalisme russe 27

2.3. La question de l'unité du formalisme à travers le problème de la diversité des sources germaniques 32

2.4. La réception de la culture allemande comme objet de débat entre les formalistes 33

2.5. La question de la rigueur scientifique dans les travaux formalistes 37

3. Jirmounski : médiateur culturel entre l'Allemagne et la Russie 39

3.1. Parcours intellectuel 39

3.1.1. Années de formation à Saint-Pétersbourg 39

3.1.2. Années de formation en Allemagne 40

3.1.3. Retour en Russie 41

3.2. Poétique 44

3.2.1 La place de Jirmounsky au sein du formalisme russe 44

3.2.2. Constitution d'une poétique sous les auspices de la culture allemande 46

3.2.2.1. Intérêt pour le romantisme allemand 46

3.2.2.2. Influence de Wölfflin 47

3.2.2.3. Début de l'intérêt pour le formalisme 49

3.2.3. Points de divergence avec le mouvement formaliste 49

3.2.3.1. Interprétation de la dichotomie *forme*/*matériau* 49

3.2.3.2. La question de la réception de la culture allemande 51

3.2.3.3. Intérêt pour les « îlots linguistiques » germaniques 58

3.2.3.4. La question de la littérarité 59

4. La naissance du formalisme russe 61

4.1. Les prémisses et la naissance du formalisme russe 61

4.2. La nouveauté du formalisme 65

4.3. La fonction poétique du langage 68

4.4. Procédés à l'œuvre dans l'approche formaliste de la littérature 72

5. Tomachevski : Regard d'un formaliste sur l'histoire du mouvement 78

II. Les sources germaniques des concepts fondamentaux du formalisme russe 84

1. La spécificité du matériau littéraire et langagier 84

1.1. La détermination nerveuse des sensations chez Johannes Peter Müller et la spécificité du matériau littéraire et linguistique chez les formalistes 85

1.2. La spécificité de la vie psychique par rapport au substrat neuronal qui la sous-tend chez Lotze et la spécificité du matériau littéraire et linguistique chez les formalistes 86

1.3. L'influence du parallélisme psychophysique de Fechner sur la poétique et la linguistique formalistes 88

1.3.1. Fechner et le parallélisme psychophysique 88

1.3.2. Le parallélisme psychophysique et les dichotomies fondamentales du formalisme russe 89

1.3.3. Le parallélisme psychophysique et la phonologie du Cercle de Prague (Troubetskoï, Jakobson) 90

2. Le concept de « Dominante » chez les formalistes russes 93

3. Le concept d'*ostranenie* chez les formalistes russes 96

3.1. La notion d'*ostranenie* dans l'art 96

3.2. Origine du concept d'*ostrenanie* 97

3.2.1. L'influence de Brøder Christiansen 97

3.2.2. Les limites de l'influence germanique : le cas de la réception de Bergson 97

3.3. Ostranenie dans le langage poétique 99

3.3.1. Ostranenie et revalorisation littéraire des objets du quotidien 102

3.3.2. Ostranenie et « dévoilement » des objets 103

4. Jakobson : La défamiliarisation au service de la vraisemblance 105

4.1. Réalisme artistique et réalisme littéraire 105

4.2. La notion de vraisemblance artistique 108

4.3. Réalisme et défamiliarisation 109

III. L'évolution des genres poétiques 111

1. Chklovski et la construction de la nouvelle et de la prose 111

1.1. La construction du roman

2. Eichenbaum, la théorie et l'évolution de la prose 113

2.1. La réception d'Otto Ludwig chez Eichenbaum 114

2.2. Exemple d'évolution d'un genre en prose : la *short story* américaine 118

3. Théorie tynianovienne de l'évolution littéraire 121

3.1. Problèmes de l'histoire littéraire 121

3.2. Automatisation de certains faits littéraires 124

3.3. Problèmes des genres littéraires 124

3.4. La prose et la poésie 125

3.5. Le rapport évolutif entre la fonction et l'élément formel 125

3.6. Les corrélations entre phénomènes littéraires 126

3.7. La corrélation entre les séries littéraires et la vie sociale 126

3.8. La fonction sociale de la littérature 127

3.9. Reconsidération du problème de l'influence dans l'évolution littéraire 128

4. Darwinisme littéraire dans le formalisme russe : réception de Darwin et Haeckel en Russie 130

4.1. Réception des travaux de Darwin en Russie 130

4.2. Réception du darwinisme par Marx 132

4.3. Historique de la réception d'Haeckel en Russie 133

4.4. Ernst Haeckel : profil intellectuel 134

4.5. Influence de Darwin sur la littérature 139

4.6. Ferdinand Brunetière, la critique littéraire « scientifique » et le darwinisme littéraire 142

4.6.1. Théorie de Brunetière 144

4.6.2. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* 145

4.6.3. La construction de l'ouvrage voulu par Brunetière 147

4.6.4. La leçon d'ouverture : explication générale de sa théorie 151

4.6.5. Les perspectives de la méthode de travail de Brunetière 157

5. La place du darwinisme littéraire dans la poétique du conte de Propp et ses sources germaniques 160

5.1. Formes fondamentales versus formes dérivées 167

5.2. Critères principaux permettant de distinguer les formes fondamentales et les formes dérivées d'un conte 169

5.3. Les différents procédés de transformation d'une forme fondamentale en une forme dérivée 170

IV. La poétique d'Iouri Tynianov : Étude de cas 173

1. Tynianov, genèse d'un poéticien 173

1.1. Parcours de genèse 173

1.2. La critique littéraire tynianovienne, une critique à double dimension 174

1.3. Une critique littéraire avec le *principe constructif* comme concept de départ 176

1.4. Le Cercle de Prague dans genèse de la poétique tynianovienne 176

1.5. Influence du darwinisme sur Tynianov 178

1.6. La littérature comme « système » 179

2. La transposition du dualisme formaliste *procédé*/*matériau* dans le dualisme tynianovien *principe de constructif*/*matériau* 181

2.1. Le concept de « principe constructif » 181

2.2. L'influence du concept de « dominante » de Brøder Christiansen sur le concept tynianovien de « principe constructif » 185

2.3. Familiarisation (automatisation)/Défamiliarisation (désautomatisation) 187

2.4. Le rôle de l'opposition humboldtienne *ergon*/*energeia* dans la vision dynamique de la littérature 189

2.5. Le concept de « matériau » chez les formalistes, en particulier chez Tynianov 190

3. Le genre comme fonction à contenu variable 193

3.1. Les similitudes entre l'explication herbartienne des phénomènes conscients et la théorie tynianovienne du « déplacement » des genres 197

3.2. Le dynamisme du système littéraire chez Tynianov comme transposition d'un modèle néo-hégélien de la philosophie de l'Histoire 200

4. Le rejet de la téléologie littéraire 202

4.1. Le problème du subjectivisme et de l'approche rétrospective dans l'histoire littéraire 202

4.1.1. L'exemple des genres littéraires 205

4.1.2. L'exemple de la prose et de la poésie 206

4.2. Le rapport évolutif entre la fonction et l'élément formel 206

4.2.1. Les corrélations entre phénomènes littéraires 207

4.2.2. La corrélation entre les séries littéraires et la vie sociale 207

4.2.3. La fonction sociale de la littérature 208

V. Le rôle de la psychologie allemande du XIX^e^ dans la constitution du formalisme russe 210

1. Le concept de « masse aperceptive » chez Jakubinskij et le concept d'« aperception » dans la philosophie et psychologie allemandes 214

1.1. L'évolution de la notion d'« aperception » dans la culture philosophique et psychologique allemande 215

1.1.1. Leibniz et la création du concept d'« aperception » 215

1.1.2. Kant : l'aperception comme fonction synthétique de l'esprit 216

1.1.3. Herbart et la notion de « masse aperceptive » 216

1.1.4. Wundt : l'aperception comme focalisation de l'attention sur une certaine représentation 217

1.2. La notion de « masse aperceptive » chez Jakubinskij 218

1.3. Le rapport entre les conceptualisations germaniques de l'aperception et la notion d'« aperception » chez Jakubinskij 220

1.4. Aperception et automatisation 222

2 Humboldt : le langage prosaïque et le langage poétique 223

2.1. La conception énergétique du langage 223

2.2. Le concept de forme de la langue 227

2.3. La réception de Humboldt par Potebnia 228

2.4. La réception de Humboldt par Baudouin de Courtenay 234

2.5. La réception de Humboldt par d'autres russophones 326

3. Langue poétique et parole vivante 240

3.1. Le *zaoum* dans le futurisme russe 240

3.2. Le langage *zaoum* et les études formalistes sur l'aspect sonore de la langue 245

3.2.1. Humboldt et l'étude formaliste du langage poétique 248

3.2.2. Wundt et l'étude formaliste du langage poétique 249

4. Le concept de « skaz » ou la narration oralisée 253

4.1. Périégèse autour du concept de « skaz » 253

4.1.1. Définition du concept 253

4.1.2. Eichenbaum, chemin faisant 255

4.2. Analyse formaliste d'Eichembaum du *Manteau* de Gogol 265

4.2.1. L'importance des noms chez Gogol 267

4.2.2. La composition du *Manteau* de Gogol 269

4.2.3. La construction du discours des personnages chez Gogol 271

4.2.4. L'alternance de ton dans *Le Manteau* 273

4.3. Variation du concept de skaz chez différents auteurs 276

4.3.1. Nicolaï Leskov 276

4.3.2. Isaac Babel 286

4.3.2.1. Isaac Babel en tant que faussaire et maître des puissances du faux 286

4.3.2.2. La particularité du skaz babélien : skaz de mélange 287

4.3.2.3. Mélange de styles littéraires : *Cavalerie rouge* 289

4.3.2.4. Le skaz babélien comme mélange de points de vue narratifs 291

4.3.2.5. Mélange de langues 294

4.3.2.6. La variation diatopique, diastratique et diaphasique 295

4.3.2.7. Mélange de Pathos et Logos 298

4.3.2.8. Mélange de culture 301

4.3.3. Sergueï Klytchkov 302

Conclusion 311

Bibliographie 318

Index des noms des personnes 332

Introduction

L'objet de ce travail est de montrer le caractère révolutionnaire de la poétique formaliste russe, telle qu'elle fut développée de 1915 jusqu'au 1930 par les critiques littéraires saint-peterbourgeois de l'OPOYAZ (Société pour l'étude du Langage Poétique) et les linguistes du Cercle Linguistique de Moscou, de même que ses liens avec culture universitaire germanique du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle.

Quant à la question des sources européennes du formalisme russe, nous sommes partis du constat qu'elle ne peut pas être abordée de la même façon dont on déduit habituellement les origines d'un certain courant philosophique, littéraire ou artistique en s'appuyant sur les interrogations et les apories du paradigme épistémique antérieur qui auraient tracé le chemin du nouveau courant.

Si le formalisme russe ne permet pas une telle approche, cela est dû d'abord au fait que celui-ci ne présente pas les caractéristiques d'un mouvement homogène qui se déploie grâce à un programme et à des principes de travail unanimement acceptés par ses membres. En effet, les formalistes présentent tout au long de la vie du mouvement une quantité de points de vue différents sur des sujets poétiques de première importance. Ainsi, pour reprendre la formulation de Catherine Depretto, il serait plus juste de parler de « formalismes » plutôt que d'un « formalisme ». Même si les formalistes étaient regroupés en deux cercles, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, ils n'ont jamais perdu leur individualité et l'on peut remarquer qu'ils travaillaient souvent chacun sur des théories/concepts différents et avaient également aussi parfois des points de vue différents sur une même idée. Aussi, il est très difficile d'expliquer un concept formaliste sans mentionner le ou les formalistes qui ont travaillés dessus, mais également sans se référer directement au texte d'un formaliste en particulier. C'est pourquoi nous consacrons souvent un sous-chapitre entier à un concept vu par un formaliste particulier. Pour revenir au constat juste de Depretto, il serait compliqué de détailler clairement un concept formaliste sans prendre en

compte le fait qu'il ait été traité et créé de façon souvent individuelle par un formaliste en particulier :

> « On se heurte ici à un élément fondamental et bien connu de l'histoire du formalisme russe. Le mouvement renvoie à un ensemble de chercheurs, unis par des gestes fondamentaux, des principes, mais gardant chacun leur individualité et ayant chacun apporté quelque chose de spécifique. Il n'y a jamais eu un corps de doctrine constitué, de thèses à suivre à la lettre, en un mot de <doctrine formaliste>, si bien qu'il est sans doute impossible de vouloir apporter une réponse globale à la question des sources. »[1]

En effet, on distingue déjà à l'intérieur du formalisme la branche pétersbourgeoise, représentée par l'OPOYAZ et la branche moscovite, représentée par le Cercle linguistique de Moscou. Or, la collaboration entre les deux groupes ne fut qu'éphémère et leur opposition mènera dans les années 1920 à un conflit ouvert et à un dédain réciproque manifeste. De même, on ne peut non plus envisager l'une des deux branches (sur le sol russe) du formalisme comme un mouvement unitaire dans la mesure où chacune d'elles évolue au gré des polémiques entre ses membres. Par exemple, on affirme souvent que la dialectique *forme*/*matériau* fait partie des fondements métalittéraires du formalisme, quoique la distinction n'ait pas la même signification chez tous les formalistes, dans la mesure où le terme *forme* (ou *procédé* pour se rapprocher le plus possible du vocabulaire le plus courant des formalistes) est compris en fonction du positionnement des poéticiens formalistes par rapport à l'aile droite ou à l'aile gauche du mouvement. Ainsi, entre la *forme* chez Jirmounsky, l'un des formalistes les plus modérés, et la *forme* (ou *principe constructif*) chez Tynianov, le plus radical des formalistes quant à la dichotomie *forme*/*matériau*, plusieurs variations sont possibles, dans lesquelles on compte les interprétations d'Eichenbaum et de Chklovsky.

L'hétérogénéité du mouvement formaliste alourdit donc la recherche de ses sources germaniques, car il faut partir du constat que la pluralité de tendances à l'intérieur du mouvement implique nécessairement l'existence d'une pluralité d'influences dont nous tâcherons de proposer un aperçu principalement dans la première partie dans ce travail, mais également dans d'autres sections de ce volume, lorsqu'il sera question de la genèse d'une certain concept

[1] Catherine Depretto, « Le formalisme et ses sources : Quelques considérations de méthodes », in *Cahiers du Monde russe*, vol. 51, n° 4, 2010, p. 4.

fondamental de la poétique formaliste. De même, malgré le fait que le milieu intélectuel russe du début du XX^{e} siècle est est principalement attentif aux nouveautés scientifiques (particulièrement dans la philosophie, la psychologie et la critique littéraire) de l'espace germanique, on ne peut pas ignorer le poids, certes moins important, des sources non-germaniques du formalisme russe, d'où les chapitres que nous avons consacrés à l'influence de Darwin en Russie, par la médiation d'auteurs allemands, comme Haeckel ou Marx, ou par celle d'un critique littéraire non-germanophone, comme Ferdinand Brunetière.

Par conséquent, on ne peut pas statuer que tel courant philosophique, psychologique, artistique, etc. germanique infléchit de telle ou telle façon sur l'évolution générale du mouvement formaliste. En réalité, l'étude des sources germaniques du formalisme doit se poursuivre en tenant compte de la particularité de l'approche de chacun des formalistes. Il faut donc d'abord comprendre la contribution d'un certain formaliste pour pouvoir ensuite envisager les sources de son horizon épistémique. De surcroît, la constitution de cet horizon épistémique est due au parcours intellectuel particulier de chacun des formalistes. On ne peut pas soutenir, par exemple, que la psychologie de Herbart inspire de la même façon les formalistes puisque l'écart temporel (qui se lève parfois à quatre vingt ans) entre les formalistes et leurs sources fait que la réception de ces dernières n'est ni unanime ni homogène. En effet, la réception de la culture allemande n'est pas l'apanage exclussif des formalistes dans la mesure où elle fit déjà, durant le XIX^{e} siècle, l'objet d'intenses transferts culturels opérés par des passeurs de culture tels que Vissarion Belinsky, Aleksandr Potebnia, Aleksandr Vesselovsky, Andreï Biély, pour ne donner que quelques noms célèbres, ou par des institutions telles que Le Département d'études romanes et germaniques de l'Université de Saint-Pétersbourg. Autrement dit, la culture germanique fait partie, à la suite d'une réception et d'une transformation/assimilation qui correspond à la logique du transfert culturel, de la culture universitaire russe du début du XX^{e}.

En outre, il faut relever que la question des sources était déjà très épineuse à l'époque du formalisme : certains formalistes revendiquaient l'influence qu'avaient pu avoir sur eux les savants européens (Jirmounski, Medvedev, ou encore Eichenbaum qui cite longuement

Christiansen), tandis que d'autres niaient en bloc l'idée d'une quelconque influence. Il en va de même pour les détracteurs du mouvement, certains reprochant aux formalistes de rejeter totalement la théorie littéraire traditionnelle russe quand d'autres les accusait de n'avoir finalement rien élaboré par eux-mêmes et d'avoir absolument tout repris du terreau européen. Comme le remarque Depretto, cette dernière accusation a pu avoir des conséquences graves : « Cette question est devenue particulièrement dangereuse dans l'après-guerre lorsqu'avec le déchaînement du nationalisme et de l'antisémitisme d'État, entre 1946 et 1953, il était interdit de trouver la moindre origine étrangère à tout phénomène de la culture et de la science russes. »[2]

En vertu de cette constatation, la recherche des sources germaniques du formalisme russe ressemble à un travail archéologique durant lequel il faut refaire le chemin à rebours du parcours intellectuel de chacun des formalistes. L'entreprise est facile lorsqu'on étudie les sources de la pensée des formalistes en s'appuyant sur les textes qu'ils citent et traduisent souvent ou sur leurs propres aveux. En revanche, elle exige plus d'adresse lorsque l'influence germanique est indirecte, c'est-à-dire, lorsque ces sources sont cachées du fait de leur assimilation dans l'horizon culturel russe en général. Pour donner un exemple concret : nous retrouvons le concept de « masse aperceptive » chez Jakubinskij et nous savons qu'il s'agit ici de la transposition sur le sol russe d'un concept longtemps traité en Allemagne durant le XIX^{e} siècle par des philosophes et psychologues comme Leibniz, Kant, Herbart et Wundt. Notre première tendance serait d'établir un lien entre Jakubinskij et Herbart car le terme apparaît chez les deux sous la même forme ; pourtant le décalage temporel entre les deux invite à plus de circonspection étant donné qu'il permit pendant plusieurs décennies la réception et la sédimentation du concept dans le vocabulaire des intellectuels russes. Or, cette assimilation eut lieu en même temps que la réception des travaux de Wundt et le développement des études kantiennes en Russie. C'est dans une telle circonstance qu'on éprouve l'exigence d'un travail archéologique sur les sources de la pensée des formalistes russes.

[2] *Ibid.*, p. 17.

Dans cette thèse, nous nous proposons de mener un tel travail en nous appuyant principalement sur les contributions dans la matière de Peter Steiner, Sergueï Tchougounnikov, Roger Comtet, Catherine Depretto, Aleksandr Dmitriev, Marc Weinstein, Sylvie Archaimbault, Irina Ivanova, Leonid Heller. Étant donné les considérations exposées ci-dessus, notre approche est plutôt thématique.

Dans notre méthodologie, nous avons essayé de rendre ce travail compréhensible pour le lecteur non spécialiste du formaliste. Ainsi, chaque thème formaliste est d'abord expliqué de façon détaillée et ensuite il est mis en rapport avec les sources germaniques qui ont contribué à sa constitution. Évidemment, cet travail ne peut pas prétendre épuiser la question des sources germaniques du formalisme russe puisqu'une telle entreprise dépasse de loin la longueur d'une thèse. De même, nous nous sommes beaucoup attardés sur ce qui faisait, dans les années 1915-1930, la nouveauté du formaliste russe par rapport aux approches traditionnelles de la littérature, dans la mesure où la littérature de spécialité sur le formalisme russe est toujours en plein essor, car, il faut le rappeler, le formaliste russe a été redecouvert tardivement, dans la mesure où il avait subit les âpres de l'histoire (la censure du mouvement par le pouvoir soviétique et son éviction de l'histoire de la littérature). Par conséquent, notre travail contient deux axes principaux : mettre en valeur l'originalité des approches poétiques du formalisme russe et montrer la manière dont cette originalité poétique résulte de l'application, à la littérature, des idées provenant d'autres champs disciplinaires et développées notamment dans le milieu culturel de langue allemande.

I. La question des sources germaniques du formalisme russe

1. La notion de « transfert culturel »

1.1. Autour du concept de « transfert culturel »

Les travaux menés sur les transferts culturels consistent en l'étude sur la transmission d'objets littéraires, de courants artistiques, mais aussi sur la transmission de concepts politiques ou économiques[1] entre deux sphères culturelles, géographiques, linguistiques, etc.

Les recherches sur les transferts culturels recommandent une « approche transnationale »[2] du phénomène, c'est-à-dire, d'analyser de façon précise les relations qu'il peut y avoir entre le transfert culturel et la construction d'une identité nationale. Contrairement à la méthode comparative, l'étude des transferts culturels met en lumière le fait que ces transmissions contribuent grandement à créer des identités nationales ; l'idée de nation y est donc très importante.

Influencé par des mouvements tels que le « linguistic turn », le « cultural turn » ou encore le « poststructuralisme »[3], on cherche à étudier les transferts en tenant compte de leur contexte historique et en examinant la façon dont l'objet a pu évoluer, changer suite à la transmission.

[1] Reine Meylaerts / Tessa Lobbes, « Transfert », in Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, s.p. ; URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/55-transfert, consulté le 20/05/2016.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

1.2. Naissance des études sur les transferts culturels. Genèse du terme de « transfert culturel »

L'idée de « transfert culturel » découle de recherches concernant l'Allemagne du XIXe siècle et les liens qu'elle pouvait avoir avec la France. On remarque dans le contexte culturel de l'époque un bon nombre de références allemandes, notamment en philosophie avec Victor Cousin[4] qui se réfère à Hegel, ou bien encore en musique avec Offenbach, très populaire en France à cette période[5].

Les pionniers de l'étude des transferts culturels sont Michel Espagne et Michael Werner, au sein de leurs études sur l'histoire culturelle germanique. Après des recherches concernant des fonds d'archives allemands entreposés en France, on commence à se questionner sur l'idée d'un éventuel tournant allemand dans la culture française :

> « L'une de nos premières recherches a concerné l'étude de la réception de la philosophie allemande dans la première moitié du XIXe siècle en France, autour de Victor Cousin. On s'est aperçu que l'utilisation qu'il fait de la pensée allemande lui a permis de construire les bases de l'Université française du XIXe siècle, bien qu'il n'ait jamais reconnu sa dette. »[6]

Suite à cela, un Groupement de Recherches est créé en 1985 afin d'étudier ce phénomène de transferts culturels :

> « Le groupe est né en 1985 à l'initiative de quelques spécialistes de Heine. Ce dernier a passé 25 ans à Paris. Il a cherché à s'adresser aussi au public français, notamment en utilisant la pensée et surtout la langue saint-simonienne qu'il trouvait particulièrement apte à faire passer des catégories allemandes en français. Or cette proximité surprenante ne pouvait venir que d'un contact antérieur et très vite oublié que nous avons remis à jour : les séjours à Berlin d'Enfantin. A partir de là, on a cherché à élargir la problématique en étudiant comment la pensée allemande s'était diffusée en France avant même que les gens n'en aient conscience. »[7]

---

[4] Victor Cousin (1792 – 1867), philosophe et traducteur de Platon.

[5] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], nº 1, 2013, p. 2, mis en ligne le 01 mai 2012, URL : http://rsl.revues.org/219, consulté le 06 décembre 2015.

[6] Gérard Noiriel / Michel Espagne, « Transferts culturels : l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne », *Genèses*, nº 8, 1992, Monnaies, valeurs et légitimité, sous la direction de André Orléan, p. 146.

[7] *Ibid.*

Ce terme de « transferts culturels » est choisi de manière précise, notamment car il sert à faire passer une critique du comparatisme, mais aussi pour montrer la méthodologie arrêtée par les deux chercheurs :

> « […] le terme de transfert n'a pas, à l'exclusion de son emploi en psychanalyse, de valeur prédéterminée. Mais il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. Car les relations entre cultures, et plus particulièrement entre la France et l'Allemagne, semblent se nouer en général à des niveaux hétérogènes, comme si tout livre et toute théorie devaient avoir une fonction radicalement différente de celle qui lui était dévolue dans son contexte originel. C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures. »[8]

L'un des premiers buts de ces recherches est d'aller à l'encontre du comparatisme et du fait que les influences entre différentes cultures étaient souvent étudiées d'après des hypothèses uniquement et non pas des éléments historiquement concrets. Michel Espagne définit ainsi la notion de « transfert culturel » :

> « Il [le transfert culturel] ne peut pas être une relation d'influence littéraire entre deux auteurs appartenant à deux aires linguistiques différentes. D'abord parce que la notion d'influence tend à rabattre la dynamique de l'échange du récepteur sur le producteur de message et qu'elle suppose plus qu'elle démontre l'existence d'une relation immédiate, quasiment magique, entre les deux. […] Lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation. »[9]

1.3. Le dépassement de l'approche comparatiste

L'opposition au comparatisme au sein des études sur les transferts culturels vient du fait qu'il part du principe que l'on est face à des littératures différentes selon l'espace géographique dans lequel elles sont nées. De cette première idée découle le fait qu'il faut, pour pouvoir les

[8] Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 1 , nº 6, 2003, p. 152.
[9] Meylaerts/Lobbes, *op. cit.*, s.p.

étudier ensemble, trouver chez elles des traits semblables et ainsi créer une base permettant une analyse commune. Le défaut de cette méthodologie est qu'elle ne prend pas en compte les hybridations entre littératures de nationalités différentes qui peuvent résulter du contexte culturel, politique *etc* :

> « Lorsqu'on compare un groupe social en France et en Allemagne, on s'interdit par exemple d'aboutir à la conclusion selon laquelle l'appartenance nationale ne serait nullement un trait pertinent, la comparaison conforte le clivage national et rend problématique sa remise en question. »[10]

Ainsi, l'étude du phénomène des transferts culturels remet en question les méthodologies appliquées jusqu'alors, tout comme les principes primordiaux qu'elles soutiennent. À titre d'exemple, on remet en cause l'idée d'une culture nationale, qui n'est qu'une invention à but purement idéologique. La notion de transferts culturels comprend la culture dans son intégralité, tout ce qui, selon Georges Duby se rapporte à l'homme[11].

1.4. Méthode de travail

Afin d'étudier les transmissions de savoir entre l'Allemagne et la France, on s'est tout d'abord attaché à comprendre comment ces transmissions avaient eu lieu, par quel biais, mais également à déterminer et interpréter les modifications qu'avait subi l'objet de ces transmissions. Les travaux sur les transferts culturels partent toujours du principe que l'objet, après avoir été modifié par la translation, est de valeur égale à celui qui constitue sa base ; l'objet d'arrivée ne doit pas être dénigré par rapport à l'objet de départ : « Il convenait également de faire l'économie des concepts d'authenticité dans la transmission ou de supériorité de l'original sur la copie. »[12] C'est pour cette raison que le comparatisme n'était pas la méthode adaptée à l'étude des transferts culturels, il fallait au contraire une méthodologie axée sur l'analyse de ce mélange :

[10] *Ibid.*
[11] Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 153.
[12] Espagne, *La notion de transfert culturel*, p. 2.

> « En conséquence, dans les sciences humaines et sociales, la comparaison comme principe additionnel d'ouverture à des espaces différents perdait de son intérêt et devait être relayée par l'observation des formes de métissage et d'hybridité. Penser en termes de transferts culturels conduisait ainsi à relativiser la pertinence de la comparaison. Celle-ci tend en effet à opposer des entités pour comptabiliser leurs ressemblances et leurs dissemblances, mais elle ne tient guère compte de l'observateur qui compare, oppose pour rassembler, projette son propre système de catégories, crée les oppositions qu'il réduit et appartient lui-même en général à l'un des deux termes de la comparaison. »[13]

1.5. Vecteurs du transfert culturel

Les études des transferts culturels partent du principe qu'il faut analyser les sources des transferts culturels, afin de pouvoir savoir comment ils ont eu lieu, par quel biais, dans quel contexte, *etc*. Ces travaux vont surtout chercher à mettre en lumière ce qui cause ces transferts, et s'attachent à étudier les circonstances des transferts ainsi que le support qui sert à cette transmission.

Pour pouvoir étudier ces transferts, on cherche à mettre en place une méthode qui leur soit propre, même si l'on se réfère à diverses disciplines comme par exemple l'histoire, qui permet de définir le cadre politique dans lequel ont eu lieu ces échanges, mais également l'histoire de l'art ou l'histoire littéraire pour l'analyse des fonds culturels[14].

La transmission d'un objet culturel d'un espace à un autre n'est pas afférente à un groupe social précis. Ainsi, on retrouve des personnes de professions et de catégories sociales diverses telles que les commerçants, les enseignants, les émigrés *etc*. comme intermédiaires et passeurs de concepts culturels. Les vecteurs peuvent également être des artistes, des éditeurs, ou encore des traducteurs qui opèrent grâce à différentes pratiques comme les essais, les traductions, ou encore les ouvrages portant sur une culture étrangère particulière[15].

[13] *Ibid.*
[14] Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 153.
[15] Meylaerts/Lobbes, *op. cit.*, s.p.

La transmission peut également avoir lieu par le biais du commerce, de l'échange d'objets tels que des livres, des bibliothèques ou bien des archives :

> « En effet, les bibliothèques ou les archives, dont les modes d'organisation méritent souvent qu'on en établisse l'histoire, tendent à conforter des identités. Elles sont généralement organisées suivant un principe de pertinence qui correspond aux représentations de l'identité d'un groupe, la plupart du temps national. Devenir attentif aux transferts culturels implique de réviser, au moins de façon virtuelle, les structures de la mémoire collective des bibliothèques et des archives en recherchant des éléments importés, souvent marginalisés. Au demeurant, la mobilisation d'un élément de mémoire étrangère n'a rien de fortuit. Lorsqu'on va chercher dans les strates de la mémoire un élément étranger au contexte d'accueil, c'est en général pour répondre à une constellation de ce même contexte d'accueil. Il convient de distinguer entre mémoire accumulée, encore inutilisée, et mémoire effective. »[16]

Le transfert culturel n'est pas seulement un échange entre deux espaces géographiques ou deux langues, d'autres éléments plus subtils et complexes entrent en ligne de compte :

> « On fait du passage en Allemagne des Lumières françaises un phénomène bien étroit si on néglige ses racines anglaises et ses prolongements russes. Et aborder la culture de la Russie à l'époque de Catherine II, c'est comprendre l'interaction de l'Empire russe, la culture allemande de l'impératrice, son intérêt pour la France et pour l'Italie souvent revu à travers le prisme de la littérature française. »[17]

De même, on étudie pourquoi le transfert d'une idée ou d'un objet est accepté ou pas par l'espace d'accueil ainsi que les « lieux de médiation »[18] tel que les villes proches des frontières, *etc*.

1.6. Déformation de l'objet du transfert culturel

On s'attache à étudier les liens qui étaient historiquement vérifiables et ainsi que les interprétations qui en avaient été faites. L'accent est mis sur le fait que l'objet qui a été modifié par la transmission doit être traité comme un objet à part entière, sans chercher à l'évaluer par rapport à sa forme initiale :

[16] Espagne, *La notion de transfert culturel*, p. 3.
[17] *Ibid.*
[18] Meylaerts/Lobbes, *op. cit.*, *Ibid.*

> « On sait qu'un disciple secondaire de Schelling, Krause, a donné lieu dans le monde hispanique à une école de pensée, le « krausismo », qui relègue dans l'ombre le reste de la philosophie allemande et repose sur une connaissance au fond assez sommaire des textes. Il n'en reste pas moins que cette forme de pensée libérale, marquant accessoirement un glissement disciplinaire de la métaphysique schellingienne à une pensée politique, est tout aussi légitime que l'impulsion qui lui a donné naissance. On ne mesure pas le krausisme à son degré de fidélité à Schelling, pas plus qu'on ne juge la traduction de Sophocle par Hölderlin au degré d'exactitude avec lequel les segments textuels ont été transposés. À la limite, la connaissance d'une tradition précédant son importation et sa reconstruction peut être extrêmement succincte. »[19]

De même, on se rend compte que l'objet transmis, même s'il part d'un concept, en est finalement parfois très éloigné une fois transmis et implanté dans une autre sphère géographique :

> « […] les emprunts faits à la culture d'un pays sont déformés en fonction des nécessités propres à l'autre pays. Quand Cousin, par exemple, utilise la philosophie allemande, c'est pour faire de la politique. Ce qui était philosophie devient politique. Lui-même d'ailleurs ne comprend pas pourquoi les Allemands ne font pas de politique. […] Dans un autre champ, celui des sciences, on observe des problèmes identiques dès le XVIII[e] siècle. L'*Encyclopédie* de Diderot s'inspire fortement, pour tous les chapitres concernant la chimie, des écrits traduits par d'Holbach. En Allemagne, ils sont considérés comme une forme de savoir technique empirique proche de la magie. En franchissant la frontière ce qui était pour les uns de l'alchimie, devient pour les autres de la science ! »[20]

Ce changement ne peut être compris qu'en analysant la cause de la transmission, ce qui explique pourquoi l'étude des transferts culturels implique systématiquement le concours de plusieurs disciplines humanistes.

1.7. Essor des études sur les transferts culturels

Actuellement, on peut remarquer que les travaux sur les transferts culturels sont encore très souvent axés sur le rapport entre deux cultures. En revanche, l'évolution se trouve plutôt dans les espaces géographiques concernés ; ainsi, on ne se concentre plus uniquement sur les rapports entre l'Allemagne et la France, mais on va aussi analyser ceux entre l'Allemagne et la

[19] Espagne, *La notion de transfert culturel*, p. 2.
[20] Noiriel/Espagne, *op. cit.*, p. 153.

Russie, ou encore entre la France et le Royaume-Uni. Les autres chercheurs ayant participé à l'étude du phénomène à ses débuts, comme par exemple Lüsebrink, vont se concentrer quant à eux à montrer les transmissions existantes au sein d'autres espaces. Ainsi, Lüsebrink étudie les transferts culturels dans l'Afrique francophone[21] ou aux Etats-Unis[22]. En outre, il existe également des analyses non plus sur les transferts entre espaces géographiques, mais également sur les transferts entre époques chronologiques comme par exemple sur le Moyen Âge[23].

2. Transferts culturels entre l'Allemagne et la Russie à l'aube du formalisme russe

2.1. La redécouverte tardive du formalisme russe

Le formalisme russe est redécouvert à partir des années 60 avec la naissance du structuralisme. On s'intéresse alors peu aux sources du formalisme car on le considère plutôt pour montrer le dépassement qu'en a fait le structuralisme. En réalité, les études sur les racines européennes du formalisme russe sont assez récentes, même si Pavel Medvedev les mentionnait déjà dans *La méthode formelle en littérature : introduction à une poétique sociologique* (1928) :

> « Si l'on adopte une perspective historique plus large, la méthode formelle russe n'est que l'une des ramifications d'un mouvement formel qui est commun à toute l'Europe dans le domaine des sciences de l'art. »[24]

[21] Voir Hans-Jürgen Lüsebrink, « De la dimension interculturelle de la culture coloniale. Discours coloniaux et dynamiques culturelles en Afrique occidentale française », in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 23-38.
[22] Voir Hans-Jürgen Lüsebrink / York-Gothart Mix / Jean-Yves Mollier (dir.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques du XVIIe au XXe siècle*, Bruxelles, Complexe, « Histoire culturelle », 2003.
[23] Voir Laurier Turgeon / Denys Delâge / Réal Ouellet (dir.), *Transferts culturels et métissage. Amérique/Europe (XVIe – XXe siècles),* Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1996.
[24] Pavel Medvedev, *La Méthode formelle en littérature : introduction à une poétique sociologique* (1928), trad. par Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, Toulouse, PUM, 2008, p. 139.

L'influence de la philologie occidentale dans le formalisme russe est inégale et mouvante : elle ne fut jamais perçue de la même façon par les différents formalistes, certains s'y intéressaient, d'autres pas du tout. On a un énorme décalage chronologique entre la redécouverte du formalisme russe, notamment par la publication et la traduction de leurs textes, et le moment où ceux-ci exerçaient réellement : environ 30 ans puisqu'on l'a redécouvert dans les années 1960, tandis que le formalisme disparut à la fin des années 20[25].

Comme Aleksandr Dmitriev le remarque, l'histoire du formalisme russe ne peut être détachée de son contexte européen (en particulier français et allemand), du contexte dans lequel elle évolue, de son époque *etc.*[26]. La grande majorité des sources du formalisme russe viennent du terreau germanique à cause de l'importance de la philologie allemande à l'époque. De surcroît, Aleksandr Potebnia (1835-1891) et Aleksandr Vesselovsky (1838-1906), les prédécesseurs du formalisme, étaient aussi influencés par la culture germanique.

Il faut bien noter que ces transferts culturels se déroulaient dans un espace au contexte politique assez difficile du fait des nombreux conflits et des révolutions *etc*. qui émaillèrent ces années 1910. Ainsi, ils étaient néanmoins rendus possibles par des « passeurs » tel que Fiodor Aleksandrovitch Braun (1862-1942), précepteur de Viktor Jirmounsky[27] (1891-1971).

2.2. La diversité des champs disciplinaires ayant infléchi sur le développement du formalisme russe

L'histoire du formalisme russe est liée de près à l'histoire des autres disciplines humanistes mais aussi à l'histoire politique puisqu'elle implique les liens qu'il pouvait y avoir entre le monde scientifique soviétique et celui occidental au début du XX^{e} siècle. La thèse de base du formalisme russe – l'étude de la littérature *en tant que telle*, c'est-à-dire, sans tenir compte de son contexte biographique, social ou idéologique – est issue de la tradition européenne[28]. À ce propos, il est

[25] Aleksandr Dmitriev, « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du Monde russe*, vol. 43, n° 2, 2002, p. 423.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*, p. 428.
[28] *Ibid.*, p. 423.

intéressant de remarquer la façon dont Vesselovsky compare l'étude de la littérature à un territoire « sur lequel l'historien littéraire chasse aux côtés de l'historien de l'art, du philologue et du sociologue »[29]. À son tour, Vesselovsky est influencé par Wilhelm Scherer (1841-1886), historien littéraire allemand (proche du positivisme).

En philosophie, on peut mentionner l'influence sur les formalistes de la tradition kantienne en Russie, qu'on doit au professeur Aleksandr I. Vvedensky (1856-1925), grâce à ses « recherches d'une indépendance méthodologique des <sciences de l'esprit> »[30]. De même, Roman Jakobson (1896-1982) attire l'attention sur le lien entre l'antipsychologie de la phénoménologie d'Edmund Husserl (1869-1938) et le formalisme[31]. Un autre philosophe bien connu par les formalistes est Wilhelm Dilthey (1833-1911)[32] ; la notoriété de Dilthey est particulièrement due à la distinction méthodologique qu'il propose entre les sciences de la nature et les sciences de l'esprit (ou sciences humaines) à travers la distinction entre l'*explication* et la *compréhension*[33]. Dans les sciences de la nature, l'*explication* sert à déterminer les lois, les causes des phénomènes[34] ; autrement dit, expliquer revient à mettre en relation (de façon causale) les événements. Au contraire, l'objet particulier des sciences humaines, à savoir l'esprit humain[35], ne permet pas une telle approche, ce qui fait que la méthode de ces disciplines consiste dans la *compréhension* (à travers l'empathie, comprise dans son sens étymologique) des phénomènes humains. En proposant cette distinction, Dilthey délivre les sciences humaines du positivisme régnant dans les sciences de la nature et inaugure l'approche herméneutique des productions de l'esprit[36].

---

[29] Vesselovsky cité par Dmitriev, *op. cit.*, p. 424.
[30] Dmitriev, *op. cit.*, p. 425.
[31] *Ibid.*
[32] Voir *infra*, chap. « Jirmounski : médiateur culturel entre l'Allemagne et la Russie », les relations de Jirmounsky avec Oskar Walzel (1864-1944), l'un des héritiers de Dilthey.
[33] Rudolf Makkreel, « Wilhelm Dilthey », in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [En ligne], éd. par Edward N. Zalta, URL = http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/dilthey/, consulté le 29/03/2016.
[34] En effet, ce qui caractérise les sciences de la nature, c'est la prédictibilité des phénomènes. Proposer des lois revient à anticiper des effets à partir des causes.
[35] En effet, l'homme, en tant qu'esprit, dépasse le déterminisme de la nature.
[36] Roger Comtet attire l'attention sur l'influence de cette idée sur la pensée de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), contemporain des formalistes (Comtet, « Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971) passeur de cultures entre Russie et Allemagne », in *Revue germanique internationale*, nº 3, 2006, p. 117).

Dans l'histoire de l'art allemande, nous constatons l'influence de l'école d'Heinrich Wölfflin (1864-1945) qui imposa l'idée « d'histoire <anonyme> de l'art »[37]. D'ailleurs, Eichenbaum note dans son journal (janvier 1919) à propos de l'œuvre *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (*Les concepts fondamentaux de l'histoire de l'art*) de Wölfflin :

> « On pense constamment à des analogies avec la construction d'une histoire de la littérature. Il faut mettre au point un système de concepts fondamentaux et soumettre la littérature à une analyse, dans laquelle tel ou tel phénomène soit examiné d'*un seul* point de vue, en épuisant tous les moyens dont on dispose. »[38]

Par ailleurs, on remarque que Wölfflin est parmi les seuls universitaires allemands qui ne constituent pas dans les années 1920 un objet de dispute entre les formalistes quant à la réception de la culture allemande, car Eichenbaum avoue, dans le même texte, le rôle de Wölfflin dans la constitution de sa propre pensée : « Je continue Wölfflin. Tout le temps, des analogies me viennent du domaine de la littérature. »[39]

Une autre influence issue du champ de l'esthétique est celle du penseur danois Brøder Christiansen (1869-1958) qui développe l'idée de « qualité différentielle » (*Differenzqualität*) « comme écart esthétiquement signifiant par rapport à une norme universellement reconnue »[40]. Pour Léonid Heller, le concept de « qualité différentielle » joue un rôle dans la création du concept d'*ostranenie* de Viktor Chklovsky (1893-1984), de même que ce concept est emprunté aussi à Christiansen, où nous le retrouvons sous la forme *Verfremdung*[41]. De surcroît, le concept de *Dominante* de la philosophie de l'art de Christiansen est introduit dans le langage conceptuel du formalisme par Boris Eichenbaum (1886-1959), qui reconnaît cet emprunt[42].

---

[37] Dmitriev, *op. cit.*, p. 425.
[38] Eichenbaum, *O literature* (*De la littérature*), cité par Dmitriev, *op. cit.*, p. 426.
[39] Eichenbaum cité par Ekaterina Dmitrieva, « Jirmounski ou les sources allemandes du formalisme russe », conférence donnée le 2 octobre 2015, URL : http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2270, 4min13, consulté le 16/01/2016.
[40] Dmitriev, *op. cit.*, p. 428.
[41] Leonid Heller, ≪ La perception différentielle chez les formalistes russes. Un cas exemplaire : Victor Chklovsky ≫, in *Les enfants de Herbart, Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages*, éd. Xavier Galmiche, *Formalisme esthétique en Europe centrale, formesth.com*, p. 2 sq.
[42] Catherine Depretto, *Notes* à Tynianov, « De l'évolution littéraire », in Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, trad. de Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1991, p. 246.

En ce qui concerne la réception de l'histoire littéraire allemande en Russie, des auteurs comme Dibelius, Friedemann et Meyer sont valorisés par les formalistes[43]. Wilhelm Dibelius (1876-1931) est connu par les formalistes surtout grâce à l'analyse qu'il fait dans *Englische Romankunst* (*L'art romanesque anglais*, 1911) à Laurence Sterne (1713-1766), auteur de *Vie et opinons de Tristram Shandy* et *Voyage sentimental*. Eichenbaum et Chklovsky se rapportent explicitement à *Englische Romankunst*[44]. De plus, les titres de Chklovsky *« Tristram Šendi » Sterna i teorija romana* [*« Tristram Shandy » de Sterne et la théorie du roman*, 1921] et *Sentimental'noe putešestvie* [*Voyage sentimental*, 1923] sont « un clin d'œil ironique » à Dibelius[45]. Les formalistes moscovites Mikhaïl Aleksandrovitch Petrovsky (1887-1940) et Aleksandr Aleksandrovitch Reformackij (1900-1978) se réfèrent aussi à Dibelius[46]. Jirmounsky se revendique de Dibelius dans ses publications et propose même une traduction en 1928 des textes « La morphologie du roman » et de « Les leitmotive chez Dickens »[47].

Käte Friedemann (1874-1949) influence Eichenbaum à travers son ouvrage *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (*Le rôle du narrateur dans la prose*, 1910). Cette influence de Friedemann sur Eichenbaum est soulignée particulièrement par Viktor Vladimirovitch Vinogradov (1894-1969) dans son étude *Gogol´ i natural´naja Òkola* (*Gogol et l'école naturaliste*, 1925)[48].

Theodor Meyer (1859-1936) constitue à travers ses ouvrages sur « la perception spécifique, non visuelle, de la poésie »[49] (en particulier par l'ouvrage *Das Stilgesetz der Poesie* [*La loi stylistique de la poésie*], 1901) une source d'inspiration pour les formalistes Iouri Tynianov (1894-1943) et Jirmounsky, pour « dépasser la théorie de Potebnia sur les images dans l'art littéraire »[50].

[43] Dmitriev, *op. cit.*, p. 426.
[44] *Ibid.*
[45] Comtet, *Notes* à Viktor Jirmounsky, « Les problèmes formels dans la science russe de la littérature », trad. par Roger Comtet, *Slavica occitania*, nº 25, 2007, p. 281.
[46] Dmitriev, *op. cit.*, p. 426.
[47] Comtet, *Notes* à Jirmounsky, « Les problèmes formels », p. 227.
[48] Dmitriev, *op. cit.*, p. 426.
[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*

Sur le terrain de la philologie, l'*Ohrenphilologie* (la philologie acoustique) développée par Eduard Sievers (1850-1932) et Franz Saran (1866-1931), sert aux formalistes comme point de départ de la recherche sur le langage poétique, en général, et le vers en particulier. À la différence de la « philologie du texte », la « philologie acoustique » tâche de trouver « les normes sonores des vers ainsi que les particularités de leur lecture par les auteurs »[51]. Ceci intéresse particulièrement Vladimir Chklovsky (le frère aîné de Viktor Chklovsky) qui publia en 1916, dans le premier volume de *Sbornik po teorii poėtičeskogo jazyka* (*Recueil de théorie du langage poétique*) un compte rendu du travail de Franz Saran sous le titre « O ritmomelodičeskih opytah prof. Sarana » (« Les expériences rythmiques et mélodiques du professeur Saran »)[52]. De même, les œuvres de Jirmounsky *La composition des poésies lyriques* (1921), *La rime, histoire et théorie* (1923) et *Introduction à la métrique* (1925) sont aussi écrites sous l'influence des travaux d'Eduard Sievers et Franz Saran sur l'acoustique du vers[53]. La même influence est visible chez Eichenbaum, Sergueï Ignat'evitch Bernstein (1892-1970) et Tynianov (par exemple dans « Problèmes de la forme du vers ») et également à travers l'Institut du mot vivant et l'Institut d'ÉTAT de l'art de Leningrad[54]. Évidemment, nous ne pouvons pas parler d'une reprise intégrale des théorisations de Sievers et Saran d'autant plus qu'Eichenbaum et Tynianov la déconseillent[55].

En ce qui concerne la linguistique et la stylistique à la fois, les formalistes sont influencés par l'école de Karl Fossler, dont les travaux sont traduits en russe à partir de 1910 dans la revue *Logos*. Les élèves de Karl Fossler développent l'idée de travailler un texte d'après le style propre à l'auteur, partant du principe qu'il « s'agissait d'une expression individuelle (littéraire) de la vie historique universelle (langagière) de telle ou telle nation, à telle ou telle période »[56]. Ces idées sont à relier à la philologie formaliste des années 1920 ; Vinogradov, lui, donne un postulat très précis selon lequel « on ne pouvait étudier les particularités stylistiques de tel ou tel auteur qu'à

[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*, pp. 426-427.
[53] R. Comtet, « Les modèles allemands de Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971) », *Cahier de L'ILSL*, n° 29, 2011, p. 12.
[54] Depretto, *op. cit.*, p. 567.
[55] Dmitriev, *op. cit.*, p. 427.
[56] *Ibid.*

la condition de les rapporter aux styles littéraires et, au-delà, aux réalités linguistiques de son époque. »[57]

En psychologie, les influences sont multiples d'autant plus que le développement de la psychologie en Allemagne durant le XIXe siècle constitue la pierre de touche de l'évolution de la psychologie en général. On n'évoque ici que les travaux de Johann Friedrich Herbart (1776-1841) et de Wilhelm Wundt (1832-1920), qui représentent la principale base d'emprunt pour les formalistes russes. L'importance de la psychologie allemande pour le formalisme russe sera évoquée en particulier dans le chapitre suivant et, ensuite, à travers tous les autres chapitres.

2.3. La question de l'unité du formalisme à travers le problème de la diversité des sources germaniques

On peut se poser la question de l'unité du formalisme puisqu'on n'a pas une « doctrine » commune à tous les formalistes russes, chacun ayant gardé une certaine individualité dans son travail. On ne peut donc pas parler de sources communes aux formalistes mais plutôt des sources de tel ou tel auteur. Comme Depretto le constate :

> « On se heurte ici à un élément fondamental et bien connu de l'histoire du formalisme russe. Le mouvement renvoie à un ensemble de chercheurs, unis par des gestes fondamentaux, des principes, mais gardant chacun leur individualité et ayant chacun apporté quelque chose de spécifique. Il n'y a jamais eu un corps de doctrine constitué, de thèses à suivre à la lettre, en un mot de <doctrine formaliste>, si bien qu'il est sans doute impossible de vouloir apporter une réponse globale à la question des sources. » [58]

De même, Depretto insiste sur le fait que les influences étrangères ne sont pas forcément directes (lectures d'ouvrages originaux) mais qu'elles peuvent résulter de ce qu'elle nomme un « climat intellectuel s'exerçant dans un cadre national »[59]. Le Département d'études romanes et germaniques de l'Université de Saint-Pétersbourg constitue un tel cadre national de réception des sources étrangères. Le développement de l'approche formaliste de la littérature serait dû, en grande partie, à ce département. Fondé par Vesselovsky en 1884, on y étudie surtout la culture

[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*, p. 569.
[59] *Ibid.*, p. 570.

européenne et romane. Plusieurs formalistes y ont étudié, notamment Eichenbaum et Jirmounsky.

Un autre cas de passeur de culture, est celui de Vladimir Chklovsky, le frère ainé de Viktor Chklovsky, exécuté en 1937. Vladimir Chklovsky avait étudié la philologie romane (l'espagnol) ; on ne connait que peu ses travaux, uniquement depuis la perestroïka. Il publie en 1922 la première traduction de *De vulgari eloquio* de Dante, un ouvrage sur la langue italienne et la métrique. Néanmoins, il peut être considéré comme l'un des premiers formalistes puisqu'il a contribué à la traduction de textes d'auteurs danois, français *etc*. pour l'OPOYAZ. Ainsi, il fait partie de la liste des membres de l'OPOYAZ et manifeste un intérêt pour l'aspect sonore de la création verbale (comme Sergueï Ignat'evitch Bernstein), donc pour l'un des thèmes du premier formalisme. Vladimir Chklovsky est le formaliste qui connait le mieux les publications occidentales. Il continue de suivre le travail des formalistes dans les années 20 ; ses cours montrent également une influence formaliste puisqu'il travaille sur la théorie des genres littéraires (parole vivante, sons, *etc*.)[60].

2.4. La réception de la culture allemande comme objet de débat entre les formalistes

À partir des années 1920, les rapports entretenus avec la philologie allemande vont devenir une source de conflit entre l'OPOYAZ et la branche moscovite du formalisme. Ainsi, durant le printemps 1927, Boris Eichenbaum écrit dans son journal :

> « J'ai tâté aujourd'hui de la science moscovite. Moscou nous attaque : le recueil *La forme dans l'art*, le recueil *Ars pœtica*. Mais comme tout cela est pitoyable, pauvre, prétentieux, suffisant ! Les références renvoient presque exclusivement à la science allemande, les théoriciens moscovites ne reconnaissent que Spet… et les Allemands. Ils n'ont pour nous que mépris, qu'ironie, comme si nous étions des enfants ! Quel toupet ! Pas une référence à Chklovsky, à Tynianov, à moi. Une fois ou deux, on voit passer Jirmounsky, lui on peut, puisqu'il est <doktor>. Alors qu'ils ont tout raflé chez nous, ces malotrus ! Alors qu'ils n'ont rien pour eux si ce n'est leur manière et une <érudition> dont personne n'a besoin. »[61]

[60] Dmitriev, *op. cit.*, pp. 426-427.
[61] Eichenbaum cité par Dmitriev, *op. cit.* p. 430.

On a donc d'un côté l'OPOYAZ qui cherche à minimiser l'apport étranger dans la méthode formelle et de l'autre le Cercle linguistique de Moscou qui, au contraire, le met en avant et va même, pour certain, dire que le formalisme russe n'a rien d'original et qu'il n'est qu'une transposition d'une méthode pré-existante en Occident, comme l'affirme, en 1927, l'historienne de la littérature Rosalia Ossipovna Chor :

> « Il n'y a guère de doute : dans la pratique de l'analyse formelle, en particulier celle de la composition, la science occidentale maîtrise parfaitement les méthodes et les procédés à la <découverte> desquels prétendent les représentants de notre formalisme. […] La tradition antique, avec laquelle les chercheurs occidentaux ont maintenu un lien parfaitement conscient, donne déjà de solides fondements pour systématiser les formes stylistiques. […] Certainement, nos <formalistes> devront aussi se rattacher à la même tradition, qui demeurait vivante dans la science et la critique littéraire russes au début du XIXe siècle. Il faudra surmonter la coupure qui avait été commencée par la critique philosophique et achevée par la critique publicistique au milieu du siècle dernier […] comme le font les fondateurs de l'histoire de l'art – les symbolistes. »[62]

On reprochait deux choses aux formalistes russes par rapport aux liens qu'ils avaient avec le milieu scientifique européen. Tout d'abord de vouloir devenir de « nobles étrangers »[63] et de vouloir rompre avec la culture russe en révoquant les principes de Vissarion Belinsky (1811-1848), l'un des plus renommés critiques littéraires russes du XIXe siècle, qui « valorisait le lien organique entre l'art et la vie »[64]. D'autre part, on les accusait de vouloir s'octroyer la paternité de théories qui étaient connues et reconnues en Europe occidentale. En ce sens, Medvedev dénonce le désaveu des formalistes à l'égard de l'importance que la psychologie allemande représente pour leur mouvement :

> « […] il est étonnant que les formalistes eux-mêmes ne remarquent nullement ce fondement psychologique grossier et élémentaire de toutes leurs conceptions. Une simple intuition méthodologique devrait attirer leur attention sur la nature psychophysiologique aussi bien des termes eux-mêmes qu'au sens qui les remplit. »[65]

On voit bien de la part des membres de l'OPOYAZ, dans cette réfutation de l'influence occidentale, un désir de mettre en avant l'originalité de leurs travaux. À titre d'exemple,

---

[62] R. O. Šor, « Formal´nyj metod na Zapade » (« La méthode formelle en Occident »), *Ars poetica*, Moscou, 1927, p. 136, cité par Dmitriev, *op. cit.*, p. 431.
[63] Dmitriev, *op. cit.*, p. 431.
[64] *Ibid.*
[65] P. Medvedev, « Formalnyj metod v literaturovedenii » (1928), cité par D. Romand/S. Tchougounnikov, « Quelques sources psychologiques allemandes du formalisme russe : le cas des théories de la conscience », in *Cahiers de L'ILSL*, nº 24, 2008, p. 227.

Eichenbaum et Tynianov ont tous deux déclarés qu'ils étaient en avance sur les Allemands et qu'ils opéraient par le biais de méthodologies différentes. Le 13 janvier 1925, Eichenbaum écrit dans son journal :

> « J'ai une drôle d'impression, on dirait que ces Allemands ont pris du retard par rapport à nous. Ils se démènent avec de vieux problèmes qui n'intéressent plus personne. »[66]

De même, en 1924 :

> « Comme tout est différent chez eux ! Le <courant esthétique> (Walzel, Strich, Gundolf), c'est quelque chose que nous avons déjà dépassé. »[67]

Dans une lettre à Chklovsky de 1928, Tynianov dit aussi :

> « Nous nous sommes passés du *Geist* des Allemands et je crois que nous avons bien compris les choses. […] Après nous, on ne pourra plus parler ni de mamaphore [terme inventé par Chklovsky pour parodier les moscovite, *notre note*], ni de *Geist*. »[68]

Pour Tynianov, il n'est pas question d'une transplantation *stricto sensu* des idées courantes dans le milieu germanique sur le sol russe. Tynianov soutient qu'il faut bien faire une distinction entre ce qui est dû au hasard (par exemple, la situation dans laquelle deux chercheurs arrivent simultanément à la même idée) et ce qui est dû à la genèse d'un mouvement, c'est-à-dire ce qui sert à construire ce mouvement[69].

Pour expliquer cette distinction, Tynianov prend l'exemple de la traduction en russe des poèmes de Heine par Fiodor Tioutchev (1803-1873) : la genèse du poème traduit par Tioutchev ici est le poème de Heine. Le résultat de cette traduction est le poème de Tioutchev, qui n'est explicable que d'après le système qui est propre à l'écriture de Tioutchev (i.e. à l'évolution de la poésie russe du XIX^{e} siècle). On ne peut donc pas étudier un texte uniquement d'après sa genèse, car cela reviendrait à perdre la dimension évolutionnaire que lui confère sa traduction dans une autre langue[70].

---

[66] Eichenbaum cité par Dmitrieva, *op. cit.*, 1min10.
[67] Eichenbaum, « *O literature* » (*De la littérature*) (1928), cité par Dmitriev, *op. cit.*, p. 432.
[68] Tynianov cité par Dmitriev, *op. cit.*, p. 432.
[69] Depretto, *op. cit.*, p. 577.
[70] *Ibid.,* p. 578.

Cette distinction pousse également Tynianov à remettre en cause l'« étude du quotidien de la littérature » proposé par Boris Eichenbaum. Pour Tynianov, il ne faut pas accorder trop d'importance aux éléments qui n'ont trait qu'à la genèse du texte. On peut étudier cette genèse, mais le « système » du texte prime toujours par rapport à la genèse, c'est-à-dire par rapport au hors-texte.

Cette remise en cause nous apprend une chose importante : il faut aborder le thème des sources avec précaution puisque celles-ci relèvent de la genèse. Ce ne sont pas les sources qui vont nous permettre de déchiffrer le formalisme. Comme Depretto l'explique :

> « Si ce projet est utopique et difficilement réalisable en pratique, dans les faits, il constitue une sérieuse mise en garde qui doit nous inciter à la plus grande prudence dans le travail sur les sources, qui, qu'on le veuille ou non, relèvent de la genèse. L'identification de sources, d'un contexte si tant est qu'elle soit exacte, ne nous livre pas encore forcément la clé d'un phénomène. »[71]

En dehors de l'étude des sources, il ne faut pas oublier que le formalisme russe ne proposait pas uniquement une étude de la littérature d'après la forme, il était avant tout une approche originale, comme Eichenbaum écrit à Jirmounsky le 19 octobre 1921 :

> *« L'étude de la forme* est une chose, *la méthode formelle [russe] en tant que principe* en est une autre. Certes, nous étudions la forme depuis longtemps, indépendamment de l'Opoyaz. Certes, il faut rappeler ici Vesselovsky et même Petrov. Tout le département d'études romanes et germaniques nous a appris à aborder les questions de forme, sans compter la masse considérable de travaux savants dont nous nous occupons depuis longtemps. Mais Vitia [Jirmounsky], c'est tout à fait autre chose ! Dans tout ce dont je viens de parler, il y avait toujours l'idée que la forme était *l'extérieur*, qui recouvrait quelque chose d'autre et que c'est de ce quelque chose d'autre qu'il fallait parler en définitive. »[72]

D'après Dmitriev, l'apport des formalistes russes fut le suivant : par rapport aux occidentaux, ils ont « dans l'ensemble réussi à élaborer une approche plus historique et fonctionnelle, plus <contextualisante> de la littérature »[73].

[71] *Ibid.*
[72] Eichenbaum, *Perepiska* (*Correspondance*), cité par Depretto, *op. cit.*, p. 578.
[73] Dmitriev, *op. cit.*, p. 432.

Les relations entre les formalistes russes et la science occidentale sont allées de façon décroissante et cela est en grande partie dû au contexte politique de l'époque. En effet, après la Première Guerre mondiale, les sciences allemandes et autrichiennes font l'objet d'un boycott de la part des autres pays européens. En outre, les milieux scientifiques soviétiques sont repliés sur eux-mêmes puisque la communication avec l'étranger fut pratiquement prohibée à partir des années 1920-1930. De surcroît, le formalisme commence à décliner dans la fin des années 20 : Jakobson est en exil à l'étranger et ne pourra pas revenir ni même communiquer avec l'URSS suite à l'article « Une génération qui a dilapidé ses poètes », qu'il rédige après le suicide de Vladimir Maïakovsky (1893-1930). Le reniement en 1930 de l'article de Chklovsky « Monument à une erreur scientifique » et la fermeture de l'Institut d'Histoire des arts signent également l'arrêt de mort du formalisme.

La diffusion des travaux formalistes posait également problème du fait de la langue. Le russe n'était parlé qu'en Union Soviétique et par quelques slavisants en dehors des frontières. Le boycott de la science allemande entraina le boycott de la langue allemande, sachant que la plupart des textes formalistes ayant réussi à s'exporter étaient publiés dans des revues de langue allemande telle que *Slawische Rundschau*. Ainsi, le cercle Linguistique de Prague publie ses travaux en langue française et non pas en allemand.

2.5. La question de la rigueur scientifique dans les travaux formalistes

Une partie des formalistes publient leurs articles dans des revues qui ne sont pas scientifiques ; de même, ces articles ont peu de rigueur bibliographique (peu de références) et emploient un vocabulaire et une terminologie hésitante. Une grande part de leurs travaux repose sur l'intuition, on persuade plus qu'on démontre. Ainsi, ils travaillent selon une nouvelle conception d'un texte à partir de seulement quelques exemples. En conséquence, nous distinguons deux branches du formalisme : la branche de Pétersbourg (OPOYAZ) et la branche moscovite.

À Pétersbourg, l'étude formaliste est plus basée sur l'explication de l'œuvre par l'explication du texte en lui-même, l'étude des faits littéraires, qui permettent ensuite de donner

une définition des concepts esthétiques et non pas le contraire. On a donc ici une autre façon de travailler, qui est l'opposée de celle appliquée en Allemagne, où l'on commence par « poser des prémisses philosophico-esthétique »[74] qu'on applique ensuite au domaine littéraire. Ce processus de création des concepts à partir du travail sur le texte est souligné aussi par Dmitriev :

> « Le formalisme russe est intéressant en ce qu'il affirme l'autonomie des catégories esthétiques par en bas, à partir de l'étude du processus même de l'évolution historico-littéraire et de sa propre conception de ce qui est scientifique, et non par en haut (à partir de la sphère de la source éternelle du beau, de la sanction supérieure de l'art verbal ou d'une recherche spirituelle). »[75]

De ces différents points résultent le fait que les formalistes moscovites, de même que Jirmounsky, ne prennent pas au sérieux les formalistes pétersbourgeois et ne citent pas leurs travaux.

Ainsi, les références aux sources étrangères dans le formalisme pétersbourgeois peuvent être peu rigoureuses et ne sont pas la clé de leurs travaux. Le formalisme pétersbourgeois est avant tout artistique, en cela il diffère du formalisme moscovite. Sergueï Tchougounnikov et David Romand constatent aussi que, en ce qui concerne la relation entre le mouvement formaliste et les sources psychologiques allemandes, le formalisme russe :

> « […] n'entretient qu'un rapport assez lâche et de toute évidence indirect avec la science psychologique allemande, et il y a tout lieu de penser que la relecture formaliste de la psychologie allemande s'est effectuée au travers de la médiation d'un savoir vulgarisé ou déjà intégré à d'autres champs disciplinaires. La réappropriation du discours psychologique allemand par les formalistes s'est faite de façon parcellaire sinon arbitraire, en tout cas non systématique, et l'on peut douter du fait que les théoriciens du formalisme l'aient jamais véritablement comprise ni même ouvertement assumée comme telle. Elle a inévitablement conduit à une redéfinition des concepts psychologiques et à l'élaboration d'un langage théorique original, fort éloigné en définitive des préoccupations scientifiques initiales. Ce <transfert épistémique> a été d'autant moins fidèle qu'il existe un net décalage temporel entre les travaux de l'école formaliste et les travaux psychologiques dont elle s'inspire. »[76]

---

[74] Depretto, *op. cit.*, p. 577.

[75] A. Dmitriev, « Ėstetičeskaja avtonomija i istoričeskaja determinacija : russkaja gumanitarnaja teorija pervoj treti xx v. v svete problematiki sekuljarizacii » [« Autonomie esthétique et détermination historique : la théorie russe en sciences humaines du premier tiers du XXe à la lumière de la problématique de la sécularisation »], in Zenkin (éd.), *Russkaja teorija*, p. 35, cité par Depretto, *op. cit.,* p. 577.

[76] D. Romand/S. Tchougounnikov, « Le formalisme russe. Une séduction cognitiviste », *Cahiers du monde russe, vol. 51,* n° 4, 2010, p. 530.

3. Jirmounski : médiateur culturel entre l'Allemagne et la Russie

3.1. Parcours intellectuel

3.1.1. Années de formation à Saint-Pétersbourg

Jirmounsky suit tout d'abord les cours de l'Institut privé Tenichev, où l'on met notamment l'accent sur l'étude des littératures étrangères. Lorsqu'éclate la révolution avortée de 1905, il est étrange de constater qu'il a des opinions très négatives vis-à-vis des Allemands, comme il le note dans son journal intime : « ces Varègues et ces Holsteiniens dénués de tout sentiment, ces comtes et ces princes qui sont liés à notre patrie que par le sang dont ils s'abreuvent »[77].

De 1908 à 1912, il étudie à l'Université de Saint-Pétersbourg, au sein du Département d'études romanes et germaniques où il suit les séminaires de Fiodor Aleksandrovitch Braun (1862-1942). Ce dernier se considère comme étant un disciple d'Aleksandr Vesselovsky, théoricien de la littérature qui travaillait d'après la méthode historico-comparative, méthode linguistique allemande du XIX[e] siècle[78] :

> « Ma spécialité première fut la science littéraire (appliquée au romantisme). Jusqu'à la révolution, elle était étudiée, selon la tradition philologique, par rapport à la linguistique, même si, de fait, l'orientation philologique linguistique prenait le pas sur la littérature (avec la lecture de textes du Moyen Âge assortie d'un commentaire historique et grammatical). »[79]

C'est au sein du Département d'études romanes et germaniques que va naître l'idée d'une approche formaliste de la littérature. On peut voir son attrait pour l'Allemagne, du moins pour la littérature allemande, avec le fait qu'il fait sa thèse sur le romantisme allemand. Il suit les idées de Humboldt, qui seront en outre reprises par Vesselovsky, selon lesquelles on ne peut étudier une œuvre littéraire sans tenir compte du milieu culturel dans lequel elle est née. Ainsi,

[77] Comtet, *Les modèles allemands*, p. 6.
[78] *Id.*, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 111.
[79] Jirmounsky cité par Comtet, *Les modèles allemands*, p. 7.

en partant de ces postulats, Vesselovsky crée une critique littéraire à laquelle participeront l'histoire des arts, la sociologie, l'histoire, la philologie *etc.* ; Jirmounsky suivra ce modèle de critique tout au long de sa carrière.

Il côtoie à cette époque, entre 1908 et 1912, Eichenbaum, Tomachevsky et Tynianov, qui étudient également dans le même département[80]. Après ses études, il va surtout s'attacher à étudier la poésie, ce qui semble évident étant donné que les premières décennies du XX^{e} siècle en Russie furent marquées par une effervescence dans le domaine de la poésie. Le formalisme lui-même découle du futurisme et notamment de l'invention futuriste qu'est le *zaoum.*

3.1.2. Années de formation en Allemagne

Il part en Allemagne en 1913, où il termine sa thèse (*Le romantisme allemand et la mystique contemporaine*) et où il rencontre et assiste aux cours de plusieurs intellectuels allemands renommés. Il y rencontre en effet Erich Schmidt (historien de la littérature), Georg Simmel (philosophe, théoricien de la forme), Eduard Sievers (phonéticien), Johannes Volkelt (esthéticien)[81].

Il va donc d'abord à Berlin, puis à Munich et enfin à Leipzig. Il fait également la rencontre d'Oskar Walzel, qui proposait une méthode de critique littéraire révolutionnaire puisqu'il classait toutes les œuvres en trois grandes catégories (classique, impressionniste et expressionniste) d'après des critères uniquement stylistiques. Cette idée de classement des œuvres d'art en catégories d'après des critères formels est en fait reprise du critique d'art Heinrich Wölfflin pour qui les deux catégories de l'art étaient le baroque et le classicisme. Le fait de n'utiliser que des critères formels pour distinguer les œuvres fait naître le concept d'« artiste anonyme » puisque cette méthode de classement ne prend pas du tout en compte l'artiste en lui-même[82].

[80] Comtet, *Les modèles allemands*, p. 7.
[81] *Ibid*.
[82] *Id.*, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 112.

Ce séjour lui permet de nouer des liens avec le milieu intellectuel allemand. Sa thèse de doctorat, *Le romantisme allemand et le mysticisme moderne*, est publiée à Saint-Pétersbourg en 1914. Dans cette thèse, il rattache le romantisme allemand au symbolisme russe, développant ainsi une approche de l'étude littéraire qui est transfrontalière. Le mouvement symboliste en Russie est considéré comme le terreau de tout ce qui naîtra par la suite en littérature, comme par exemple le futurisme.

3.1.3. Retour en Russie

Il retourne ensuite en Russie où il occupera plusieurs postes de Maître de conférences dans diverses universités pour ensuite se fixer à Petrograd jusqu'en 1919. Lorsqu'il rentre, en 1914, il est approché par les symbolistes tels que Blok, qui approuve son travail, sa thèse ayant été publiée. Cet ouvrage a pour sujet le premier romantisme allemand (Cercle d'Iéna, 1797 – 1804 environ). Il va peu à peu commencer à s'intéresser au *Sturm und Drang*, mouvement de la seconde moitié du XVIII[e] siècle qui naît d'un rejet de la philosophie des Lumières et qui est considéré comme le mouvement préromantique allemand[83].

Même s'il continue à travailler sur le romantisme allemand, il se démarque des chercheurs de l'époque puisqu'il analyse la poésie qui lui est contemporaine, ce qui est alors inhabituel, étant donné que l'on travaillait presque uniquement sur la littérature médiévale et de la Renaissance[84]. On peut voir, dans sa manière d'étudier les textes, un parallèle avec l'approche de la linguistique de l'époque, puisqu'il va mettre en corrélation la poésie ancienne et la poésie contemporaine ; les linguistes de cette période avaient cette même idée, consistant à dire que l'on pouvait faire un lien entre la langue actuelle et la langue du passé[85].

[83] Encyclopédie Larousse [En ligne], article « Sturm und Drang », URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Sturm_und_Drang/170242, consulté le 27/02/2016.
[84] Comtet, « Viktor Maksimovitch Jirmounski (1891-1971) et le formalisme russe », *Slavica Occitania*, nº 25, 2007, p. 210.
[85] *Ibid.*, p. 211.

Durant toute la période de la guerre, il fait partie intégrante du milieu intellectuel de Petrograd et va beaucoup publier, que ce soit des articles ou des comptes rendus. Il voit donc naître l'OPOYAZ en 1914, mais aussi le Cercle Linguistique de Moscou en 1915.

Il commence, avec Eichenbaum, à s'intéresser à une nouvelle méthode d'étude de la littérature, rejetant celle pratiquée en Russie. Si, de prime abord, ils seront en accord quant au fait qu'il faudrait analyser la littérature d'après une philosophie esthétique et en prenant compte des intuitions[86], ils n'adoptent plus le même point de vue à partir de 1916. Eichenbaum va en effet se diriger vers des critères d'analyse qui formeront, entre autres, l'école formaliste tandis que Jirmounsky ne veut pas s'imposer de concepts particuliers[87].

A partir de 1916, il commence à s'intéresser à la poésie et notamment aux poètes russes tels qu'Anna Akhmatova ou encore Maximilian Volochine ; ainsi, il se rapproche peu à peu du cercle poétique de Petrograd, le futur OPOYAZ. En 1917, il devient professeur de philologie romano-germanique à l'Université de Saratov et côtoie Max Vasmer, un linguiste d'origine allemande, né en Russie. Durant cette période, il travaille sur le symbolisme russe et le romantisme allemand, dans une sorte d'éclaircissement réciproque[88] ; on peut y voir une influence de Vesselovsky, qui avait lui aussi croisé deux esthétiques différentes pour les analyser[89].

Jirmounsky commence à travailler sur l'école acméiste, mouvement en opposition avec le symbolisme russe dont il rejette le mysticisme et l'incompréhensibilité, et qui privilégie au contraire une certaine simplicité du langage pour décrire l'ampleur poétique du quotidien[90]. Il

[86] *Id.*, *Les modèles allemands*, p. 8.
[87] *Ibid.*
[88] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 114.
[89] Dans l'ouvrage *V.A. Zukovskij. La poésie du sentiment et de l'« imagination affective »* (1904). Il y développait l'idée selon laquelle Joukovsky n'était pas seulement le fondateur du romantisme russe mais qu'il avait également été très influencé par le sentimentalisme. (Comtet, *Les modèles allemands*, p. 9).
[90] Claude Kastler, « Acméisme », in *Enclyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/acmeisme/, consulté le 6/03/2016.

publie en 1916 l'article « Ceux qui ont dépassé le symbolisme », où il met en avant le fait que les acméistes donnent une poésie plus nette et précise que les symbolistes :

> « La jeune poésie ouvre l'accès à la vie extérieure, elle affectionne les contours nets des objets du monde extérieur, elle est plus picturale que musicale […] L'attention portée à la construction artistique des mots souligne désormais moins l'importance de la musicalité des passages lyriques, leur efficacité musicale, que la netteté picturale, graphique des images : la poésie des allusions et des états d'âme fait place à un art des mots rigoureusement calculés et pesés ; l'artiste conscient et exigeant les utilise comme s'il assemblait des briques. »[91]

C'est à partir de 1916-1917 qu'il va commencer à se rapprocher des formalistes. Il estime que l'histoire littéraire telle qu'elle était à l'époque se révèle être décadente et vieillissante, et manifeste également un attrait pour l'étude des formes littéraires et notamment de la poésie. Il publie en 1919 la première version de l'ouvrage *Tâches de la poétique*, où l'on peut sentir qu'il tend à s'approcher des idées formalistes. À titre d'exemple, il va y évoquer le fait que l'on doit donner au contenu, dans l'analyse littéraire, la même place que celle des éléments formels[92].

Il publie alors un certain nombre de travaux portant sur l'étude de la forme poétique, comme *La composition des poésies lyriques* (1921), *La rime, son histoire et sa théorie* (1923) et *Introduction à la métrique. Théorie du vers* (1925). Ces travaux sont clairement très proches des thèses formalistes puisqu'il y traite par exemple des liens entre la syntaxe et le rythme en poésie, ce qui est un sujet abondamment abordé à cette période par les formalistes[93].

En outre, il apporte au formalisme un statut officiel mais aussi une certaine visibilité dans le monde universitaire puisqu'il permet le rattachement de l'OPOYAZ à l'Institut national des arts de Petrograd, occupant de 1920 à 1931 le poste de doyen de la Faculté de Littérature. Grâce à cela, il va donner aux formalistes la possibilité de publier certains de leurs textes fondamentaux, notamment *Problèmes de poétique* ou encore des articles dans le recueil *Poétique*, qui était un recueil de l'Institut[94].

---

[91] Jirmounsky cité par Comtet, *Les modèles allemands*, p. 9.
[92] Comtet, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 212.
[93] *Ibid.*, p. 213.
[94] *Ibid.*, p. 214.

3.2. Poétique

3.2.1. La place de Jirmounsky au sein du formalisme russe

Viktor Jirmounsky est une figure particulière parmi les formalistes russes. Il n'est en effet pas toujours considéré comme faisant partie du formalisme russe (comme c'est aussi le cas de Vinogradov). Pour autant, même s'il est vrai qu'il s'est éloigné du mouvement, il fut néanmoins très actif en son sein pendant un moment. On peut noter qu'il n'était membre ni de l'OPOYAZ ni du Cercle Linguistique de Moscou, et qu'il n'était pas entièrement d'accord avec les idées du formalisme. Il leur a cependant beaucoup apporté par ses travaux.

A l'époque, il était réellement considéré comme un formaliste, comme le prouve le fait qu'il fût, en 1949, tout comme Eichenbaum ou encore Propp, interdit d'enseigner. Cette interdiction est due à la mise en place entre 1946 et 1953 par Andreï Jdanov, secrétaire du Comité Central et membre du Bureau Politique du Parti Communiste, d'une doctrine (nommée plus tard « jdanovisme artistique ») regroupant les principes et exigences culturels admis par le Parti. Ainsi, on va mener un certain nombre de campagnes ayant pour but d'expurger l'URSS des artistes ou intellectuels dont les travaux et les œuvres ne sont pas considérés comme étant en adéquation avec la ligne imposée par le Parti ; à titre d'exemple, Anna Akhmatova ou encore Zochtchenko ne seront plus publiés, tout comme Dostoïevsky[95].

En 1919, il est nommé doyen de la Faculté des arts de la parole de l'Institut d'histoire des arts. Cet institut avait pour but d'être un laboratoire de recherche et de publications. À l'époque, il est très proche des formalistes et s'intéresse au mouvement, il fait donc publier, par le biais de l'institut, un bon nombre de leurs travaux tels que les volumes *Problèmes de poétique* de 1923 à 1929. On le considère alors comme un formaliste, comme le dit Trotsky dans son ouvrage *Littérature et révolution* : « Qu'est-ce que l'école formaliste ? Telle qu'elle est actuellement

[95] Alexis Berelowitch, « Jdanovisme », in *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/jdanovisme/, consulté le 7/03/2016.

représentée par Chklovsky, Jirmounsky, Jakobson et autres, elle est d'abord un avorton insolent. »[96]

Ce propos est à nuancer puisque Jirmounsky apparaît comme beaucoup plus réservé et moins radical que les autres formalistes dans sa pensée concernant la théorie littéraire. En effet, il n'adhère pas à toutes les idées des formalistes, ce qui lui sera d'ailleurs reproché par la suite. Il restait très attaché aux méthodes de Vesselovsky, qui lui-même avait pour référence Wilhelm Scherer, germaniste autrichien qui introduisit la méthode positiviste en littérature. Ainsi, Jirmounsky n'est jamais très loin des influences germanistes.

Jirmounsky acquiert ensuite, dans les années 20, une certaine notoriété grâce à son travail sur la versification (rimes, composition des œuvres poétiques, *etc*.) ; de nos jours, il est surtout connu comme étant un comparatiste. On oublie pourtant que ses deux plus grandes monographies, qui sont des références le concernant, sont d'origine formaliste, comme c'est le cas de *Byron et Pouchkine* (1924), où il analyse les influences de Byron sur Pouchkine, notamment dans la construction des personnages ou encore la structure des œuvres[97]. Jirmounsky travaille aussi sur l'influence de Goethe dans la littérature russe. Durant la période soviétique, Jirmounsky était considéré comme l'élève et le descendant de Vesselovsky ; on considère en effet qu'il a développé les théories de Vesselovsky, notamment en s'appuyant sur l'idéologie marxiste-léniniste. Après la chute du régime, on a dit de lui qu'il avait réussi à contourner habilement la censure due au fait que la littérature comparée n'était pas bien vue et considérée comme une forme de cosmopolitisme. En ce qui concerne son travail, il est parfois difficile de savoir ce qui a été fait dans l'obligation de répondre à certaines caractéristiques imposées par le régime, et les théories qu'il avançait réellement[98].

[96] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 115.
[97] Michel Espagne / Vera Miltchina, « Quelques travaux russes sur le romantisme européen », *Romantisme*, nº 92, 1996, *Romantisme vu de Russie*, pp. 107-108.
[98] Dmitrieva, *op. cit.*, 17min14.

3.2.2. Constitution d'une poétique sous les auspices de la culture allemande

3.2.2.1. Intérêt pour le romantisme allemand

Jirmounsky est un « chercheur à multiple facettes »[99], ce qui n'est pas courant dans le contexte russe de l'époque. On peut voir un cas similaire avec Vesselovsky ; or, Jirmounsky le considérait comme son maître. Jirmounsky étudie surtout le romantisme allemand et la poésie contemporaine russe (Blok, Andreï Biély[100] etc.)[101] ; c'est par le biais du romantisme allemand qu'il étudie la poésie symboliste[102]. Cette approche est semblable à celle de Walter Benjamin, qui aborde à partir du drame baroque les questions littéraires et politiques qui lui sont contemporaines.

Dans sa thèse, *Le romantisme allemand et la mystique contemporaine* (1914), Jirmounsky, outre le fait de déterminer les liens qu'il peut exister entre le romantisme allemand et la littérature russe de l'âge d'argent, montre également les relations entre le romantisme et le formalisme. Il note qu'autant dans le romantisme que dans le formalisme, on a l'idée du travail sur la forme de l'œuvre, mais également celle d'une littérature qui n'aurait comme but que sa propre réalisation[103]. Ainsi, il donne plusieurs principes :

* Le style et la vision du monde de l'auteur sont étroitement reliés, comme le prouve l'utilisation continuelle de symboles chez les romantiques.
* L'art est le même dans toutes les disciplines, que ce soit en musique, en peinture, en littérature *etc*. ; il n'y aurait donc qu'un art mais représenté par différents types de médias.

[99] *Ibid.*, 8min13.
[100] Jirmounsky est très intéressé par les questions portant sur la versification, or, Andreï Biély travaille beaucoup sur cet aspect. Jirmounsky dira plus tard de Biély qu'il est finalement le seul vrai formaliste, avec ses recherches sur la versification (Dmitrieva, *op. cit.*, p. 12min15).
[101] *Ibid.*, 11min05.
[102] *Ibid.*, 10min17.
[103] Michel Espagne, *L'ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines XIXe-XXe siècles,* Paris, Armand Colin / Recherches, 2014, p. 181.

* On peut reconnaître et définir les différents mouvements artistiques d'après des éléments formels : ainsi, la métaphore est typiquement liée au mouvement romantique tandis que la métonymie l'est au classicisme[104].

Ceci étant dit, il serait absurde de ne se borner qu'à l'étude de la forme de l'œuvre ; pour lui, le sens reste l'objet principal de l'œuvre :

> « Même dans la peinture, qui est l'art le plus proche de l'objet, les associations par le sens et les évaluations jouent le rôle le plus important ; l'erreur des impressionnistes et de leur épigones, erreur typique des plus répandues, fut justement de vouloir définitivement éliminer de la peinture les associations par le sens et de ramener toute tâche picturale à un simple assemblage de couleurs et de formes, sans qu'intervienne la moindre idée sur l'essence de l'objet ainsi représenté. »[105]

Le deuxième ouvrage de Jirmounsky, publié en 1919, traite lui aussi du romantisme allemand mais est plutôt centré sur « l'abjuration religieuse dans l'histoire du romantisme »[106]. Il étudie cela surtout à partir du mouvement romantique de l'école d'Heidelberg, qui regroupe la deuxième génération romantique allemande après la disparition de l'école d'Iéna (peu après 1800)[107] ; le romantisme d'Heidelberg est similaire au romantisme russe, notamment dans son côté fortement nationaliste, patriotique. Il étudie beaucoup les œuvres de Clemens Brentano, qui avait fondé ce mouvement[108].

3.2.2.2. Influence de Wölfflin

On peut remarquer que les concepts de Jirmounsky sont très proches de ceux des intellectuels germaniques. En effet, on peut retrouver dans ses théorisations des influences de Walzel, Wölfflin, Dilthey, *etc*. Ainsi, on retrouve la notion de classement par le biais de critères formels chez Wölfflin, que ce dernier développe dans un ouvrage publié en 1915,

---

[104] Comtet, « *Jirmounsky, passeur de cultures* », p. 119.
[105] Jirmounsky, cité par Comtet, *Les modèles allemands*, p. 10.
[106] Dmitrieva, *op. cit.*, 10min53.
[107] André Souyris, « Brentano Clemens (1778-1842) », in *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/clemens-brentano/, consulté le 29/05/2016.
[108] Dmitrieva, *op. cit.*, 11min05.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*)[109]. Dans ce texte, Wölfflin parvient à établir cinq catégories qui permettent de définir par opposition les critères d'une œuvre d'art de la Renaissance et ceux d'une œuvre d'art baroque :

* *Le linéaire et le pictural* : la façon dont les peintres de deux époques vont réaliser les contours des formes.
* *Plans et profondeurs* : la façon dont les artistes vont représenter les objets dans les deux dimensions de la toile.
* *Le fermé et l'ouvert* : si les artistes se restreignent aux bords du cadre de la toile ou s'ils cherchent, par des jeux de trompe-l'œil, à feindre une autre dimension à la peinture, qui irait au-delà des frontières imposées par le cadre.
* *Pluralité et unité* : Dans une œuvre de la Renaissance, même si chaque élément fait partie d'un tout, il garde tout de même une certaine individualité. Dans l'art baroque au contraire, on assiste à une confusion entre les éléments : ils n'ont plus de formes et de contours très précis comme dans les œuvres de la Renaissance. Ainsi, cet amalgame fait disparaître l'individualité de chaque composant de l'œuvre, l'amenant à n'être qu'un tout indivisible.
* *Clarté et obscurité* : l'utilisation de l'obscurité dans les œuvres baroques permettait à l'artiste d'ajouter une certaine richesse, une complexité à la peinture. Au contraire, il n'y a aucun mystère dans une œuvre de la Renaissance puisque tout y est baigné de lumière, l'observateur capte de façon claire tous les éléments qui y sont représentés. Ce n'est pas le cas dans une œuvre baroque où l'obscurité ne rend pas le déchiffrage facile, ce qui ajoute une touche énigmatique à la toile[110].

En 1919, Jirmounsky fait publier l'article « Les tâches de la poétique », où il prend position en faveur d'un renouveau de l'analyse littéraire. Il rejette les méthodes employées alors au sein des académies, et montre l'évolution de l'analyse littéraire dans le contexte germanique. En

[109] Jean Wirth, « Wölfflin Heinrich (1864-1945) », in *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/heinrich-wolfflin/, consulté le 07/06/2016.

[110] Anne Guillemin / Christine Fourreau, « *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin et *L'Architecture du drame shakespearien* de Walzel », *Littérature*, n° 105, 1997, pp. 78-82. Cette référence vaut pour les cinq critères énumérés.

suivant les considérations de Wölfflin, il pointe l'idée selon laquelle la poésie est une forme d'art semblable aux autres :

> « En ce sens, l'opposition typologique entre les styles classiques et romantiques, […], aurait pu aboutir à des résultats jusqu'à un certain point analogues aux toutes dernières tendances dans le domaine de la théorie des arts figuratifs, comme l'opposition de style de la Renaissance et de celui du baroque dans l'ouvrage de Wölfflin intitulé *Les concepts fondamentaux de l'histoire des arts*. »[111]

3.2.2.3. Début de l'intérêt pour le formalisme

À partir des années 1916-1917, Jirmounsky commence à s'intéresser au formalisme, et côtoie les membres de l'OPOYAZ. Ainsi, sous l'impulsion de Chklovsky, il va amorcer des recherches portant sur les questions de poétique qui mèneront plus tard à la publication de trois ouvrages : *La composition des poésies lyriques* (1921), *La rime, histoire et théorie* (1923) et *Introduction à la métrique* (1925). Dans ces œuvres, on peut voir l'influence de travaux d'Eduard Sievers et Franz Saran sur l'acoustique du vers[112]. Cette influence est néanmoins soumise à une problématique très formaliste :

> « Je suis en train de lire un ouvrage intéressant de Sievers, *Rythmisch-melodische Studien*. Mais j'y trouve bien peu sur les questions essentielles. Par ailleurs, je suis de plus en plus porté à considérer, en particulier après l'exposé de Belyj et l'article qu'il a fait paraître dans l'almanach *Les Scyhtes* (Belyj, 1918) que le rôle du rythme doit être étudié dans un cadre précis, sans se référer au sens logique, à partir d'un X général. »[113]

3.2.3. Points de divergence avec le mouvement formaliste

3.2.3.1. Interprétation de la dichotomie *forme*/*matériau*

Contrairement aux autres formalistes (par exemple, Tynianov), Jirmounsky, considère que la différence existante entre les formes d'art est due à la diversité du matériau employé. Ainsi,

[111] Jirmounsky cité par Comtet, *Les modèles allemands*, p. 15.
[112] Comtet, *Les modèles allemands*, p. 12.
[113] Jirmounsky (Lettre à Eichenbaum) cité par Comtet, *Les modèles allemands*, p. 12.

pour la littérature, Jirmounsky pense que les matériaux propres à cette forme d'art sont les mots ; l'étude de la littérature va donc tout d'abord être l'étude des mots. Cette idée renvoie à des théories allemandes, et Jirmounsky reconnaît l'influence qu'à pu avoir sur ses travaux Eduard Sievers. Selon Sievers, le sens d'un texte est soumis à l'intonation que va lui donner le lecteur ; or, Jirmounsky cherche à employer cette théorie pour l'analyse de la poésie russe[114].

En 1919, suite à la publication par les formalistes de l'OPOYAZ de l'ouvrage *Poetika. Recueil d'articles sur la théorie du langage poétique*[115], Jirmounsky rédige un compte rendu où il va tout d'abord réaffirmer l'idée selon laquelle la littérature est une forme d'art dont le matériau est le mot. Selon lui, le mot a plusieurs caractéristiques : phonétiques, morphologiques, sémasiologiques et syntaxiques ; chacune de ces caractéristiques entre en ligne de compte pour créer l'effet poétique[116].

C'est également à partir de 1919 que Jirmounsky commence à s'éloigner peu à peu des formalistes. En réalité, on peut se rendre compte qu'il a toujours eu des désaccords avec certaines thèses du mouvement. A titre d'exemple, il voyait l'œuvre comme un « organisme », un « système »[117] où les éléments seraient interdépendants et contribueraient tous à la création de l'ensemble ; en cela on peut sentir l'influence de l'organicisme que l'on retrouve également chez Humboldt ou chez les romantiques allemands[118].

Les formalistes au contraire, au moins pour les plus radicaux, estiment que l'œuvre n'est qu'une somme de procédés et qu'il faut supprimer de l'analyse littéraire tout ce qui à trait à la biographie de l'auteur, au contexte culturel et historique dans laquelle elle a été écrite *etc*. Jirmounsky va l'encontre de ces formalistes orthodoxes, comme c'est le cas de Chklovsky pour lequel la forme, i.e. les procédés, vont diriger le fond de l'œuvre. Or, Jirmounsky considère que c'est le fond qui conditionne la forme. Il va également mettre en évidence le fait que le formalisme

[114] Espagne, *L'ambre et le fossile*, p. 185.
[115] *Ibid.*, p. 187.
[116] *Ibid.*
[117] Il écrit plus tard, en 1928, « Chklovsky considérait l'œuvre d'art comme <une somme de procédés>, je lui opposais la notion de <système> » (Jirmounsky cité par Comtet, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 217).
[118] Comtet, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 217.

ne donne pas d'explication sur la disparition d'une forme au profit d'une autre, et défend un modèle évolutif (ce qui le rapproche du postulat de Walzel) quand les formalistes tentent d'élucider cela par un modèle mutationniste[119].

A partir de 1921, Jirmounsky s'oppose encore un peu plus aux formalistes, particulièrement à Eichenbaum, avec qui il se querelle à cause de la critique faite par ce dernier à l'ouvrage *La poésie d'Alexandre Blok*. Cette année-là, il devient de plus en plus évident que, même si Jirmounsky se servait de certains préceptes formalistes, il n'admettait pas pour autant l'intégralité des thèses du mouvement. En conséquence, Eichenbaum lui aurait reproché de ne pas être fidèle à la doctrine de la méthode formelle, ce à quoi Jirmounsky lui aurait répondu qu'il n'était qu'un fanatique[120]. Le point majeur de désaccord entre les deux anciens confrères consiste dans le fait que, tandis qu'Eichenbaum considère que « l'atmosphère lyrique »[121] en poésie est due à l'ensemble des procédés mis en place par le poète, Jirmounsky affirme que, au contraire, c'est la signification des mots qui produit une réaction chez le lecteur, l'auditeur.

3.2.3.2. La question de la réception de la culture allemande

Au début des années 1910, les futurs membres de la mouvance formaliste regardaient avec intérêt la science allemande. Ainsi, en 1919, Eichenbaum admettait s'être beaucoup inspiré des travaux de Wölfflin concernant l'histoire de l'art :

> « Je continue Wölfflin. Tout le temps, des analogies me viennent du domaine de la littérature. Il faudra élaborer un système de concepts fondamentaux et soumettre la littérature à l'analyse, en examinant chaque fois tel ou tel phénomène d'un seul point de vue pour essayer d'en dégager tout ce qu'il contient »[122].

Cependant, à partir des années 1920, on voit apparaître une « dissidence » de plus en plus forte entre les formalistes russes et ceux qu'ils considéraient auparavant (1910) comme leurs

[119] *Ibid.*
[120] *Ibid.*, p. 215.
[121] *Ibid.*
[122] Eichenbaum dans son journal, en janvier/février 1919, cité par Dmitrieva, *op. cit.*, 4min13.

précurseurs[123]. Par exemple, Eichenbaum lui-même rejettera quelques années plus tard Walzel, quoique ce dernier fût un disciple de Wölfflin. De manière générale, les formalistes russes « orthodoxes » (comme Eichenbaum, Chklovsky), sont plus en accord avec l'approche purement formaliste de Wölfflin ; ce n'est pas le cas de Jirmounsky qui, comme Walzel, retenait également le côté esthétique, ce que l'on peut voir dans ses écrits des années 20[124].

Jirmounsky fait la connaissance de Walzel entre 1911 et 1913. Il est déçu du niveau des universités allemandes où dominent « les particularités philologiques, l'assemblement et le registrement de petits faits de l'histoire de l'être »[125] (ce qu'on nomme en Russie, le positivisme allemand), et où personne ne proteste contre l'ordre établi. Pour lui, Walzel est l'un des seuls chercheurs qui sort du lot au sein des universités allemandes puisqu'il ne travaille pas d'après ou sur le positivisme allemand.

De même, la *Deutsche Romantik* (première parution en 1908) de Walzel influença Jirmounsky lorsqu'il a lui-même écrit son livre *Le romantisme allemand et la mystique contemporaine* (1914)[126]. A partir de 1916-1917, Walzel, qui auparavant suivait plus ou moins les idées de Dilthey, commence à s'intéresser au travail de Wölfflin, notamment au fait qu'il classait les œuvres d'art d'après des caractéristiques stylistiques ; ce sont sur les ouvrages de Walzel influencé par Wölfflin que Jirmounsky va faire des comptes rendus. Là aussi, Jirmounsky cherche à démontrer les divergences qui existent entre Walzel et les formalistes, notamment le fait que Walzel décide de délaisser la linguistique pour se rapporter aux arts plastiques et à l'esthétique « qui reste le fondement de tous les arts, aussi bien plastiques que poétiques »[127]. Selon Walzel :

> « Les arts plastiques, la musique, plus différenciés dans leurs procédés techniques et par conséquent, plus habiles à faire produire une terminologie, peuvent suggérer à la poétique, à l'étude de l'œuvre littéraire, les termes et les concepts qui soient plus appropriés à étudier les œuvres littéraires. »[128]

[123] Dmitrieva, *op. cit.*, 3min09.
[124] *Ibid.*, 41min43.
[125] *Ibid.*, 18min18.
[126] *Ibid*, 20min14.
[127] Jirmounsky cité par Dmitrieva, *op. cit.*, 37min33.
[128] Dmitrieva, *op. cit.*, 38min21.

Jirmounsky est d'accord avec cette façon d'analyser qu'a Walzel puisqu'elle se mène sur deux champs différents. Il est étrange de constater que Jirmounsky prend soin de passer sous silence l'intérêt que Walzel portait à la linguistique à cette époque, mais aussi les liens qu'il avait avec les membres du Cercle de Prague[129]. Il est possible que Jirmounsky ait choisi de faire cela pour pouvoir mettre en lumière le fait que Walzel privilégie l'esthétique comme approche pour ses études sur la forme et le fait qu'il compare les arts aux styles poétiques[130].

Jirmounsky continue à faire découvrir en Russie un bon nombre d'intellectuels allemands, notamment par le biais de traductions d'ouvrages ou d'articles. Ainsi, il traduit dès 1922 un premier livre de Walzel, *L'impressionnisme et l'expressionisme dans l'Allemagne contemporaine* (1922)[131].

Le cas du travail de Jirmounsky sur Walzel joue un rôle particulier dans ce nouveau conflit concernant la réception de la culture germanique[132]. Walzel n'a pas été grandement étudié par les formalistes russes ; c'est en effet presque uniquement grâce aux traductions de Jirmounsky que Walzel a été connu en Russie.

En 1923, Jirmounsky fait publier un livre de Walzel, *Die künstlerische Form des Dichtwerks* (*La forme artistique de l'œuvre poétique*, 1916)[133], dont le titre est légèrement changé en russe puisqu'il est intitulé « Sur la question de la méthode formaliste ». Jirmounsky, qui est chargé d'écrire la préface, n'y explique pas du tout le travail de Walzel mais en profite pour donner son point de vue sur la méthode formaliste : il se sert de la publication de ce livre pour remettre en cause l'approche formaliste d'Eichenbaum, Chklovsky, *etc*.

[129] *Ibid.*, 38min58.
[130] *Ibid.*, 39min31.
[131] Comtet, *Les modèles allemands*, p. 13.
[132] Dmitrieva, *op. cit.*, 5min46.
[133] *Ibid.*, 21min55.

Dans sa préface, Jirmounsky déclare : « Le professeur Walzel aborde des idées lancées chez nous, en Russie, par des représentants de soi-disant méthodes formalistes. »[134] Il souligne également les différences entre Walzel et les formalistes russes : « Walzel avait emprunté d'autres chemins que les formalistes russes. Quand il étudie la poésie en tant qu'art, il prend comme point de repère pour son analyse, non pas les termes de la linguistique mais aussi les termes des arts visuels. »[135] Jirmounsky reproche beaucoup au formalisme de se considérer comme étant la seule théorie valable et savante en Russie et de ne porter presque aucun crédit au « contenu sémantique de la poésie »[136] au profit de la forme de l'œuvre. Pour lui, au contraire, « le choix du thème, le contenu sémantique, est aussi important que l'architectonique et la composition de l'œuvre »[137]. Chez Walzel, il retrouve cette façon d'étudier l'œuvre qu'il applique lui-même, tenant compte de ces deux points, c'est-à-dire de la forme tout comme du contenu.

C'est par cette traduction et publication par Jirmounsky de l'ouvrage de Walzel que les deux chercheurs commencent à lier réellement contact. A partir de 1925, Jirmounsky part à Bonn voir Walzel[138]. En 1928, il invite Walzel à la Faculté des arts de la parole de Leningrad et le fait élire membre d'honneur[139]. Le fait que Walzel se déplace en Russie contribue d'ailleurs beaucoup à le faire connaître là-bas ; par le biais de Jirmounsky, il sera également nommé membre d'honneur à l'Institut russe de l'Histoire des arts plastiques[140]. Par ailleurs, Jirmounsky multiplie les voyages en Allemagne. Il est par exemple invité à Berlin par Max Vasmer, qu'il avait côtoyé auparavant à l'université de Saratov. C'est d'ailleurs dans la revue fondée par celui-ci, *Zeitschrift für slavische Philologie*, qu'il avait fait connaître en 1924, par le bais d'un article, le formalisme russe en Allemagne[141].

[134] *Ibid.*, 25min45.
[135] *Ibid.*, 27min.
[136] *Ibid.*, 27min41.
[137] *Ibid.*, 27min52.
[138] *Ibid.*, 32min12.
[139] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 118.
[140] Dmitrieva, *op. cit.*, 32min12.
[141] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 118.

Sa publication la plus importante est, en 1928, une anthologie comportant la traduction d'articles de Walzel, Dibelius, Spitzer et Vossler intitulée *Problèmes de forme littéraire*[142].

A partir de 1927, Jirmounsky décide, suite à deux voyages en Allemagne (1925 et 1927), d'étudier la façon dont la critique littéraire allemande a évolué depuis sa toute première venue en 1913. De cette étude va découler un article majeur de sa carrière, « Les nouvelles tendances de la pensée historico-littéraire en Allemagne »[143], où il répertorie tous les grands intellectuels allemands de cette époque ; y sont par exemple mentionnés Wölfflin, Gundolf, et bien sûr Walzel qui y tient une place importante[144]. Dans cet article, il montre que Walzel a également étudié la littérature contemporaine, notamment dans son ouvrage *Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*[145] (*La poésie allemande depuis la mort de Goethe*, 1919). L'intérêt de Jirmounsky va surtout se porter ici sur la façon dont Walzel analyse le changement de deux courants qui lui sont contemporains, l'impressionnisme et l'expressionisme, au niveau de la technique poétique[146]. Jirmounsky va rapporter cela aux études sur la poétique menées par Vesselovsky. Ici, on relie donc les changements poétiques aux changements idéologiques, en russe « la vision philosophique du monde »[147] ; ce point l'intéresse particulièrement, puisqu'il est contre « le formalisme stérile »[148].

Au fil des années, la mésentente devient de plus en plus forte entre Jirmounsky et les formalistes russes, ses théories n'étant plus en accord, voire même contraires avec les leurs. Lui reste attaché à la tradition germanique et pense, au contraire des formalistes, que les changements de formes, de styles, résultent du contexte culturel qui leur est contemporain et du changement du « sentiment de la vie ». Pour cette raison, il estime par exemple que du

[142] *Id.*, *Les modèles allemands*, p. 13.
[143] Dmitrieva, *op. cit.*, 33min04.
[144] *Ibid.*, 33min48.
[145] *Ibid.*, 34min11.
[146] *Ibid.*, 35min05.
[147] *Ibid.*, 35min44.
[148] *Ibid.*, 35min55.

classicisme découle un style objectif qui utilise la métonymie, alors qu'en revanche, du romantisme va découler un style subjectif dont la métaphore est un élément central[149] :

> « Le poète classique se donne une tâche objective : créer une belle œuvre d'art, finie et parfaite, un monde qui se suffit à lui-même, soumis à ses lois propres […]. Le sujet est ici ignoré : en quoi pouvons-nous être intéressés par la < personnalité > et la < psychologie > de l'architecte lorsque nous contemplons le bel édifice qu'il a construit ? Au contraire, le poète romantique s'efforce en son œuvre avant tout de nous parler de lui-même, de nous < ouvrir son âme >. Il se confesse et nous fait communiquer avec la profondeur émotionnelle et la spécificité humaine de sa personnalité. »[150]

Les formalistes de l'OPOYAZ reprochent en premier lieu à Jirmounsky l'attachement qu'il a constamment gardé aux traditions germaniques. En ce sens, il est intéressant de remarquer la dispute de 1924, entre les formalistes de Leningrad et les formalistes moscovites quant à la réception de la culture allemande en Russie :

> « Mais comme tout cela est pitoyable, pauvre, prétentieux, suffisant ! Les références renvoient presque exclusivement à la science allemande, les théoriciens moscovites ne reconnaissent que Spet… et les Allemands. Ils n'ont pour nous que mépris, ironie, comme si nous étions des enfants ! Quel toupet ! pas une référence à Chklovsky, à Tynianov, à moi. Une fois ou deux, on voit passer Jirmounsky, lui on peut, puisqu'il est < doktor >. Alors qu'ils ont tout raflé chez nous ces malotrus ! »[151]

De surcroît, Eichenbaum considère en 1925 que le formalisme avait déjà dépassé les problèmes de la science allemande : « J'ai une drôle d'impression, on dirait que ces Allemands ont pris du retard par rapport à nous. Ils se démènent avec de vieux problèmes qui n'intéressent plus personne. »[152].

On voit par là qu'il commence à y avoir une sorte de clivage entre la critique littéraire allemande et la critique littéraire russe. Or, on sait que la critique littéraire russe découle pourtant en grande partie de la critique littéraire allemande. En russe, la « science allemande » désigne la

[149] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 119.
[150] *Ibid.*, p. 120.
[151] *Ibid.*, p. 121.
[152] Eichenbaum, dans son Journal, à la date du 13 janvier 1925, cité par Dmitrieva, *op. cit.*, 1min10.

psychologie, la philosophie et la critique littéraire allemandes, c'est-à-dire les sciences humaines allemandes en général [153].

On peut penser que Jirmounsky a cherché à contrer les critiques que les formalistes lui faisaient, mais également à les attaquer en prenant comme modèles les théoriciens germaniques[154]. La rupture de Jirmounsky d'avec le mouvement formaliste ne devient officielle qu'avec la publication, en 1923, du texte « A propos de la <méthode formelle> » qui vient en introduction de la traduction de l'ouvrage de Walzel *Le contenu et la forme de l'œuvre d'art*[155], mais également avec une nouvelle édition en 1924 de *Tâches de la poétique* ; dans ces deux textes, il va critiquer les thèses du formalisme. De même, son approche critique du mouvement dévoile, à l'encontre de ce que les membres de l'OPOYAZ affirment, que les thèmes de recherche formalistes sont empruntés à de nombreux théoriciens germaniques, tels que Dibelius, Saran, Spitzer, *etc*[156]. Il déplore aussi le fait que si l'étude de la métrique est courante et reconnue en Allemagne, ce n'est absolument pas le cas en Russie où peu de chercheurs s'y intéressent[157].

De manière générale, Jirmounsky met en avant le fait que les formalistes ne sont en fait que les descendants de certains chercheurs, comme Potebnia, Vesselovsky ou Biély, et que ce sont eux qui ont marqué une rupture d'avec la tradition d'analyse littéraire et non pas le mouvement formaliste. C'est pour cette raison qu'en 1925 Jirmounsky propose dans la revue fondée par Max Vasmer, *Zeitschrift für slavische Philologie,* une traduction d'articles dont le but est de minimiser l'apport des formalistes dans l'étude littéraire, montrant ainsi que le problème de la forme avait déjà été abordé plusieurs années avant eux[158].

Dans son recueil d'articles *Questions de théorie de la littérature* (1928), il dresse une chronologie de l'histoire du formalisme et des liens qu'il a eus avec. Ayant assisté à la naissance du mouvement, il estime à cette époque que celui-ci appartient désormais au passé et on peut

[153] Dmitrieva, *op. cit.*, 1min10.
[154] Comtet, *Les modèles allemands*, p. 13.
[155] *Id.*, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 216.
[156] Espagne, *L'ambre et le fossile*, p. 188.
[157] *Ibid.*
[158] Comtet, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 219.

penser que l'attachement qu'il montre à faire traduire et publier en URSS des textes des esthéticiens allemands résulte d'une volonté d'opposer au formalisme une autre théorie de la littérature[159].

En réponse aux critiques que Jirmounsky leur avait adressées, les formalistes vont taxer son travail d'« éclectisme »[160], et estiment que sa façon de traiter le problème de la forme en littérature ne fait pas preuve de sérieux[161]. De même, ils lui reprochent de s'attacher à des principes qu'ils jugent irrecevables en critique littéraire, tel que le concept de « conscience de l'auteur » ou d'« œuvre en tant qu'expression de la conscience »[162].

Par ailleurs, une dispute similaire entre Eichenbaum et Medvedev va éclater à la fin des années 20 ; Medvedev se sert du formalisme européen comme soutien pour démontrer les limites du formalisme russe[163] :

> « Eichenbaum n'a pas pris en compte le caractère du formalisme européen situé entre l'esthétique idéaliste et l'esthétique naturaliste. Les formalistes occidentaux combattaient cette dernière avec la même force que la première. Le formalisme occidental ne reste pas indifférent aux questions idéologiques, ce qui ne l'empêche pas d'aspirer à l'analyse réellement concrète d'une œuvre poétique. »[164]

3.2.3.3. Intérêt pour les « îlots linguistiques » germaniques

Il faut souligner qu'à cette époque (environ 1919), la théorie formaliste n'était pas au centre des travaux de Jirmounsky ; en effet, il a beaucoup publié sur Byron, Pouchkine ou encore Blok. En outre, suite à la mise en place par le pouvoir soviétique d'un soutien aux minorités linguistiques, Jirmounsky enseigne à partir de 1924 à Leningrad, au sein d'un institut destiné à former des professeurs d'allemand. De là vient son intérêt pour la langue de ces minorités ; il ira

[159] *Ibid.*, p. 216.
[160] *Ibid.*, p. 221.
[161] Jakobson déclare que les travaux de Jirmounsky sur la forme ne sont qu'un « bref aperçu éclectique » (Jakobson cité par Comtet, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 221.
[162] Comtet, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 221.
[163] Dmitrieva, *op. cit.*, 43min58.
[164] Medvedev, cité par Dmitrieva, *op. cit.*, 44min30.

notamment l'étudier en Ukraine, en Crimée, en Transcaucasie et aux alentours de Leningrad, où résident des communautés allemandes[165]. Il reste ici dans la tradition allemande, puisqu'il travaille d'après les travaux de Georg Wenker[166], en utilisant notamment son questionnaire afin de définir et d'analyser les différents dialectes qu'il peut rencontrer. S'il se sert de ces travaux allemands pour son étude dialectologique, il contribue également à la recherche russe qui existait déjà dans le domaine de l'ethnographie depuis Peter Simon Pallas[167] et qui se poursuit au long des siècles jusqu'à la création du Cercle Linguistique de Moscou ; les formalistes de Moscou menant eux aussi des expéditions. De ce mélange de traditions russes et germaniques, Jirmounsky va faire naître sa théorie des « îlots linguistiques » (ou « enclaves linguistiques »)[168].

3.2.3.4. La question de la littérarité

Jirmounski se détache également du mouvement formaliste par le fait qu'il n'adhère pas à l'idée, fondamentale pour les formalistes, selon laquelle l'étude de l'œuvre d'art ne doit être faite qu'à partir des caractéristiques internes à celle-ci et ne doit donc en aucun cas tenir compte de ce qui est en marge de l'œuvre tel que les éléments biographiques de l'auteur ou bien le contexte historique et culturel dans lequel elle est née. Ces éléments lui semblent au contraire être essentiels à l'étude d'une œuvre d'art puisqu'il estime qu'ils la conditionnent, qu'elle est le fruit du substrat culturel et est le reflet de l'atmosphère de la société qui lui est contemporaine :

> « A côté de la formule < l'art comme procédé >, il peut exister d'autres formules tout aussi légitimes : l'art comme produit de l'activité psychique, l'art comme facteur social, l'art comme fait moral, religieux, cognitif, etc. »[169]

Par cette thèse, il se rapproche des esthéticiens allemands, notamment Walzel qui « oppose à l'idéal classique des peuples latins un style germanique regroupant d'une part la

[165] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 116.
[166] Georg Wenker (1852-1911), linguiste allemand, pionnier dans l'étude des dialectes germaniques.
[167] Peter Simon Pallas (1741-1811), zoologiste et botaniste allemand. Se met au service de Catherine II de Russie ; elle l'envoie plusieurs fois en expédition afin de faire une classification des ressources naturelles de l'empire.
[168] Comtet, *Jirmounskij passeur de cultures*, p. 117.
[169] *Id.*, *Jirmounski et le formalisme russe*, p. 218.

poésie primitive des Germains, le baroque allemand et les expressionnistes, et d'autre part Goethe et Rembrandt »[170].

En outre, il estime que la méthode formelle est trop réductrice et qu'elle impose « non seulement une méthode, mais aussi une vision du monde »[171], en basant tout sur l'idée unique de la forme. Il donne l'hypothèse selon laquelle l'œuvre d'art est construite par une série de « thèmes » agissant autant sur l'axe syntagmatique que sur l'axe paradigmatique :

> « L'étude de la poésie du point de vue de l'art exige que l'on prête attention à son côté thématique, au choix du thème lui-même ainsi qu'à sa construction, à l'élaboration de sa composition envisagée par rapport aux autres thèmes. »[172]

Pour Jirmounsky, l'étude de la forme en littérature n'est pas une idée originale des formalistes et il pense que ces-derniers ne prennent place qu'autour d'un attrait pour ces études qui existait à l'époque. Ainsi, le formalisme ne serait en réalité qu'un mouvement parmi d'autres qui traiterait de ce problème :

> « Il est impossible de dire qui est à l'origine de cette nouvelle orientation : des tendances identiques se manifestèrent simultanément et indépendamment l'une de l'autre partout où il y avait de jeunes scientifiques, à Moscou, Saint-Pétersbourg, dans les centres de province. »[173]

Il faut remarquer que Jirmounsky lui-même n'était pas vraiment axé sur l'idée d'une réelle existence d'une école formaliste. Dans les années 40 et 60, il dira que ce que l'on a nommé l'école formaliste, n'était en réalité que « l'esprit du temps », « la disposition commune de la jeune génération de chercheurs qui était lasse de la vieille critique académique »[174].

---

[170] *Ibid.*
[171] *Ibid.*, p. 219.
[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*
[174] Dmitrieva, *op. cit.*, 13min04.

4. La naissance du formalisme russe

4.1. Les prémisses et la naissance du formalisme russe

La critique littéraire russe de la deuxième moitié du XIXe siècle est caractérisée par une tendance que l'on nommait « sociale » ou « civique », car l'on analysait et jugeait les textes selon leur message social et leur contenu[175]. L'une des caractéristiques prépondérantes de cette école critique fut sa séparation d'avec la grande littérature russe, qui s'était développée hors de son influence. En revanche, au XXe siècle, c'est la littérature qui va influencer la critique littéraire, notamment en ce qui concerne le formalisme russe, qui serait issu de deux sources principales. La première source du formalisme est représentée par les deux écoles de la science littéraire russe (celle d'Alexandre Vesselovsky, professeur à Saint-Pétersbourg et celle d'Alexandre Potebnia, professeur à Karkov). L'école de Vesselvosky était celle de poétique historique, et celle de Potebnia l'école de poétique linguistico-psychologique ; les deux ayant pour trait commun de rejeter totalement la critique sociale. Enfin, la deuxième source du formalisme russe serait le symbolisme et la poésie russe moderne[176].

Le formalisme est né quasiment en même temps que le futurisme, une partie des formalistes étant d'ailleurs très proches des poètes futuristes. Selon l'historien de la littérature soviétique Gleb Struve, quoique les origines du formalisme sont d'abord retrouvables dans la pensée poétique de Potebnia et Vesselsky, le formalisme est également issu de mouvements semblables qui existaient hors de Russie[177]. Struve revient de nouveau sur le fait que l'une des origines du formalisme est le symbolisme et surtout la poésie d'Andreï Biély, dont les études littéraires auraient eu une influence notable sur le milieu littéraire de l'époque[178]. Struve explique que si les symbolistes ont effectivement utilisé une méthode pour l'étude de la poésie, cela n'a été que très limité ; or, les formalistes eux ont poussé cette méthode jusqu'à en faire une

[175] G. Struve, *Histoire de la littérature soviétique*, traduction de B. Metzel, Paris, Éditions du chêne, 1946, p. 217.
[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.*, p. 218.
[178] *Ibid.*

« science littéraire » pour étudier toutes les formes littéraires, cette méthode étant celle qui avait été appliquée auparavant pour analyser les autres arts[179]. Les formalistes étudient donc la littérature d'après l'évolution de la forme et des genres littéraires et laissent de côté toutes les caractéristiques « extra-littéraires »[180]. La littérature étant un art, on doit avant tout étudier les *procédés* qui la créeent et non pas son contenu philosophique, social, ou biographique. Struve remarque également qu'au sein même du formalisme, on avait des branches différentes, et dont les différences ne firent que s'accentuer au fil du temps. Ceux que Struve nomme « les formalistes extrêmes »[181] rejettent totalement l'idée qu'il puisse y avoir un lien entre les « faits littéraires » et les autres qui « coexistent avec eux »[182] ; ce qu'ils réprouvent le plus est le fait qu'il y aurait un rapport entre les faits littéraires et les pensées ou bien la personnalité de l'auteur :

> « L'âme de l'artiste, lorsque cet artiste en tant qu'homme expérimente telle disposition d'esprit ou telle autre, reste et doit toujours rester en dehors de son œuvre. Une œuvre d'art est toujours quelque chose qui est fait, façonné, inventé, non seulement d'une façon artistique, mais aussi d'une façon artificielle, dans le bon sens du terme – c'est pour cela qu'elle ne doit et ne peut refléter le monde empirique intérieur de l'auteur. »[183]

En outre, le formalisme en lui-même aurait subi des modifications l'amenant à repenser quelque peu sa façon d'étudier l'œuvre littéraire, en assemblant à sa méthode originale des éléments d'autres méthodes[184].

Initialement le terme « formalisme » est péjoratif en russe comme en français, et il est imposé par les opposants du mouvement. C'est un terme péjoratif car il marque une certaine tendance à privilégier la forme par rapport au contenu[185]. Or, les formalistes expriment fortement le refus d'une opposition entre le fond et la forme ; cela est même l'un des fondements de leur théorie. Le Parti communiste donne au terme « formalisme » une connotation idéologique à partir des années 1930, cela servant à désigner les mouvements littéraires auquel il est opposé

[179] *Ibid.*
[180] *Ibid.*
[181] *Ibid.*, p. 223.
[182] *Ibid.*
[183] Eichenbaum cité par Struve, *op. cit.*, p. 223.
[184] *Ibid., p.* 218.
[185] M. Aucouturier, *Le formalisme russe*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3.

(de la même façon dont le naturalisme ou encore l'esthétique moderniste sont qualifiés de « bourgeois »[186]).

Les formalistes se disent être les créateurs d'une science nouvelle[187] et non pas des théoriciens de la littérature. Le formalisme russe apparaît à Saint-Pétersbourg durant la Première Guerre mondiale (1916), et fut créé par un groupe d'étudiants qui montèrent une association nommée OPOYAZ (abréviation russe pour *Société pour l'étude du langage poétique*)[188], avec la publication de deux *Receuils sur la théorie des langues poétiques*[189]. La société va se réunir jusque dans les années 1930, puis elle est dissoute par le Parti communiste. Le directeur de ce groupe, constitué de linguistes, d'étudiants et de poètes futuristes[190], était Viktor Chklovsky, qui était aussi le principal théoricien d'une des branches du formalisme ; il a, en outre, écrit un article intitulé *Langage et poésie au-delà du sens* qui montrait les similitudes entre le formalisme et le futurisme, et dont les théories étaient contre celles du symbolisme. Struve relève le fait que les futuristes avaient déjà rejeté la littérature dans laquelle le mot était soumis au sens et avaient également pensé à un langage universel « au-delà du sens »[191].

La poésie russe des années 1910 a pour modèle les arts visuels[192], notamment le mouvement cubo-futuriste qui naît en Russie en 1912-1913 et se construit autour du peintre David Bourliouk, avec Kasimir Malévitch (également peintre) pour théoricien[193]. Ce mouvement pictural a pour caractéristique de reprendre les postulats du futurisme, du cubisme mais aussi du primitivisme. La thèse du « mot en tant que tel », « hors de la vie courante et de toute utilité

[186] *Ibid.*
[187] *Ibid.*, p. 4.
[188] Struve, *op. cit.*, p. 219.
[189] Aucouturier, *op. cit.*, p. 4.
[190] Ian Buchanan, *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford University Press, 2010, Entrée : « Opoyaz ».
[191] Struve, *op. cit.*, p. 219.
[192] Aucouturier, *op. cit.*, p. 5.
[193] « Le cubo-futurisme russe » *Centre Pompidou* [En ligne], URL : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-08-cubofuturisme.html, consulté le 17/03/2015.

pratique » va aboutir à la création du langage *zaoum* par les poètes Khlebnikov et Kroutchonykh. Ces derniers s'interrèssent à la matière même du langage, émancipée de son sens[194].

En 1914, Viktor Chklovski publie l'article « La resurrection du mot » suite à une conférence ayant eu lieu à Saint-Pétersbourg, le 23 décembre 1913, et qui avait pour thème la « Place du futurisme dans l'histoire de la langue ». On peut dire que cet article marque la naissance du formalisme russe, car il avait avant tout pour but de démontrer que le futurisme était une science, et ainsi répondre aux critiques que le mouvement recevait[195].

Au début de l'année 1914, Chklovski, Iakoubinski (linguiste) et Polianov (sinologue et japanologue) se rencontrent par l'intermédiaire du linguiste Jan Baudoin de Courtenay, qui est professeur de linguistique à l'Université de Saint-Pétersbourg et qui s'interrèsse aux théories sur le langage *zaoum* que propose Chklovski. Cette rencontre est aussi celle de la poésie d'avant-garde et de la linguistique nouvelle.

En mars 1915, Roman Jakobson crée un cercle de linguistes à l'Université de Moscou, dont le but consiste à étudier la poésie folkoriste et la dialectologie : c'est le Cercle linguistique de Moscou. Il réunit notamment Grigori Vinokour (linguiste) ou encore Piotr Bogatyriov (folkloriste), mais aussi des poètes de renom comme Pasternak et Maïakovski[196]. Les deux groupes, l'OPOYAZ et le Cercle linguisitique de Moscou, vont se rencontrer par l'entremise d'Ossip Brik qui étudiait la poésie, faisait parti du Cercle linguistique de Moscou et était parti s'installer à Saint-Pétersbourg. C'est notamment lui qui va financer la publication des premiers articles de l'OPOYAZ[197] ; ces premiers receuils permettront à l'OPOYAZ d'acquérir une certaine renommée dans le milieu universitaire de l'époque.

[194] Aucouturier, *op. cit.*, p. 5.
[195] *Ibid.*
[196] S.n., « Histoire du formalisme », *Revue Formules* [En ligne], URL : http://www.ieeff.org/212histformalism.htm, consulté le 09/06/15.
[197] Auccouturier, *op. cit.*, p. 7.

Les formalistes vont emprunter leurs méthodes de recherche basées sur des études très strictes et très rigoureuses des œuvres au professeur Simon Venguerov ; c'est en outre de lui que vient l'attrait pour l'étude de la forme poétique que certains avaient avant même la naissance de l'OPOYAZ[198].

Parmi les nouveaux partisants du formalisme, qui sont arrivés suite à la publication des deux receuils que nous avons évoqués plus haut, nous retiendrons particulièrement Boris Eichenbaum (critique littéraire) et Youri Tynianov (écrivain et théoricien de la littérature russe), qui deviendront des personnages prépondérants dans la vie du groupe.

4.2. La nouveauté du formalisme

Selon Boris Eichenbaum :

> « […] le slogan principal autour duquel se groupèrent les formalistes fut le slogan de l'émancipation des expressions poétiques et du rejet de l'esclavage des tendances philosophiques et religieuses, qui enchaînaient de plus en plus les symbolistes. »[199]

De même, il réaffirme dans un article de 1925 (*Teorja formal'nogo metoda*) :

> « Ce qui nous caractérise, ce n'est pas le <formalisme> en tant que théorie esthétique ni une quelconque <méthodologie> au sens d'un système scientifique achevé, mais seulement l'*aspiration à la création d'une science de la littérature indépendante fondée sur les propriétés spécifiques du matériau littéraire*. »[200]

Ainsi, ce qui caractérise le formalisme, « c'est le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques des matériaux littéraires. »[201] Quant au rejet du terme « formaliste » comme une appelation qui définirait ce qu'est le mouvement, Eichenbaum rajoute :

---

[198] *Ibid.*

[199] Eichenbaum cité par Struve, *op. cit.*, p. 219. Nous ne pouvons pas localiser précisément la citation d'Eichenbaum étant donné que Struve ne l'indique pas.

[200] B. Ejhenbaum, *Teorja formal'nogo metoda*, *Literatura*, 1927, p. 117, cité par Aucouturier, *op. cit.*, p. 10.

[201] *Id*., « La théorie de la <méthode formelle> », trad. de T. Todorov, in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 33.

> « Le nom de <méthode formelle>, solidement attaché à ce mouvement, doit être compris comme une appellation conventionnelle, comme un terme historique, et il ne faut pas s'appuyer sur elle comme sur une définition valable. »[202]

Le formalisme russe connaitra comme principaux rivaux l'école historico-culturelle (qui étudie l'œuvre selon l'histoire sociale) et le symbolisme (dont la lecture des œuvres est soumise au jugement personnel – ce qui revient à nier toute approche scientifique de la littérature – et à un certain nombre de grands axes philosophiques et religieux)[203]. Or, le but des formalistes est d'arriver à créer une science de la littérature. Struve qualifie cette prise de position des formalistes de « courageuse »[204], puisqu'elle est assumée à l'encontre de l'école sociologique qui est la plus forte dans le domaine à l'époque. Malgré cela, Struve montre que les formalistes vont peu à peu s'écarter de ces théories au fil du temps. Pour eux, l'évolution littéraire est faite d'une succession des formes et des genres. Boris Tomachevsky, dans son ouvrage *Théorie de la littérature* (1925), affirme que la valeur de la littérature se trouve dans son originalité et sa nouveauté ; Chklovsky est d'accord avec cette idée et déclare, dans *Théorie de la prose* :

> « Les formes d'art sont jugées d'après leur légitimité artistique. Une forme nouvelle ne se présente pas afin d'exprimer quelque nouveau contenu, mais pour remplacer la forme ancienne qui a perdu sa valeur littéraire. »[205]

Cette théorie est également exprimée par Eichenbaum lorsqu'il soutient que l'art vit en « se contredisant et en s'opposant à ses propres traditions, en les développant et en les modifiant suivant le principe de contraste, de parodie, de changement et de glissement »[206].

Contrairement à ce que nous allons exposer dans la section consacrée à la poétique de Tynianov, Struve considère que les formalistes n'expliquent pas suffisamment pourquoi il y a ce changement incessant en littérature, et pourquoi une forme particulière remplace la première et non pas une autre. Pour appuyer cette interprétation, il invoque le cas de Jirmounsky – le moins

[202] *Ibid.*
[203] *Ibid.*, p. 11.
[204] Struve, *op. cit.*, p. 223.
[205] Chklovsky cité par Struve, *op. cit.*, p. 223.
[206] Eichenbaum cité par Struve, *op. cit.*, p. 223.

formaliste de tous les formalistes – qui a pensé à ce problème et a montré que les théories des formalistes plus « extrêmes » comportaient des faiblesses. Jirmounsky cherche à faire une distinction entre le formalisme et les excès de Jakobson, Chklovsky et Eichenbaum, qu'il nomme ironiquement les « formalistiques ». Dans son introduction à un ouvrage d'Oscar Walzel, qui étudie la forme en poésie, il expose les points de désaccord qu'il a avec « l'aile gauche du formalisme ». Pour lui, l'art peut aussi être le fruit du contexte social, d'un fait moral, religieux ou philosophique. Il pense que certaines œuvres de Nietzche ou d'Andreï Biély sont des exemples de cela ; en outre, il admet que dans la littérature, la plupart des œuvres possèdent en elle un caractère moral, religieux *etc*. Le procédé ne serait donc pas la seule chose qui créerait une œuvre littéraire, contrairement à ce que pensent les « formalistiques ». De même, si on admet cela, on admet également que l'évolution de la littérature n'est pas uniquement liée au procédé[207].

Pour Chklovsky, il existe deux types de langues que l'on doit étudier et dont les préceptes sont différents : la langue « prosaïque » qui va servir dans la vie de tous les jours et la « langue poétique » qui ne serait qu'à demie compréhensible et qui est celle de la création littéraire[208]. De l'autre côté, on trouve ceux que Struve appelle les « formalistes modérés »[209], appellation qui montre son attachement à décrire le fait qu'au sein même de l'école formaliste, il y avait quelques scissions entre les théoriciens. Pour lui, les principes de ces « formalistes modérés » furent décrits par M. Engelhardt dans son ouvrage *La méthode formaliste en histoire de littérature,* publié en 1927. Engelhardt voit que l'erreur commise dans la critique littéraire traditionnelle est que l'on n'arrive pas à saisir la conception dualiste de « l'objet exprimé » et des « moyens d'expression », c'est-à-dire le fait qu'on ait une différenciation entre le *contenu* et la *forme*. Struve explique cela en donnant l'exemple suivant : « Aussi, au lieu d'étudier une belle *œuvre d'art*, nous étudions *la beauté* dans une œuvre d'art. », d'où le fait qu'il est important de supprimer ce dualisme :

> « Dans une œuvre d'art, dit Engelhardt, étudiée sur le plan esthétique, il ne peut y avoir ni un système de moyens d'expression, ni d'objet exprimé, et ceci, non seulement dans le sens du

[207] Struve, *op. cit.*, p. 224.
[208] Aucouturier, *op. cit.*, p. 13.
[209] Struve, *op. cit.*, p. 219.

> fameux contraste entre la forme et le contenu, mais aussi dans le sens d'une antithèse plus large du langage d'art et de l'objet d'expression dans sa signification esthétique. »[210]

Il y a deux composantes à distinguer dans chacun de ces objets : tout d'abord « la signification esthétique en tant que telle » et ensuite « l'œuvre elle-même, en tant qu'unité structurale, concrètement déterminée »[211]. Si l'on suit cette théorie, le processus de création artistique est donc de confectionner, d'après une matière concrète, une matière ayant « une signification esthétique », c'est-à-dire une œuvre d'art. Ainsi, en réalisant cette distinction, les formalistes donnent les limites de la science littéraire[212]. Pour Struve, la signification esthétique doit être étudiée selon les théories sur l'esthétique générale ; la matière littéraire elle-même, en revanche, doit être étudiée selon « les méthodes des branches non esthétiques correspondantes »[213]. Pour la littérature, c'est donc la linguistique qui doit analyser la matière. Le fait de séparer ainsi les différentes études permet de trouver la « fonction esthétique » de chaque élément composant la « matière concrète organisée »[214].

4.3. La fonction poétique du langage

Les formalistes prennent exemple sur le linguiste Alexandre Potebnia qui avait eu l'idée de créer une théorie de la littérature à partir du langage. Il influencera notamment la pensée de Vygotsky (psychologue) et de Chklovsky qui écrira un article sur son travail. Dans l'article « L'art comme procédé » (1917), qui est considéré comme un manifeste de l'OPOYAZ, Chklovsky va tout d'abord procéder à une remise en question de l'idée potebnienne selon laquelle la poésie serait « une façon de penser par images »[215]. Pour lui, Potebnia n'a pas vu qu'il existe deux types d'images et que si celle qu'il définit comme *image symbolique* est juste, il y en a une autre qui

[210] *Ibid.*, pp. 219-220.
[211] *Ibid.*, p. 220.
[212] *Ibid.*
[213] *Ibid.*
[214] *Ibid.*
[215] *Ibid.*, p. 222.

consiste à désigner quelque chose de manière déconcertante afin d'accrocher l'attention du lecteur sur elle et de lui donner plus d'importance[216] :

> « [...] Potebnia n'a pas distingué entre langue de la poésie et langue de la prose. En conséquence de quoi il ne s'est pas avisé qu'il existe deux sortes d'images : l'image en tant que moyen pratique de pensée, moyen de réunir les choses dans des groupes, et l'image poétique – moyen d'impressionner plus fortement. »[217]

Pour les formalistes, ce ne sont en aucun cas les images ou les émotions du poète qui forment la poésie mais simplement les mots. Leur analyse de la poésie est fondée autour d'une distinction langagière : le langage ordinaire (quotidien) et le langage poétique. Le premier est caractérisé par Struve comme étant « facilité et précision »[218], tandis que le deuxième est « délibérément encombré, compliqué et embrouillé, qui tend à surmonter l'automatisme de la perception »[219]. De ce fait, les formalistes vont étudier en littérature ce qu'ils appellent « l'étrangification » (*ostrannenie*), c'est-à-dire le fait de montrer un fait banal de façon insolite et déconcertante. Pour cette raison, Chklovsky met en avant le fait que ce n'est par forcément par l'image que la poésie est créée et il va introduire l'idée selon laquelle, contrairement à ce que pensait Potebnia, la poésie peut se manifester également dans ce qu'il nomme « la forme extérieure » c'est-à-dire la sonorité pure des mots, et non pas forcément dans la manière dont la phrase est construite ou dans le sens des mots[220]. Par cette idée, Chklovsky se rattache au mouvement futuriste qui donnait une place prépondérante aux sons en poésie. C'est à partir de cette conclusion que Chklovsky définit le « langage *zaoum* », qui est pour lui le « langage sonore particulier, n'ayant souvent aucune signification déterminée et agissant, en dehors de cette signification ou à côté d'elle, directement sur la sensibilité »[221]. Chklovsky n'était pas le premier à évoquer le *zaoum*, c'est en effet un terme qui a été créé en 1913, par le poète futuriste Kroutchenykh et qui veut dire « transmental »[222]. Ce dernier voulait en effet créer une poésie

[216] V. Chklovsky, *Sur la théorie de la prose*, traduction de Guy Verret, Lausanne, Édition L'Âge d'Homme, 1973, p. 12.
[217] *Ibid.*
[218] Struve, *op. cit.*, p. 222.
[219] *Ibid.*
[220] Chklovsky, « De la poésie et de la langue zaoum », cité par Aucouturier, *op. cit.*, p. 16.
[221] *Ibid.*
[222] « Malévitch Kasimir » in *Encyclopaedia Universalis* [En ligne],
URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/kasimir-malevitch/2-le-zaoum/, consulté le 12/06/15.

nouvelle, qui irait à rebours de ce qui se faisait à l'époque et qui serait donc basée uniquement sur l'aspect phonique des mots et non pas sur leur sens. Le *zaoum* n'a donc aucune règle de style, grammaticale ou autre. Il est fondé sur l'expression des sentiments au moyen d'un langage qui ne serait plus soumis à la signification des mots et qui serait donc universel[223]. C'est ce qu'on appelle la doctrine du « mot en tant que tel », du nom du tract futuriste paru en 1913[224].

Cependant, Chklovsky montre que le langage *zaoum* n'a pas uniquement le but que nous avons expliqué plus haut. En effet, il dégage un autre trait essentiel du *zaoum* qui serait le fait d'assouvir un certain plaisir qu'on tirerait du fait de parler, de produire des sons qui nous plaisent. Il va même plus loin en posant le postulat que la signification des mots d'un poème ne serait en fait qu'un simple prétexte, ne servirait à rien d'autre que de pouvoir permettre au créateur d'utiliser ce langage qui lui est propre et qui lui plaît[225]. C'est surtout Ossip Brik, l'un des plus importants théoriciens du formalisme, qui va travailler sur cet aspect, notamment dans ses articles « Répétitions des sons » (1917) et « Les répétitions sonores chez Pouchkine » (1916), où il tente de démontrer que seul le son prime[226].

Les futuristes russes, contrairement aux futuristes italiens, pensent que c'est la forme d'un texte qui va déterminer son contenu. Roman Jakobson, dans son essai sur Velemir Khlebnikov[227], qui est l'une des grandes figures du futurisme russe, tente de définir ce phénomène : pour lui, le *zaoum* permet de montrer réellement la fonction poétique du langage, au-delà de sa fonction de communication. Il réfute également le fait que le langage poétique serait forcément lié au langage émotionnel : dans le langage émotionnel, il est vrai que le mot est utilisé différemment que dans la langue prosaïque, mais pour autant il n'empêche pas d'avoir une fonction de communication.

[223] Paolo Albani / Berlinghiero Buonarroti, *Dictionnaire des langues imaginaires*, traduction d'Egidio Festa, Paris, Les Belles Lettres, 2010, Entrée : « zaoum ».
[224] Aucouturier, *op. cit.*, p. 17.
[225] *Ibid.*
[226] *Ibid.*, p. 18.
[227] R. Jakobson, *La poésie russe contemporaine. Essai I : V.Khlebnikov*, Prague, 1921 cité par Aucouturier, *op. cit.*, p. 18.

Or, pour lui, la poésie ne possède pas cette fonction de communication et en cela elle est diamétralement opposée au langage émotionnel[228] :

> « La poésie, qui n'est autre qu'un énoncé axé sur l'expression, est dirigée, pour ainsi dire, par des lois immanentes ; la fonction de communication, propre aussi bien à la langue pratique qu'à la langue émotionnelle, se trouve ici réduite au minimum. »[229]

En outre, la poésie ne serait, pour lui, que l'expression de la fonction uniquement esthétique du langage[230]. Les formalistes ici, viennent renverser tout ce qui avait pu être dit auparavant sur la langue poétique, puisqu'ils l'étudient tout d'abord la « fonction poétique du langage », et cherche à montrer qu'elle obéit à des règles qui lui sont propres et qui n'ont strictement rien à voir avec celles du langage dont la fonction est la communication[231]. Iakoubinski va rejoindre Jakobson sur ces idées, il écrit notamment dans son article « Des sons de la langue poétique » (1916) :

> « Les faits de la langue doivent être classés du point de vue du but dans lequel le sujet parlant se sert de ses représentations linguistiques dans chaque cas donné. S'il s'en sert dans un but purement pratique de communication, nous avons affaire au système de la langue pratique, dans lequel les représentations linguistiques (sons, éléments morphologiques, etc.) n'ont pas de valeur autonome et ne sont qu'un moyen de communication. Mais on peut concevoir (et il existe) d'autres systèmes linguistiques, où la fin pratique recule au second plan (bien qu'elle puisse ne pas disparaître entièrement), et les représentations linguistiques acquièrent une valeur autonome. »[232]

Pour les formalistes, l'esthétique en littérature doit définir, par l'intermédiaire de la linguistique, « ce que veut dire la signification esthétique en elle-même », pour savoir ce que sont les « caractéristiques primitives de la matière verbale dans son état pré-esthétique », afin de « déduire le sens des particularités de cette matière, dans sa forme esthétiquement organisée »[233]. Donc, l'analyse d'une œuvre littéraire sert à démontrer comment, grâce à l'esthétique, on passe du langage simple (i.e. de la « matière verbale »[234]) à une œuvre d'art. En

[228] *Ibid.*, p. 19.
[229] *Ibid.*
[230] *Ibid.*
[231] *Ibid*, p. 20.
[232] Iakoubinski, « Des sons de la langue poétique », cité par *Ibid.*
[233] Struve, *op. cit.*, p. 220.
[234] *Ibid.*

caractérisant la notion de « signification esthétique », les formalistes russes se rapprochent de l'école allemande de Hamann et de Jonas Kohn, qui la définit comme « une valeur propre »[235]. Il y aurait deux façons de voir un objet : celle qui n'est pas esthétique et qui le considère d'après son aspect pratique, et l'autre qui elle est esthétique et qui le considère sans but particulier. Struve illustre cela par l'exemple suivant : un batelier ne regardera pas un paysage de rivière de la même façon que le passager du bateau. En effet, pour le batelier, chaque détail à un aspect pratique puisqu'il doit les prendre en compte dans son travail ; en revanche, le passager lui, ne cherchera pas les détails dans un but précis autre que celui de « jouir de la vue »[236]. C'est cela que l'école allemande nomme « valeur propre ».

Cette notion de « fonction poétique du langage » permet de considérer la littérature selon l'optique d'une « linguistique fonctionnaliste » ; mais, elle permet tout autant d'en faire une science autonome de la linguistique ; cela revient à marquer une frontière entre le Cercle linguistique de Moscou et l'OPOYAZ[237].

4.4. Procédés à l'œuvre dans l'approche formaliste de la littérature

Jakobson définit ainsi ce qu'est le but du formalisme : « L'objet de la science de la littérature, n'est pas la littérature, mais la <littérarité>, c'est-à-dire ce qui fait de l'œuvre donnée une œuvre littéraire. »[238] On rencontre donc de nouveau ici cette idée de frontière qui est faite d'avec la linguistique puisque Jakobson insiste sur cette idée de « littérarité » et non pas sur celle de « langue poétique » :

> « Si la science de la littérature veut devenir une science, elle est contrainte de reconnaître le « procédé » pour son unique « héros ». Ensuite, la question fondamentale est celle de l'application, de la justification du procédé. »[239]

[235] *Ibid.*
[236] *Ibid.*, p. 221.
[237] Aucouturier, *op. cit.*, p. 20.
[238] Jakobson cité par Aucouturier, *op. cit.*, p. 21.
[239] *Ibid.*

Ici, Jakobson choisit de se servir d'idées que le lecteur contemporain de son article pouvait comprendre, c'est-à-dire la notion de « héros » qui était prépondérante dans l'étude de la littérature du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle et qui montrait que la littérature de l'époque se devait de proposer à son lecteur des personnages auxquels il pouvait s'identifier. Jakobson montre que ce qui doit être l'objet central de l'étude de la littérature désormais n'est plus les personnages mais plutôt la façon de faire la littérature, les éléments qui amènent à créer de la littérature.

Pour faire d'une matière concrète une œuvre d'art possédant une « valeur propre », il faut déjà supprimer tous les sens « collatéraux » qu'elle pourrait avoir. Ensuite, il faut la rendre plus facile à percevoir puisque, dénuée de ses « sens collatéraux », elle attire moins l'attention. Donc, le processus de création artistique peut être divisé en deux parties : la suppression des « sens collatéraux » et la « concentration esthétique »[240] ; l'analyse d'une œuvre d'art serait donc en fait l'explication de ces deux processus. Pour Struve, les formalistes, grâce à la linguistique, ont pu régler le problème qu'il y avait avec « l'élément des mots » dans « un tout organisé esthétiquement »[241]. Le langage étant défini par les linguistes comme un instrument de communication, il est donc composé de deux caractéristiques : celle qui est communiquée et un « système de moyen de communication »[242] ; ces moyens de communication sont les mots. Pour les formalistes, un « mot poétique » est une « unité complexe de moyens d'expression »[243] ; c'est cette idée qui autorise à Jakobson à dire que la poésie est uniquement le « façonnement des mots à valeur propre, par analogie avec les autres arts, tels que musique, peinture, architecture et danse »[244]. Struve nous dit donc que les formalistes étudient l'œuvre d'art uniquement d'après les procédés qui la forme. Le terme « procédé » désigne les mots ou les « éléments ayant une valeur esthétique »[245] et il ajoute pour préciser son propos :

[240] Struve, *op. cit.*, p. 221.
[241] *Ibid.*
[242] *Ibid.*
[243] *Ibid.*
[244] Jakobson cité par Struve, *op. cit.*, p. 221.
[245] Struve, *op. cit.*, p. 222.

> « […] les mots rimants pris comme rimes, ou bien les figures de syntaxe comme éléments de construction ; le procédé, dans le sens formaliste, inclut donc le choix des sujets et la manière de traiter l'action. Le formalisme a beaucoup fait pour l'étude de ces aspects particuliers de la littérature. »[246]

Pour Jirmounsky, dont Struve nous mentionne qu'il ne partage pas les théories extrêmes de ceux qu'il appelle « l'aile gauche du formalisme »[247], c'est l'unité de ces procédés qui donne le style de l'œuvre littéraire. En outre, Chklovsky va exactement dans le même sens en disant que « la somme [des] procédés de styles » est la chose qui forge l'œuvre littéraire, c'est-à-dire rien d'autre que sa forme.

Eichenbaum reprendra cette thèse en 1918, dans son article « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ». Le titre même de cet article est interréssant : il peut définir à lui seul ce qu'est une partie du formalisme puisqu'il introduit le fait que l'on cherche à savoir comment est faite la littérature, de quelle façon on la construit. En cela, ce titre rejoint tout à fait l'idée de « littérarité » déjà développée par Jakobson. D'après Aucouturier, on peut voir dans le choix de ce titre une provocation de la part d'Eichenbaum, d'une part, car il montre qu'il considère la littérature comme un « objet manufacturé », c'est-à-dire une chose que l'on peut créer de toute pièce si l'on sait quels procédés utiliser, et, d'autre part, car il choisi ici de traiter d'un des textes les plus importants de la littérature russe et dont Dostoïevski pensait qu'il était le texte fondateur du roman russe[248].

Dans son article, Eichenbaum va proposer une lecture inédite de la nouvelle *Le Manteau*, de Gogol. En effet, il se base sur un passage assez court où le personnage principal, Akaki Akakievitch, cherche à comprendre l'acharnement dont ses collègues font preuve vis-à-vis de lui ; or, il se trouve que c'est le seul passage de la nouvelle où ce personnage semble vraiment impliqué dans ce qui lui arrive puisque le reste du temps il demeure muet. Eichenbaum va rejetter l'explication de ce texte du point de vue de la psychologie des différents personnages, comme cela avait pu être fait auparavant. Il pense que cette interprétation a complètement faussée la

[246] *Ibid.*
[247] *Ibid.*
[248] Aucouturier, *op. cit.*, p. 22.

lecture de l'œuvre qu'avait pu avoir les critiques, et qu'à cause de cela, ils sont passés à côté du vrai but du texte :

> « Nous avons l'habitude de comprendre littéralement ce passage : le procédé artistique qui transforme la nouvelle comique en une farce grotesque et prépare la conclusion <fantastique> est pris pour une intervention sincère et authentique de l'auteur. Si cette illusion est un <triomphe de l'art>, selon l'expression de Karamzine, si la naïveté du spectateur est touchante, une pareille naïveté ne saurait être un triomphe pour la science dont elle attesterait l'impuissance. Cette interprétation détruit la structure entière du *Manteau* et son dessein esthétique. »[249]

Contrairement à ce qui avait été fait avant, Eichenbaum va étudier le texte uniquement à partir des procédés stylistiques qui le composent, et ce en laissant totalement de côté tout ce qui touche à la psychologie des personnages ou au sujet même de l'histoire puisqu'il considère que cela n'a strictement aucun interêt pour comprendre l'œuvre. Il montre finalement que le passage dont nous avons parlé plus haut, qui est l'un des plus importants selon les critiques avant lui, ne sert en fait qu'à aider à la construction de cette « structure grotesque » que serait, selon lui, le récit de Gogol[250]. Autrement dit, *Le Manteau* est un chef d'œuvre du « grotesque dans lequel la grimace du rire alterne avec celle de la souffrance ; et l'une et l'autre prennent l'allure d'un jeu où se succèdent conventionnellement gestes et intonations.»[251]

Pour Eichenbaum, l'interêt de cette nouvelle ne résiderait en aucun cas dans le fait qu'elle dépeindrait une partie de la société russe, ou même qu'elle servirait à Gogol à communiquer ses pensées à son lecteur, mais uniquement dans le fait qu'elle serait à elle seule un « univers » qui pourrait être le lieu d'un « jeu avec la réalité » :

> « Le style grotesque exige d'abord que la situation ou l'évènement décrit soit enfermé dans un monde artificiel, réduit à des dimensions lilliputiennes (ainsi dans le *Ménage d'autrefois* et dans *La brouille des deux Ivan*) et absolument isolé de la vaste réalité, de la richesse d'une vie intérieure véritable ; il exige ensuite que l'on abandonne tout objectif didactique ou satirique, et que l'on procède de manière à rendre possible un *jeu avec la réalité*, de manière à décomposer et à déplacer librement ces éléments, à la seule fin que les rapports et le liens habituels

[249] B. Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol » in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Collection « Tel Quel », Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 228.
[250] Aucouturier, *op. cit.*, p. 23.
[251] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 226.

> (psychologiques et logiques) se révèlent dans ce monde *reconstruit* comme irréels et que tout détail puisse prendre de gigantesques dimensions. »[252]

De surcroît, Eichenbaum va se servir de l'étude de cette œuvre afin d'exposer les théories formalistes : tout d'abord, il revient sur le fait que l'on ne doit pas chercher à trouver les sentiments personnels de l'auteur dans un texte, et enfin il montre de nouveau que l'œuvre littéraire est bien un objet construit de toute pièces :

> « Une fois adoptée la proposition fondamentale – pas une seule phrase de l'œuvre littéraire *ne peut* être en soi une <expression> directe des sentiments personnels de l'auteur, mais elle est toujours construction et jeu – *nous ne pouvons et nous ne devons pas* voir dans un semblable extrait autre chose qu'un certain procédé artistique. La démarche habituelle qui consiste à identifier un jugement particulier, pris dans l'œuvre, avec un sentiment supposé de l'auteur, conduit la science à une impasse. L'artiste, homme sensible qui éprouve telle ou telle humeur, ne peut et ne doit pas être recréé à partir de sa création. L'œuvre d'art est un objet achevé auquel on a donné forme, que l'on a inventé, qui est non seulement artistique mais artificiel dans le meilleur sens de ce mot ; c'est pourquoi il *n'est et ne peut pas* être une projection de l'expérience psychologique. »[253]

Il va donc traiter le personnage d'Akaki Akakievitch de façon totalement différente de ce qu'on avait pu avoir avant puisque pour lui il n'est qu'une pièce qui sert à construire le récit ; ce n'est dont pas le récit qui est construit autout du personnage, le personnage n'est qu'un prétexte pour Gogol pour pouvoir mettre en place les procédés stylistiques qu'il souhaite faire apparaître dans son œuvre :

> « Il ne s'agit point de la <nullité> d'Akaky Akakiévitch, ni du sermon prêchant l' « humanisme » envers un frère malheureux, mais il s'agit de la possibilité qu'obtient ainsi Gogol d'unir l'unifiable, d'exagérer l'insignifiant et de réduire l'important, ayant préalablement isolé le monde de la nouvelle de la vaste réalité. En un mot, il peut jouer avec toutes les normes et lois de la vie intérieure réelle. »[254]

Si, pour les formalistes, la notion de « procédé » est fondamentale, il faut se rendre compte que celle de « motivation » l'est elle aussi. En effet, les formalistes vont analyser une œuvre tout d'abord en cherchant les procédés qui la compose, puisque leur but est de trouver de

[252] *Ibid.*, p. 230.
[253] *Ibid.*, p. 228.
[254] *Ibid.*, p. 230.

quelle manière elle est fabriquée ; par la suite, ils cherchent de quelle façon l'auteur a pu mettre en place ces procédés, comment il a pu faire pour les légitimer, c'est cela qu'on entend par « motivation ». Dans *Le Manteau*, le personnage d'Akaki Akakievitch est donc la « motivation » qui permet à Gogol de construire son récit avec les « procédés » qu'il souhaitait. Cette « motivation » peut être d'ordre psychologique pour un personnage, mais peut aussi être les sentiments développés par l'auteur dans une œuvre poétique :

> « L'univers des émotions, des états d'âmes, est l'une des explications – ou, plus exactement, en l'occurrence, des justifications les plus courantes de la langue poétique, c'est le débarras où l'on entasse tout ce qui ne peut pas être justifié, appliqué pratiquement, tout ce qui ne peut pas être rationalisé. »[255]

Cette théorie que développe Eichenbaum et qui stipule que les personnages ou même les sentiments présents dans un récit ne seraient en fait qu'un prétexte des auteurs pour pourvoir jouer avec la littérature par le biais de différents procédés a également été entérinée par Viktor Chklovsky, qui la reprendra à son tour pour analyser des œuvres telles que *Gil Blas* de Lesage, *L'enfance* de Tolstoï, mais aussi des mouvements littéraires comme le romantisme, dont l'exposition assumée d'états d'âme tourmentés ne seraient en fait que la « motivation » d'un désir de rupture d'avec les formes littéraires classiques[256].

Eichenbaum montre que ces procédés sont dissimulés au lecteur et que celui-ci est dans une démarche innée d'acceptation du « contenu » de l'œuvre. Cependant, Viktor Chklovsky va indiquer que si la « motivation » utilisée par un auteur pour justifier les « procédés » est trop forte, cela peut entrainer le fait que d'autres auteurs, pour aller à contre courant de cela, vont supprimer toute « motivation » dans leurs œuvres et exposent tout simplement les procédés : « La forme artistique est donnée en dehors de toute motivation, simplement en tant que telle. »[257] ; il nomme ce phénomène « la mise à nu du procédé ». Par exemple, le langage *zaoum* des futuristes serait justement l'un de ces types d'œuvres où l'on pourrait rencontrer cette « mise à nu du procédé » : nous n'avons pas ici de « motivation » du procédé puisqu'il ne s'agit en fait

[255] R. Jakobson, *Novejšaja russkaja poezija* (1919), cité par Aucouturier, *op. cit.*, p. 26.
[256] Aucouturier, *op. cit.*, p. 27.
[257] *Ibid.*, p. 28.

que d'une suite de combinaison de sons. Ce phénomène serait également visible en prose narrative, notamment lorsque l'on peut remarquer que l'auteur brise l'illusion de réalité vis-à-vis de son lecteur, que ce soit en l'interpellant directement ou encore en montrant à quel point ses personnages tiennent uniquement du domaine de l'impossible ; Chklovsky voit cela chez Laurence Sterne, dans son roman *Vie et opinions de Tristram Shandy*[258].

5. Tomachevski : Regard d'un formaliste sur l'histoire du mouvement

L'article « La méthode formelle (en guise de nécrologie) », écrit par Boris Tomachevski et publié en 1925, a cela d'étonnant qu'il est une prise de parole d'un formaliste sur le mouvement après sa « mort ». En effet, dans ce texte, Tomachevski, qui a fait partie du mouvement formaliste dès ses débuts, s'attache à expliquer comment est né le formalisme, dans quel contexte culturel et qu'elles étaient ses théories principales.

Tomachevski débute tout d'abord en faisant la distinction entre deux périodes du formalisme. Pour lui, la première période correspond aux recherches sur ce qu'il appelle les « particularités concrètes »[259], par opposition aux mouvements postérieurs. Les recherches sur ces particularités concrètes sont un travail qui peut toucher n'importe quel élément de l'œuvre : le choix d'un terme plutôt qu'un autre, les épithètes chez Pouchkine par exemple, ou même, fait étonnant, les données biographiques de l'auteur. Puis, vient une deuxième période, que Tomachevski caractérise de la façon suivante : c'est une période d'« autoréflexion », de « spécification » [260], c'est-à-dire que les formalismes se sont spécialisés dans l'étude de

[258] *Ibid.*, p. 29.
[259] Boris Tomaschevski, « La méthode formelle (en guise de nécrologie) », présenté, traduit du russe et annoté par Catherine Depretto, *Communications*, vol. 103, nº 2, 2018, p. 18.
[260] *Ibid.*

la « forme », « […] tout ce qui ne faisait pas partie du côté idéologique, tout ça était <la forme> »[261] :

> « Le formalisme a été appelé ainsi non parce qu'il proposait une nouvelle méthode mais parce qu'il se limitait au cercle des questions qui entraient dans l'ancienne catégorie de la forme (un terme, en réalité, négatif). Ce nom a été inventé non par référence à une méthode, mais par référence au matériau. »[262]

Tomachevski note également que cette deuxième période marque un rapprochement entre les formalistes et les autres formes d'art, notamment les arts plastiques[263]. C'est par le biais de ce rapprochement que les formalistes ont commencé à concentrer leurs études uniquement sur ce qui touchait à « l'art verbal [264]». C'est également au cours de cette deuxième période que le formalisme va réellement mettre en place la méthode que nous connaissons aujourd'hui, ce qui est exposé dans les écrits de Chklovski[265].

Tomachevski explique comment est né le terme « méthode formelle », même si pour lui ce terme est maladroit et ne reflète pas vraiment ce qu'était le formalisme :

> « Le formalisme pose, en effet, le problème de la méthodologie, en tant que mise à l'épreuve de méthodes historico-littéraires dans les faits, mais pas au sens d'une méthode qui englobe les vaines discussions pour savoir ce qu'est la littérature, comment elle se situe par rapport aux questions générales de l'esprit, de la gnoséologie, de la métaphysique. On nous a reproché de ne pas nous prononcer sur ce qu'est la littérature et de ne pas éclairer <la littérature par une conception du monde>. »[266]

Par rapport à ce reproche, Tomachevski explique qu'il n'est pas nécessaire de savoir ce qu'est la littérature, son essence, pour pouvoir l'étudier : « L'important est d'identifier ses manifestations et de comprendre ce qui les relie entre elles. C'est à une étude de ce type que les

[261] *Ibid.*
[262] *Ibid.*
[263] *Ibid.*
[264] *Ibid.*
[265] *Ibid.*
[266] *Ibid.*, p. 21.

formalistes soumettent la littérature. Ils considèrent la poétique comme une science qui étudie non pas l'essence de la littérature mais ses manifestations. »[267]

Pour Tomachevski, le terme « méthode formelle » est inapproprié pour qualifier le formalisme car les formalistes n'ont pas une seule et uniquement méthode. Chaque formaliste à sa propre méthode ; cependant, ils vont tous utiliser leurs méthodes pour arriver au même but, pour aller « dans une même direction » [268] :

> « Né d'un intérêt aigu pour les questions littéraires concrètes, l'OPOJAZ a circonscrit le cercle du matériau considéré aux éléments littéraires donnés qui pouvaient être étudiés. Étudier en littérature ce qui est donné – y compris cet aspect idéologique, qu'entre nous pas un seul formaliste n'ignore, mais bien étudier ce qui est donné et donné dans une œuvre littéraire –, et le faire de façon spécifiquement littéraire, tel est le principe fondamental qui unit les formalistes. »[269]

Cette nouvelle façon qu'ont les formalistes d'étudier la littérature engendra de nombreuses polémiques, mais elle va aussi permettre un renouveau dans l'analyse de la littérature[270]. Le premier changement opéré dans l'analyse de la littérature que relève Tomachevski est le fait que l'on va d'avantage compartimenter les différentes disciplines et ainsi, étudier séparément la littérature de la vie sociale[271]. En outre, le formalisme a également permis de voir naître une certaine rigueur dans l'étude de l'histoire de la littérature, avec notamment l'apparition de nouvelles méthodes (autres que le formalisme) plus spécialisées et plus travaillées, mais aussi le désir de créer une science de la littérature à part entière, une nouvelle discipline ne traitant que de la littérature[272] : « […] c'est justement aux formalistes que l'on doit la précision et la différenciation apportées à la différenciation des problèmes scientifiques dans les domaines de l'histoire et de la poétique. »[273]

---

[267] *Ibid.*
[268] *Ibid.*
[269] *Ibid.*
[270] *Ibid.*
[271] *Ibid.*
[272] *Ibid.*, p. 22.
[273] *Ibid.*

Selon Tomachevski, le rôle joué par les formalistes dans le renouveau de l'étude de la littérature est révolutionnaire : « L'élan que la méthode formelle a donné à la science actuelle de la littérature est suffisamment important pour qu'on le qualifie de révolutionnaire. » [274], et en cela, elle va choquer le lecteur ordinaire et le priver de ce à quoi il était habitué, provoquant ainsi un certain rejet de la méthode formelle. On va notamment taxer les formalistes d'excès, de « maximalisme »[275].

Le formalisme est beaucoup dénigré par les autres critiques littéraires russes ; Tomachevski consigne ici deux articles qui critiquent de façon très virulente le formalisme, tout d'abord un écrit de Viktor Glikman (qu'on reconnait ici sous le pseudonyme « Ireckij ») mais aussi Arkadij Gornfel'd, dont l'article est publié après celui de Glikman et qui va développer plus d'arguments pour s'attaquer aux formalistes[276]. Tomachevski reprend de façon très ironique les propos de Gornfel'd et imite son texte :

> « Et ces arguments, les voici : l'Opojaz est une société de mauvais ton. < Ils [les formalistes] ont fait de questions pure méthode scientifique des sujets d'un journalisme braillard, ils ont présenté des procédés connus depuis longtemps de la science occidentale comme des découvertes de courageux Newton russes, ils ont présenté leur jargon de groupe comme une terminologie scientifique. > Tels sont les trois points qui, pour ce respectable auteur, caractérisent très exactement l'activité de l'Opojaz. »[277]

Tomachevski démonte cet argumentaire point par point : tout d'abord, il reconnait que les formalistes ont un « ton braillard », mais explique que cela résulte du fait que c'est le ton communément employé par tous dans les articles journalistiques de l'époque. Ensuite, il admet qu'il est vrai que les formalistes ont présentés comme inédits et donc inventés par eux certains concepts que la science occidentale avait déjà découverts et mis en lumière, mais, il semble totalement réfuter l'idée que les occidentaux aient découverts ces concepts avant les formalistes ; pour lui, il ne s'agit que d'une pure coïncidence, et les occidentaux auraient découvert, tout à fait en même temps, les procédés et concepts que les formalistes ont

[274] *Ibid.*
[275] *Ibid.*
[276] *Ibid.*, p. 23. Voir les notes 23 et 25 de Depretto.
[277] *Ibid.*

découverts eux aussi en Russie[278]. Enfin, quant au reproche du langage jargonnant utilisé par les formalistes, Tomachevski répond que c'est toujours sur la base d'un jargon que la terminologie d'une science va finir par naître.

En outre, Tomashevski utilise d'autres reproches faits au mouvement et les appuie en disant qu'ils sont vrais afin de pouvoir les tourner en ridicule d'autant plus :

> « À l'exception de ces petits correctifs, la caractérisation de l'Opojaz qui est donnée est exacte. L'Opojaz est agressif (par son ton), il n'est pas modeste, il ne professe pas le bon ton, n'évolue pas dans les salons aristocratiques, et on peut lui adresser les reproches qu'on adresse à tout courant scientifique : vouloir défendre ses positions et préserver sa physionomie individuelle. » [279]

On comprend également, par le biais de cet article de Tomachevski, que l'un des principaux reproches faits au formalisme est son désir de scientificité. Encore une fois, Tomachevski expose ce reproche dans son article pour pouvoir le tourner en ridicule dans un premier temps, et ensuite expliquer son point de vue :

> « Les formalistes sont effectivement des spécialistes [*specy*], au sens où ils rêvent de créer une science spécifique à la littérature, une science liée aux branches du savoir humain qui touche la littérature. Une délimitation des questions littéraires, une différenciation des problèmes historico-littéraires et leur résolution à la lumière de savoirs positifs, y compris la sociologie, tels sont les buts des formalistes. Mais pour avoir conscience de ce qu'on représente face aux autres sciences, il faut savoir ce que l'on est en tant que discipline autonome. » [280]

De ce fait, Tomashevki conclut son article, dont le titre prend alors tout son sens, avec l'idée que les polémiques sur le formalisme sont à la mode. Il ressort de son étude de la réception immédiate des travaux formalistes que l'on a affaire à un « mouvement à abattre », d'où son idée d'écrire cet article en guise de « nécrologie »[281]. Malgré cet approche irronique, l'on peut remarquer que Tomachevski est le seul formaliste qui propose un texte reprenant toute l'histoire du mouvement telle que vécu de l'intérieur. Cet écrit nous donne donc une vision inédite de cette histoire, même si évidemment soumise aux opinions de l'auteur. Outre le fait de proposer un

[278] *Ibid.*
[279] *Ibid.*
[280] *Ibid.*, p. 24.
[281] *Ibid.*

aperçu de ce qu'a été la vie du mouvement formaliste, Tomachevski profite de cet article pour expliquer brièvement ce que furent les théories fondamentales du mouvement et étrille au passage, de façon très cynique et ironique, ses détracteurs qui ne l'ont pas compris et n'ont pas non plus saisi sa façon de fonctionner. Les mentions faites aux critiques du formalisme nous permettent également d'entrevoir la manière dont était perçu le mouvement à l'époque qui lui était contemporaine, et les relations que pouvaient entretenir les formalistes avec les membres de la critique littéraire de l'époque. C'est pourquoi ce texte revêt une importance particulière : aucun autre ne nous donne une vision si intrinsèque de la vie du mouvement et de la façon dont il était perçu.

II. Les sources germaniques des concepts fondamentaux du formalisme russe

1. La spécificité du matériau littéraire et langagier

Le projet initial du formalisme consiste à définir un objet spécifique pour les sciences de la littérature et du langage[1]. Étudier la littérature et la linguistique en tant que telles revient pour les formalistes de la première heure à assurer la pureté de l'objet de leur étude. Ainsi, lorsqu'Eichenbaum appelle les formalistes des « spécificateurs », il envisage la littérature comme un champ disciplinaire autonome, voire indépendant des autres champs disciplinaires[2]. La volonté des formalistes d'étudier la littérature *en tant que telle*, c'est-à-dire indépendamment de son contexte extra-littéraire (i.e. politique, social, biographique, national, culturel, *, etc.*) correspond au désir d'en finir avec le syncrétisme intellectuel de la recherche scientifique traditionnelle[3]. Les premiers formalistes cherchent donc obsessionnellement la « littérarité »[4] (*literartunost'*), chose remarquable dans l'expression réductrice de Chklovsky « L'art comme procédé »[5] qui résume le dualisme entre *forme* (*procédé*)/*matériau* qui se trouve à l'origine du mouvement formaliste[6], c'est-à-dire la prédilection pour le « signifiant des textes que [pour] leur signifié »[7], donc pour de la forme par rapport au contenu[8].

La relative indépendance des champs disciplinaires que les formalistes souhaitent s'appuie sur cette spécificité des objets d'études de chaque domaine de recherche. En

[1] Cette recherche se fait de façon parallèle en littérature et en linguistique. De plus, on peut remarquer que Jakobson associe les deux domaines (Comtet, *Žirmunskij passeur de cultures*, p. 119).
[2] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 524.
[3] Struve, *op. cit.*, p. 218.
[4] Terme inventé par Jakobson.
[5] Chklovsky, « Iskusstvo kak priëm » (« L'art comme procédé ») [1917], cité par Comtet, *Žirmunskij passeur de cultures*, p. 119.
[6] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 526.
[7] Comtet, *Žirmunskij passeur de cultures*, p. 119.
[8] Michel Aucouturier, *Le formalisme russe*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3.

conséquence, ces objets d'études ne sont plus commensurables lorsqu'ils sont transférés d'un champ disciplinaire à un autre. En effet, les champs disciplinaires doivent être conçus comme systèmes épistémologiques à part entière, ce qui fait que le transfert d'un objet de recherche d'un domaine à l'autre constitue un recommencement à zéro de la recherche selon les règles de fonctionnement du nouveau champ disciplinaire. On voit donc qu'un même objet de recherche est perçu différemment en fonction du champ disciplinaire dans lequel il est analysé. Autrement dit, l'analyse d'un objet d'étude ne dépend pas de l'objet même, mais du système à l'intérieur duquel cette analyse est menée.

1.1. La détermination nerveuse des sensations chez Johannes Peter Müller et la spécificité du matériau littéraire et linguistique chez les formalistes

Pour David Romand et Sergueï Tchougounnikov, cette spécificité du matériau littéraire et linguistique trouve son origine dans un certain nombre de théories de la physiologie sensorielle et de la psychologie allemandes du XIX[e] siècle[9]. Les deux auteurs se réfèrent en particulier à « la détermination nerveuse des sensations et à la théorie des énergies sensorielles »[10] de Johannes Peter Müller (1801-1858). En effet, comme Romand le montre dans un article consacré à l'évolution en psychologie du fameux problème philosophique de la relation entre le corps et l'esprit[11], Müller affirme dans deux ouvrages majeurs – *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Thiere* (*Pour une physiologie comparée de la vision chez l'homme et chez les animaux*, 1826) et *Handbuch der Physiologie* des *Menschen* (*Manuel de physiologie humaine*, 1834) – que la nature des sensations (*Empfindungen*) ne dépend pas premièrement de la nature du stimulus (*Reiz*) extérieur qui affecte les terminaisons nerveuses, mais de la nature même du nerf concerné par la stimulation. Autrement dit, un stimulus unique peut provoquer des sensations différentes et, réciproquement, une sensation unique peut être déterminée par des stimuli différents en fonction du nerf sur lequel le stimulus est appliqué. Pour

[9] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 525.
[10] *Ibid.*
[11] David Romand, « Das Körper-Seele Problem », *Revue de Synthèse*, vol. 131, n° 1, 2010, pp. 42, 46-47.

expliciter ce point de vue de Müller, Romand reprend l'exemple de l'électricité qui, en tant que stimulus, peut provoquer une sensation lumineuse, gustative ou auditive en fonction de l'endroit, i.e. des terminaisons nerveuses, où il est exercé. On voit donc que « les spécificités qualitatives des réactions de l'organisme se définissent non pas par les particularités des stimuli, mais par la spécificité du système qui réagit à leur égard »[12].

1.2. La *spécificité* de la vie psychique par rapport au substrat neuronal qui la sous-tend chez Lotze et la spécificité du matériau littéraire et linguistique chez les formalistes

L'idée de la spécificité du matériau littéraire et langagier, formulée par les premiers formalistes, est, de manière plus générale, inspirée par la théorie de l'hétérogénéité entre les contenus mentaux et les substrats neuronaux qui les sous-tendent énoncée par Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) dans l'article *Seele und Seelenleben* [*L'âme et la vie spirituelle*] de 1846[13].

Comme la plupart des physiologistes et psychologues de la première moitié du XIXe siècle, Lotze pense que le cerveau est le substrat organique des phénomènes mentaux[14]. Pour le lecteur d'aujourd'hui, le caractère nouveau de cette considération pourrait passer inaperçu. Pourtant, il faut mentionner que, au début du XIXe siècle, les opinions des philosophes, des psychologues et des physiologistes divergent en ce qui concerne l'origine de la vie psychique, i.e. de la vie de la conscience. Ainsi, les scientifiques de l'époque donnent des explications différentes de la vie psychique qui varient d'un matérialisme pure (qui consiste à dire que la vie psychique est entièrement réductible au fonctionnement du cerveau) à un immatérialisme radical (qui, quant à lui, consiste à affirmer l'immatérialité et l'indépendance de l'esprit par rapport au corps). En tant que savant, Lotze a une contribution particulière à ce fameux problème du rapport entre l'esprit (i.e. la conscience/la vie psychique) et le corps.

[12] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 525.
[13] *Ibid.*, pp. 525-526.
[14] Romand, *op. cit.*, pp. 41-42.

En effet, Lotze est un philosophe ayant reçu une consistante formation de médecin. Néanmoins, il n'acquiert pas la célébrité intellectuelle à travers ses travaux de philosophie, mais grâce à ses contributions en psychologie. Ainsi, il fait partie des premiers psychologues à entrevoir, dès l'article de 1846 cité ci-dessus, la possibilité de trouver des corrélations entre certaines zones cérébrales et les phénomènes mentaux. Lotze arrive, à partir d'éléments purement théorique, à offrir les bases d'une localisation cérébrale de la fonction du langage avant que les psychologues et les physiologistes étudient des pathologies physiologico-psychiques comme l'aphasie[15].

Il est intéressant de remarquer que, malgré ses efforts pour découvrir les lois psycho-physiques par lesquelles l'esprit (i.e. la vie psychique/la conscience) est déterminé par le corps et par lesquelles le corps est dirigé par l'esprit, Lotze n'est pas un penseur matérialiste dans la mesure où il conçoit la *spécificité* de l'esprit (i.e. de la vie psychique) par rapport au cerveau. En effet, pour Lotze :

> « La nature de nos phénomènes conscients n'a rien à voir avec celle des phénomènes neurophysiologiques qui les sous-tendent. En d'autres termes, il n'y a jamais de relation formelle, seulement un rapport causal, entre le contenu mental et le substrat neural qui lui correspond. »[16]

Certes, il y a un rapport de causalité entre les phénomènes neurophysiologiques et les phénomènes conscients. Par exemple, une certaine perception est explicable par le mécanisme physico-psychique (on parle dans ce cas de nerfs, de neurones, de zones cérébrales), mais, en dépit du rapport causal entre un contenu mental et son substrat neural, Lotze affirme que certains phénomènes mentaux, comme c'est le cas des sentiments, ne peuvent pas être expliqués par une réduction neurale, car les sentiments « apparaissent […] comme des productions dérivées, secondes, de la vie mentale », ce sont donc des phénomènes qui « obéissent à une forme de déterminisme purement psychique »[17].

[15] *Ibid.*
[16] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, pp. 525-526.
[17] Romand, *op. cit.*, p. 48.

1.3. L'influence du parallélisme psychophysique de Fechner sur la poétique et la linguistique formalistes

1.3.1. Fechner et le parallélisme psychophysique

Malgré la popularité de la théorie de Lotze, elle ne fut pas soutenue par toute la communauté des psychologues allemands du XIXe siècle. En ce sens, il est remarquable de souligner la thèse du parallélisme psychophysique de Gustav Theodor Fechner (1801-1887) qui se distingue nettement du point de vue de Lotze[18] et qui, à son tour, a une influence importante sur le formalisme russe, qu'on mettra en relief un peu plus loin. De même que Lotze, Fechner excelle en médecine et philosophie et se consacre aussi à la physique[19].

À la différence de Lotze en revanche, Fechner a une grande réputation en tant que philosophe dans la mesure où ses travaux philosophiques offrent un traitement particulier de l'épineux problème philosophique de la relation entre l'esprit et le corps. Les contributions de Fechner à ce problème font de lui le fondateur de la psychophysique qu'il définit en 1860, dans *Elemente der Psychophysik* (*Éléments de psychophysique*) comme la « science exacte des rapports de dépendance fonctionnelle existant entre le corps et l'âme ou, plus généralement, entre les mondes matériel et mental, physique et psychologique »[20]. Dans cet ouvrage, Fechner défend un parallélisme psychophysique dans le cadre duquel il affirme que la différence entre le matériel (le physique et plus précisément le corps) et le spirituel (le psychique) ne consiste pas dans la distinction entre deux entités différentes, mais dans la distinction entre deux points de vue différents. Nous voyons que cette conception est plutôt métaphysique que psychologique car Fechner soutient tout simplement que le matériel et le spirituel ne sont que les deux « faces » d'un tout, qui ne diffèrent que par le « point de vue »[21]. Considérés d'un « point de vue interne »,

[18] *Ibid.*
[19] Jean-Yves Baudouin, Guy Tiberghien (*coor.*), *Psychologie cognitiviste*, Tome 1 : *L'adulte*, Bréal, 2007, pp. 16-17.
[20] Fechner cité par Feuerhahn Wolf, « Une lecture de <La théorie de l'utilité marginale et la 'loi fondamentale de la psychophysique'> de Max Weber », in *Revue française de sociologie*, vol. 46, nº 4, 2005, § 5, URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2005-4-page-783.htm, consulté le 17/03/2016.
[21] Fechner, *Zend-Avesta* [1851], cité par Évelyne Pewzner / Jean-François Braunstein, *Histoire de la psychologie*, Paris, Armand Colin, 2010, Ch. 2.2. : « Fechner et la psychophysique ».

les phénomènes nous apparaissent comme ayant une nature psychique ; considérés d'un « point de vue externe », ils semblent avoir une nature physique[22]. Pour cette raison Fechner affirme que :

> « Pour nous, comme pour Leibniz, chaque fois qu'un processus se déroule dans l'esprit, un processus correspond se déroule dans le corps, sans que l'on puisse dire que l'un des deux a causé l'autre. »[23]
>
> *« [Le physique et le psychique] ne sont pas différents selon leur fondement* ou *leur essence*, *mais seulement* en *raison* de la *différence* du *point* de *vue selon lequel* on les *conçoit* ou les *observe. »*[24]

1.3.2. Le parallélisme psychophysique et les dichotomies fondamentales du formalisme russe

Étant donné que pour Fechner la matière et l'esprit sont indissociables dans la mesure où ils sont les deux « faces » d'une même réalité, il « existe une relation de correspondance exacte, à la fois qualitative et quantitative, entre certains types de contenus mentaux et certains événements du monde extérieur ou du système nerveux (loi psychophysique) »[25]. Cette théorie du parallélisme psychophysique reste dominante dans la communauté des psychologues allemands de la deuxième moitié du XIXe siècle[26] et a une grande influence sur le formalisme russe. Ainsi, pour Romand et Tchougounnikov, la dualité *forme (procédé)/matériau* qui a un rôle fondamental dans la constitution du formalisme russe, et qui est reprise dans l'opposition *langue poétique/langue de communication* ou *sujet/fable*[27], est entièrement tributaire au parallélisme psychophysique allemand dont nous venons de parler.

---

[22] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 527.
[23] Fechner, *Zend-Avesta* [1851], cité par Pewzner/Braunstein, *loc. cit.*
[24] *Ibid.*
[25] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 527.
[26] En effet, dans toutes les pages des manuels de psychologie cités dans ce sous-chapitre il est question de la dominance du dualisme psychophysique dans l'Allemagne de la deuxième moitié du XIXe siècle. Les spécialistes cités se réfèrent tous à Fechner et au médecin Ernst Heinrich Weber (1795-1878) qui influença la pensée de Fechner.
[27] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 526.

1.3.3. Le parallélisme psychophysique et la phonologie du Cercle de Prague (Troubetskoï, Jakobson)

De même, le parallélisme psychophysique est, selon les mêmes auteurs, la source de la dualité « son/phonème » de la phonologie de Troubetskoï (1890-1938) et de Roman Jakobson (1896-1982). Il convient ici de rappeler que les deux linguistes firent partie du *Cercle linguistique de Prague* (1928-1939[28]), qui eut un rôle important dans le développement des études phonologiques. Nous pouvons remarquer cela dans le *magnum opus* de Troubetskoï, *Grundzüge der Phonologie* (*Principes de Phonologie*), publié en 1939 à titre posthume, par ses collègues. Dans cet ouvrage, Troubetskoï opère à partir de la distinction saussurienne *parole*/*langue* une distinction entre la phonétique (dont l'objet est les sons de la parole) et phonologie (dont l'objet est les sons de la langue). Mais avant d'expliciter cette distinction, Troubetskoï commence par présenter l'historique de la dialectique *phonétique/phonologie* et s'attriste sur le fait que les linguistes qui le précèdent n'ont pas saisi la portée linguistique d'une telle distinction. Selon Troubetskoï, la distinction entre la phonétique et la phonologie s'impose pour la première fois de façon décisive lors du *Congrès international des linguistes* de la Haye, en 1928, quand lui, Roman Jakobson et Sergueï Karcevki la statuent fermement[29]. Or, il est intéressant de remarquer que les trois linguistes qui exposent à La Haye « un court programme où une distinction stricte entre l'étude des sons de la parole et l'étude des sons de la langue [est] nettement et clairement formulée »[30] sont précisément les trois fondateurs du *Cercle linguistique de Prague*.

Revenons maintenant à l'essence de la distinction de Troubetskoï. Selon ses mots :

> « […] il convient d'instituer non pas une seule, mais deux <sciences des sons du langage>, l'une devant avoir pour objet l'acte de parole et l'autre la langue. Leur objet étant différent, ces deux <sciences des sons du langage> doivent employer des méthodes de travail tout à fait différentes : la science des sons de la parole, ayant affaire à des phénomènes physiques concrets, doit employer les méthodes des sciences naturelles ; la science des sons de la langue doit au contraire employer des méthodes purement linguistiques, psychologiques ou sociologiques. Nous

[28] On considère l'année 1939 comme la fin du *Cercle de Prague* à cause de l'occupation d'une partie de la Tchécoslovaquie par l'armée nazie, ce qui mènera à un nouvel exil pour Jakobson. De même, Troubetskoï est mort une année plus tôt, après l'aggravation de son état de santé à la suite des problèmes avec la Gestapo (Après l'occupation de l'Autriche par l'armée nazie).

[29] Nikolaï Sergueïevitch Troubetskoy, *Principes de phonologie*, trad. par. J. Cantineau, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1949, p. 5.

[30] *Ibid.*

> donnerons à la science des sons de la parole le nom de *phonétique* et à la science des sons de la langue le nom de *phonologie*. »[31]

Comme nous le savons, depuis Saussure, tandis que la langue est un *système abstrait de signes* utilisé par une certaine communauté linguistique (ex. : la langue française), la parole est l'utilisation *individuelle*, *concrète*, de la langue-système par un locuteur *individuel* pour exprimer une idée *individuelle* à un *certain* interlocuteur à travers l'émission d'une *certaine* suite de sons. Ainsi,

> « En séparant la langue de la parole, on sépare du même coup : 1. ce qui est social de ce qui est individuel ; 2. ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel. »[32]

Pour Troubetskoï, la dualité saussurienne entre langue et parole doit être doublée, au niveau du *signifiant* sonore, c'est-à-dire au niveau du matériau sonore, par une distinction entre le « signifiant de la langue » et le « signifiant de la parole ».

Le signifiant de la langue est « une quantité d'éléments dont l'essence réside en ce qu'ils se distinguent les uns des autres »[33]. Ces éléments sont ce qu'on appelle aujourd'hui *phonèmes*[34] et sont les plus petites unités distinctives sonores de la langue, permettant à distinguer les mots entre eux[35]. Les phonèmes ont donc une valeur fonctionnelle à l'intérieur d'une langue-système. En revanche, le signifiant de la parole[36] (donc d'une utilisation individuelle, concrète de la langue) est « un phénomène naturel isolé, un courant sonore »[37]. Pour donner un exemple banal, le signifiant de la parole est ce qu'on perçoit auditivement lorsqu'on entend une proposition dans une langue qu'on ne connaît pas. Autrement dit, le signifiant de la parole est l'ensemble d'unités acoustiques émises par le locuteur lors de la parole.

---

[31] *Ibid.*, p. 3.
[32] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1995, p. 30.
[33] Troubetskoy, *op. cit.*, p. 11.
[34] D'après la terminologie proposée par le linguiste polonais Jan Niecislaw Baudouin de Courtenay (1845-1929), que Troubetskoï cite dans l'ouvrage cité ci-dessus, en louant ses offerts pour distinguer « deux phonétiques descriptives distinctes l'une de l'autre, suivant qu'on veut étudier les sons concrets comme des phénomènes physiques ou bien comme des signaux phoniques employés à des buts d'intercompréhension à l'intérieur d'une communauté linguistique », quoique son idée ne fusse pas assez connue dans la communauté linguistique internationale (*Ibid.*, p. 5).
[35] Pour donner un exemple, les phonèmes /b/ et /p/ permettent de distinguer les mots *bain* et *pain*.
[36] Dans le texte cité, Troubetskoï utilise l'expression « acte de parole ».
[37] Troubetskoy, *op. cit.*, p. 10.

Étant donné que les signifiants (i.e. les matériaux sonores) de la langue et de la parole sont différents[38], il est pertinent de différencier deux « sciences des sons du langage », à savoir la phonologie et la phonétique.

La phonétique, en étudiant les sons de la parole, emploie les « méthodes des sciences naturelles » étant donné qu'on se penche sur « le côté purement physique, acoustique, du courant sonore » ou sur son « côté physiologique, articulatoire », « selon qu'on veut examiner sa nature propre ou son mode de production ». Par conséquent, la phonétique analyse d'un point de vue physique les « tons partiels, [les] ondes sonores, , etc. » du courant sonore concerné ou le processus effectué par l'appareil phonatoire afin de produire un tel courant sonore. Ayant affaire à des sons perceptibles par l'ouïe, la phonétique est aussi en relation avec « la psychologie de la perception ». De même, elle est en relation avec « la psychologie des actes automatiques », car elle s'intéresse à des sons qui sont des phénomènes à moitié automatiques, quoiqu'ils surgissent grâce à une volonté. Comme « le domaine de la phonétique réside à proprement parler dans le psychisme », la phonétique a pour objet des phénomènes psychologiques. Néanmoins, la phonétique n'est pas une science psychologique, mais une science physiologique[39].

La phonologie « s'occupe des phénomènes propres de l'esprit », car elle envisage « la délimitation du sens propre à certains sons au sens du système »[40]. En étudiant les sons par rapport à leurs significations linguistiques à l'intérieur d'une langue-système, ses méthodes de travail sont purement linguistiques :

> « La phonologie doit rechercher quelles différences phoniques sont liées, dans la langue étudiée, à des différences de signification, comment les éléments de différenciation […] se comportent entre eux et selon quelles règles ils peuvent se combiner les uns avec les autres pour former des mots ou des phrases. Il est clair que ces tâches ne peuvent être accomplies au moyen des méthodes des sciences naturelles. La phonologie doit plutôt employer les méthodes qui sont utilisées pour étudier le système grammatical d'une langue. »[41]

[38] De manière générale, la distinction faite par Troubetskoï entre les sons de la parole et les sons de la langue correspond à la distinction actuelle entre les phones et les phonèmes.
[39] Troubetskoy, *op. cit.*, pp. 10-11.
[40] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 527.
[41] Troubetskoy, *op. cit.*, pp. 11-12.

En conclusion, le dualisme *son de la parole/son de la langue* conduit au dualisme disciplinaire *phonétique/phonologie*. Tandis que la phonétique est « la science de la face matérielle des sons du lange humain », la phonologie étudie la face linguistique du langage[42] dans la mesure où elle « ne doit envisager en fait de son que ce qui remplit une fonction déterminée dans la langue »[43]. Pour cette raison, Romand et Tchougounnikov voient dans la dualité son/phonème de Troubetskoï le reflet du « principe du parallélisme psycholinguistique assimilé par les sciences du langage de cette époque »[44] qui trouve son inspiration dans le parallélisme psychophysique de Fechner.

2. Le concept de Dominante chez les formalistes russes

Le concept formaliste de *dominante* trouve son origine dans la pensée philosophie de l'art du philosophe allemand Broder Christiansen, qui le développe dans son essai *Philosophie der Kunst*. Publié en Allemagne en 1909, cet essai fut très rapidement traduit en russe : dès 1911, sous la direction de d'Evgeny V. Aničkov, G. P. Fedotov en propose une traduction sous le titre *Filosofija iskusstva*[45].

Dans le recueil de textes *Huit questions de poétique*, Roman Jakobson donne la définition suivante de ce qu'est le concept de « Dominante » :

---

[42] Le développement de la phonologie au sein du Cercle linguistiques de Prague est accueilli par les chercheurs formalistes qui considèrent le formalisme comme la pointe du progrès des études littéraires et linguistiques comme une sorte de deuxième naissance de la linguistique. C'est le cas du professeur Marc Weinstein, qui affirme : « Pendant de nombreux siècles, grammairiens et philosophes n'ont pas cessé de se poser cette lancinante question : qu'est-ce que la langue ? Ou plutôt : les sons et les lettres sont-ils une imitation du monde ou une simple convention ? La réponse est venue de Trubeckoj et ses collègues : en fondant la phonologie, ils changent radicalement de terrain : la langue n'est faite, dans sa spécificité, ni de sons ni de lettres, mais de phonèmes et de graphèmes, qui sont des abstractions efficientes, mais quand même des abstractions. La reconnaissance de l'abstraction, de la transcendance du signifiant est l'acte de naissance d'une science : la linguistique. » (Marc Weinstein, « Le débat Tynjanov/Baxtin ou la question du matériau », *Revue des études slaves*, t. 64, fasc. 2, 1992, p. 299).

[43] Troubetskoy, *op. cit.*, pp. 11-12.

[44] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 527.

[45] Horst-Jürgen Gerigk, « Wer ist Broder Christiansen ? Differenzqualität, Dominante und Objektsynthese: drei Schlüsselbegriffe seiner Philosophie der Kunst (1909) », in *Figuration der Moderne*, Heidelberg, Verlag Winter, 2007, disponible en ligne : Gerigk-Wer-ist-Broder-Christiansen (2).pdf, p. 1.

> « La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre. »[46]

Pour lui, ce concept de « dominante » est non seulement l'un des plus intéressants proposés par les formalistes russes, mais aussi l'un de ceux qu'ils ont le plus développé et travaillé[47]. Si l'on suit les théories formalistes, il existe une dominante dans tous les systèmes, du plus restreint au plus vaste :

> « On peut chercher l'existence d'une dominante non seulement dans le canon poétique et l'ensemble des normes d'une école poétique, mais aussi bien dans l'art d'une époque, considéré comme formant un tout. »[48]

La dominante peut influer sur les critères esthétiques d'un mouvement, d'une œuvre, etc. et imposer ses propres éléments. Ainsi, un élément canonisé peut devenir complétement obsolète uniquement par la force de la dominante qui décide de le rejeter pour imposer à sa place un autre élément :

> « Cette organisation autour d'une dominante qui, en réalité, est extérieure à l'essence même de l'œuvre poétique pèse sur la structure du poème en ce qui concerne sa texture phonique, sa structure syntaxique, et son imagerie ; elle modifie les critères métriques et strophiques du poème, sa composition. Dans l'esthétique réaliste, la dominante se trouva être l'art verbal et la hiérarchie des valeurs poétiques en fut changée en conséquence. »[49]

De ce fait, le travail des formalistes russes sur le concept de « dominante » a eu une grande influence sur leur perception de l'évolution littéraire :

> « Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante. A l'intérieur d'un ensemble donné de normes poétiques générales, ou bien, plus particulièrement, dans un ensemble de normes valant pour un genre poétique donné, des éléments qui étaient originellement secondaires deviennent au contraire essentiels et de premier plan. Inversement, les éléments qui étaient originellement dominants n'ont plus qu'une importance mineure et deviennent facultatifs. »[50]

---

[46] Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Édition du Seuil, Collection « Points », 1977, p. 77.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, p. 79.
[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*, pp. 81-82.

Avec les avancées des travaux sur la « dominante », on voit les formalistes évoluer quant à leurs idées sur l'évolution littéraire. Si à leurs débuts, notamment Chklovski, ils avaient tendance à considérer l'œuvre littéraire comme une somme de procédés et donc l'évolution littéraire comme « la substitution de certains procédés à d'autres procédés »[51], ils estiment plus tard que l'œuvre est un système « structuré, ensemble régulièrement ordonné et hiérarchisé de procédés artistiques »[52] :

> « L'évolution poétique est dès lors un changement dans cette hiérarchie. La hiérarchie des procédés artistiques se modifie dans le cadre d'un genre poétique donné ; la modification en vient à affecter la hiérarchie des genres poétiques, et, simultanément, la distribution des procédés artistiques parmi les divers genres. Des genres qui étaient, à l'origine, des voies d'intérêts secondaire, des variantes mineures, viennent à présent sur le devant de la scène, cependant que les genres canoniques sont repoussés à l'arrière-plan. »[53]

> « […] des changements continuels dans le système des valeurs artistiques entraînent des changements dans l'évaluation des manifestations concrètes de l'art. Ce qui, sous l'angle de l'ancien système, était minimisé ou jugé imparfait, synonyme de dilettantisme, d'aberration, ou, simplement, d'erreur, ou ce qui était considéré comme hérétique, comme décadent, comme dépourvu de valeur, peut apparaître, et, dans la perspective d'un nouveau système, être adopté, comme valeur positive. »[54]

Ainsi, le concept de « dominante » devient si central dans la poétique formaliste, qu'il détermine la dimension esthétique de l'œuvre littéraire. Une œuvre donnée, un courant esthétique ou un canon esthétique se définissent avant tout par les éléments littéraires dominants. La dominante, certes changeante selon les périodes et les modes littéraires, est la finalité esthétique de l'œuvre poétique[55].

---

[51] *Ibid.*, p. 82.
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*, p. 84.
[55] « De ce point de vue, une œuvre poétique ne saurait se définir comme une œuvre qui remplirait exclusivement une fonction esthétique parallèlement à d'autres fonctions ; l'œuvre poétique doit en réalité se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante. Il va de soi que les marques auxquelles se reconnaît la fonction esthétique, dans sa mise en œuvre, ne sont pas immuables, ni toujours identiques. Il reste que, concrètement, chaque canon poétique, chaque ensemble de normes poétiques, à une époque donnée, comporte des éléments indispensables et distinctifs, sans lesquels l'œuvre ne peut être identifiée comme poétique. » (*Ibid.*, pp. 80-81)

3. Le concept d'*ostranenie* chez les formalistes russes

3.1. La notion d'*ostranenie* dans l'art

Le concept d'*ostranenie* est sans doute le concept formaliste le plus apte à mettre en relief ce qui fait la particularité d'une œuvre artistique (littéraire, picturale, cinématographique, , etc.) et à expliquer l'*évolution diachronique* de la littérature. S'agissant d'un procédé qui vise, avant tout, à augmenter la réceptivité du lecteur/spectateur vis-à-vis de l'œuvre artistique, la notion d'*ostranenie* a été la plupart du temps traduit en français par *défamiliarisation* ou *désautomatisation* afin de souligner la dimension « dépaysante » de l'œuvre ou de l'élément artistique faisant l'objet de l'*ostranenie*. Parfois, les traductions françaises des textes formalistes proposent le terme « singularisation » comme équivalent de russe *ostranenie*, comme on le constate à plusieurs endroits dans les traductions des articles « La construction de la nouvelle et du roman » et « L'Art comme procédé »[56] de Chklovski.

Stricto sensu, le substantif russe *ostranenie* s'apparente avec des adjectifs tels qu'« étrange » en français ou « strano » en italien, avec lesquels il partage la même origine indo-européenne et le même champ lexical. Pour cette raison, le concept d'*ostranenie* pourrait très bien se traduire en français par un néologisme comme « estrangement », similaire au terme anglais *estrangement*, dans la mesure où le propre de l'*ostranenie* est de *rendre étrange* l'œuvre artistique ou l'un de ses éléments constitutifs.

Chklovski donne dans l'article « Sjužet v kinematografe » (1923), un exemple d'impression d'*estrangement* dans la visibilité des mouvements de Charlot (Charlie Chaplin) qui est rendue possible grâce au fait que ces mouvements contrastent par rapport à un fond constitué par les mouvements des acteurs de la troupe de Charlie Chaplin. Ainsi, les gestes de Charlot sortent de l'ordinaire (représenté ici par les gestes des autres acteurs)[57].

[56] Victor Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 185.
[57] Heller, *op. cit.*, p. 3.

3.2. Origine du concept d'*ostrenanie*

3.2.1. L'influence de Broder Christiansen

Le concept de *défamiliarisation* (*ostranenie*) est introduit par Chklovski en tant que « moteur de l'évolution de l'art »[58]. Ce concept est emprunté à Broder Christiansen[59], chez qui il apparait sous le terme allemand *Verfremdung*. Pour Léonid Heller, Chklovski façonne le concept de *défamiliarisation* non seulement par rapport au concept *Verfremdung* de Christiansen, mais aussi par rapport au concept de *qualité différentielle* (*Differenzsqualität*) présent chez le même philosophe de l'art[60]. Les qualités différentielles d'un objet esthétique sont ces qualités qui l'écartent par rapport à un canon esthétique (une norme) admis et le rendent ainsi perceptible. La présence des qualités différentielles dans un objet esthétique produit l'effet d'*estrangement* (substantivation de l'anglais « making strange »), donc de ce que Chklovski appelle en russe *ostranenie*.

3.2.2. Les limites de l'influence germanique : le cas de la réception de Bergson

En dehors de l'influence du concept de *Verfremdung* de Christiansen dans l'élaboration de la notion formaliste d'*ostranenie*, il faut tenir compte que les premières décennies du XX[e] sont marquées par une théorisation philosophique de la finalité de l'œuvre d'art selon laquelle l'objectif de l'œuvre d'art serait le *dévoilement* du monde par le biais d'une mise en relief inhabituelle de l'objet représenté. Ce n'est donc pas étonnant que Jirmounski, un formaliste plus enclin que les autres à reconnaître l'influence de la culture occidentale sur la constitution du formalisme russe, désigne Henri Bergson, dont une première tranduction de son *Essai sur les*

[58] Catherine Depretto, « De la <langue poétique> à la <parole dialogale> : retour sur Lev Jakubinskij (1892-1945) », *Acta fabula* [En ligne], vol. 14, n° 7, « Ce qui a fait signe & ce qui fait sens », Octobre 2013, § 7. URL : http://test.fabula.org/acta/document8145.php, consulté le 18 mai 2016.

[59] Sergueï Tchougounnikov, « Les modèles allemands de Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971) », *Cahier de L'ILSL*, n° 29, 2011, p. 236.

[60] Leonid Heller, ≪ La perception différentielle chez les formalistes russes. Un cas exemplaire : Victor Chklovski ≫, in Xavier Galmiche (éd.) *Les enfants de Herbart, Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages*, formesth.com, 2012, p. 2 sq.

données immédiates de la conscience paraît en russe dès 1910[61], comme l'un des sources du concept formaliste de défamiliarisation : « L'art est une libération par rapport aux automatismes de la vie quotidienne (on a vu là l'influence de l'esthétique de Bergson) »[62].

Dans son esthétique, Bergson attire souvent l'attention sur le fait que notre perception et notre langage interposent un « voile épais » entre nous et le monde, d'un côté, et entre nous et nous-mêmes, de l'autre. Ce voile est dû au fait que chez l'Homme la *faculté de comprendre* n'est qu'une (menue) annexe de la *faculté d'agir* :

> « Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, *voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète*. Quelle fée a tissé ce voile ? Fut-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. »[63] (*nous soulignons*)

L'Homme est premièrement guidé par le besoin de survivre, d'agir, de s'insérer dans un certain milieu de vie. La faculté de comprendre n'a pour but que d'appuyer la faculté d'agir. Soutenir que l'intelligence a comme finalité la compréhension des choses relève d'une simplification intellectuelle particulièrement grossière, car l'intelligence humaine est premièrement une intelligence pratique qui répond au besoin. En ce sens, Bergson corrobore son approche philosophique avec la théorie darwinienne de l'évolution des espèces et avec la façon dont l'anthropologie moderne fait du développement de l'intelligence technique (grâce au développement du cerveau) l'explication du miracle de la survie de l'espèce humaine dans un milieu hostile lors de ses premiers milliers d'années d'existence. L'intelligence technique est donc l'essence de la nature humaine.

---

[61] Pierre Pascal, « Les grands courants de la pensée russe contemporaine », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 3, n° 1, Janvier-mars 1962, p. 33.
[62] Jirmounski, *Problèmes formels*, p. 240.
[63] Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Félix Alcan, 1938, III, I, § 16, pp. 153-154.

Pour cette raison, la perception animale est conditionnée par le *besoin* du vivant de s'intégrer dans son milieu de vie. Ayant une fonction éminemment *utilitaire*, la perception est toujours *globale*/*générale* : un animal perçoit uniquement des choses qui lui servent à vivre dans son milieu. N'étant pas une exception, l'Homme perçoit aussi le réel d'une manière généralisante : on ne voit que *des* hommes, *des* moutons*, des* pierres, *des* poules, *, etc.* et nous ratons la *singularité* de chaque chose (lorsque je vois *des* gens/*des* hommes sur le marché, ma perception manque *naturellement* la *singularité* de chaque homme en particulier).

Déterminé par la perception, le langage humain manque aussi la singularité de chaque chose car les mots ne désignent que des catégories générales : HOMME, POULE, MOUTON, TRISTESSE, JOIE, *, etc.* Dire que moi et Paul sommes *des* hommes revient à effacer les différences entre moi et Paul. De même, dire que moi et Paul sommes tristes pour avoir échoué au même examen revient à ignorer le fait que moi et Paul vivons ce qu'on appelle communément « tristesse » d'une façon différente parce que nous sommes différents. Ma tristesse n'est donc pas la tristesse de Paul.

Le seul capable à dépasser l'impératif utilitaire de la perception et du langage humains, c'est l'artiste. L'art est le moyen *exceptionnel* de prendre compte de ce que notre perception et notre langage nous cachent du réel. De temps en temps, la nature a permis le développement d'esprits très inhabituels qui sont moins ancrés dans l'utilité et qui, par conséquent, ont la capacité de regarder au-delà du voile que la perception et le langage ont mis entre nous et le réel et entre nous et nous-mêmes. Or, l'*ostranenie*, ce prodécé artistique de singularisation d'un détail de l'œuvre littéraire est le moyen artistique d'enlever le voile que notre pensée et notre langage habituelle ont imposé entre nous et le monde.

3.3. Ostranenie dans le langage poétique

Du côté de l'école formaliste de Moscou, où le centre d'intérêt gravite autour des études linguistiques, Jakobson développe dans l'article « Du réalisme artistique » une pensée de la

défamiliarisation de la langue, similaire à la *Verfremdung* mise en relief par Christiansen dans l'analyse des œuvres picturales :

> « La langue quotidienne connaît nombre d'euphémismes, de formules de politesse, de paroles à mots couverts, d'allusions, de tournures conventionnelles. Lorsque nous demandons au discours d'être franc, naturel, expressif, nous rejetons les accessoires qui sont de mise dans un salon, nous appelons les objets par leur propre nom, et ces appellations ont une résonnance neuve ; nous disons dans ce cas : c'est le mot. Dès que nous faisons un usage habituel de ce nom pour désigner l'objet, nous sommes inversement obligés d'avoir recours à la métaphore, à l'allusion, à l'allégorie, si nous voulons obtenir une appellation expressive. Les tropes nous rendent l'objet plus sensible et nous aident à le voir. En d'autres termes, lorsque nous cherchons le mot juste qui pourrait nous faire voir l'objet, nous choisissons un mot qui nous est inhabituel, au moins dans ce contexte, un mot violé. Ce mot inattendu peut aussi bien être l'appellation figurative que l'appellation propre : il faut savoir laquelle des deux est en usage. »[64]

Mais, cette préoccupation pour la défamiliarisation du langage poétique n'est pas l'apanage des formalistes moscovites. Dans « L'art comme procédé », Chklovski remarque, à son tour, que la langue quotidienne est le fruit d'automatisations : c'est par habitude que nous pouvons nous permettre de laisser certaines phrases inachevées ou de ne pas prononcer toutes les syllabes d'un mot ; or, cela n'entrave pas la compréhension du discours. Chklovski relie cela à une conception algébrique de la langue quotidienne, selon laquelle les objets ne sont présentés que par leurs traits les plus basiques (premières syllabes d'un mot, initiales, etc.), ils sont survolés, n'apparaissent pas à la conscience[65]. C'est ainsi qu'on peut effectuer par habitude des actions (comme par exemple essuyer la table, se recoiffer, etc.) sans s'en rendre réellement compte et sans savoir vraiment, après coup, si on l'a fait ou non :

> « Ainsi, la vie disparaît, se transformant en un rien. L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre. […] Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongée ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art*. »[66]

---

[64] Roman Jakobson, « Du réalisme artistique », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 101.
[65] Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 82.
[66] *Ibid.*, p. 83, italique de Chklovski.

Ainsi Tolstoï décrit par exemple des objets du quotidien « comme s'il le[s] voyait pour la première fois [67]» afin de leur redonner une étrangeté qui va choquer, attirer sur eux l'attention/la conscience du lecteur. Dans la nouvelle *Kholstomer*, où le narrateur est un cheval, on découvre des objets ou des concepts singularisés, car l'animal les voit ou les comprend pour la première fois, contrairement aux hommes qui les voient comme des simples objets de leur quotidien. Pour créer cette singularisation, il va également remplacer certains mots du langage courant par des mots issus du monde religieux ; cela ayant bien sûr pour but, en donnant une certaine étrangeté à un mot ou un concept, de choquer son lecteur, de le déranger, d'obliger son attention et sa conscience à s'arrêter et à réfléchir sur ce mot[68].

Chklovski, au contraire de Potebnia, pense que le but de l'image poétique est la singularisation, et non pas justement l'économie des forces de l'esprit : « Le but de l'image n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance »[69]. Il souligne que la singularisation est très fréquemment utilisée via l'emploi d'un idiome moins connu au lecteur ou par l'invocation de tournures triviales inattendues :

> « En examinant la langue poétique aussi bien dans ses constituants phonétiques et lexicaux que dans la disposition des mots et des constructions sémantiques constituées par ces mots, nous nous apercevons que le caractère esthétique se révèle toujours pas les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée. L'objet est perçu non pas comme une partie de l'espace, mais pour ainsi dire dans sa continuité. La langue poétique satisfait ces conditions. Selon Aristote, la langue poétique doit avoir un caractère étranger, surprenant ; en pratique, c'est souvent une langue étrangère : le sumérien pour les Assyriens, le latin en Europe médiévale, les arabismes chez les Perses, le vieux bulgare comme base du russe littéraire ; ou une langue élevée comme la langue des chansons populaires proche de la langue littéraire. »[70]

> « Pour les contemporains de Pouchkine, la langue poétique traditionnelle était le style élevé de Derjavine, tandis que le style de Pouchkine, avec son caractère trivial (pour ce temps-là), était difficile et surprenant. Rappelons-nous l'effroi de ses contemporains devant les expressions grossières qu'il emploie. Pouchkine utilisait le langage populaire comme un procédé destiné à

[67] *Ibid.*, p. 84.
[68] *Ibid.*, p. 89.
[69] *Ibid.*, p. 90.
[70] *Ibid.*, p. 95.

> retenir l'attention, tout comme ses contemporains, dans leurs discours généralement en français, utilisaient des mots russes (cf. les exemples chez Tolstoï, *Guerre et Paix*). »[71]

La singularisation vient toujours du fait de bousculer le lecteur ou le spectateur, par différents moyens dont Chklovski donne quelques exemples, afin de le forcer à réfléchir sur un objet, un concept, une idée, etc. Chklovski relève que, à son époque, ce qui auparavant était considéré comme la langue poétique se fond peu à peu dans la langue ordinaire, quotidienne. Pour contrer cela, et donc mettre en place un niveau moyen de singularisation, les auteurs s'intéressent aux dialectes et aux barbarismes (ex : Essenine, , etc.). Dans la même veine, Maxime Gorki passe de la « langue littéraire au patois littéraire »[72].

3.3.1. Ostranenie et revalorisation littéraire des objets du quotidien

Dans l'article « La construction de la nouvelle et du roman », Chklovski applique le principe de défamiliarisation aux objets/sujets de la vie courante, qui une fois défamiliarisés, deviennent des objet/sujets artistiques. Ainsi, pour pouvoir faire d'un objet/sujet de la vie quotidienne un objet/sujet artistique, on doit sortir cet objet de son contexte habituel et faire en sorte qu'il *redevienne* perceptible par le lecteur. Ce procédé est particulièrement courant chez Gogol, qui met en scène les mots de sorte à les faire paraître *étranges* aux yeux du public. Pour ce faire, il va souvent alterner deux types de périodes dans ses œuvres : une période de grande tension qui se solde par une chute simpliste[73]. Ainsi, on rencontrer un grand passage avec une description très sérieuse d'un lieu ou du comportement d'un personnage (à noter que la grande majorité du temps, les personnages de Gogol ne sont que très peu décrits physiquement et ne sont jamais décrits psychologiquement) terminé par une phrase très simpliste apportant par exemple une information futile. Ce procédé permet d'une part d'ajouter un effet comique grâce au contraste entre la teneur du discours et la teneur de sa chute (on fait suivre un discours quasi métaphysique d'une fin insignifiante), ce qui va renforcer l'aspect absurde du récit ; et d'autre part de rendre les

[71] *Ibid.*, p. 95.
[72] *Ibid.*, p. 96.
[73] Boris Eichenbaum, « Comment est fait « le Manteau » de Gogol », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, pp. 222-223.

mots étranges car ils sont discordants/incompatibles avec la sériosité du discours qui précède. Comme Eichenbaum le remarque : « Cette contradiction ou cette discordance agit sur les mots eux-mêmes de telle sorte qu'ils deviennent *étranges*, insolites, ils sonnent d'une manière inattendue et ils frappent l'ouïe comme s'ils étaient décomposés ou inventés pour la première fois par Gogol. »[74]

3.3.2. Ostranenie et « dévoilement » des objets

Pour défamiliariser un sujet/objet, on procède de la même façon que pour la défamiliarisation de la langue : on va prendre un objet habituel « usé » par le quotidien et lui imposer une nouvelle forme, un nouveau traitement qui va interpeller le lecteur et permettre d'attirer son attention sur cet objet qui lui était auparavant invisible car trop banal, routinier. Selon Chklovski :

> « Pour faire d'un objet un fait artistique, il faut l'extraire de la série des faits de la vie. […] Il faut extraire l'objet de son enveloppe d'associations habituelles. […] Chez les poètes, les objets s'insurgent, rejetant leurs anciens noms et se chargent d'un sens supplémentaire avec le nom nouveau. Le poète se sert des images, des tropes pour faire des comparaisons ; il appelle par exemple le feu une fleur rouge, ou bien il dit comme Baudelaire que la charogne avait ses jambes en l'air comme une femme lubrique. Ainsi le poète accomplit un déplacement sémantique, il sort la notion de la série sémantique où elle se trouvait et il la place à l'aide d'autres mots (d'un trope) dans une autre série sémantique ; nous sentons ainsi la nouveauté, la mise de l'objet dans une nouvelle série. Le nouveau mot est mis sur l'objet comme un nouveau vêtement. […] C'est un des moyens de rendre l'objet perceptible, de le transformer en un élément d'œuvre d'art. »[75]

Par exemple, Chklovski relève chez Tolstoï deux procédés permettant de désautomatiser la perception des objets du quotidien. Premièrement, il décrit un objet uniquement par une de ses caractéristiques, souvent un élément qui n'est pas principal :

> « J'ai déjà écrit à propos de la singularisation chez Tolstoï. Ce procédé à une variante qui consiste à s'arrêter sur un seul détail du tableau et à l'accentuer ; ceci amène une déformation des proportions habituelles. Ainsi, décrivant une bataille, Tolstoï développe le détail d'une bouche humide qui mâche. L'accent mis sur ce détail crée une déformation particulière. »[76]

[74] *Ibid.*, p 223.
[75] Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », p. 185.
[76] *Ibid.*

En second lieu, Tolstoï ne nomme pas l'objet par son nom habituel et en propose une description plutôt que de le nommer directement. Ainsi, il :

> « […] refuse de reconnaître les objets et il les décrit comme s'il les voyait pour la première fois, il désigne les décorations comme des morceaux de cartons peints, le saint sacrement comme un petit pain, ou alors nous assure que les chrétiens mangent leur Dieu. […] En tout cas, Tolstoï a rendu les œuvres de Wagner singulières, en les décrivant du point de vue d'un paysan intelligent, c'est-à-dire du point de vue d'une personne qui […] ne peut se référer aux associations habituelles. »[77]

La défamiliarisation peut également être réalisée par le biais de ce que Chklovski appelle la « construction en paliers » ou « parallélisme »[78]. Pour ce faire, on introduit une antinomie, que ce soit entre les personnages ou entre les manières de traiter un même sujet ; on retrouve ce procédé chez Tolstoï, mais aussi chez Maupassant. Selon Chklovski, Maupassant met en scène ce procédé de parallélisme de façon plus subtile que Tolstoï, notamment à cause de la différence de compréhension du procédé par les deux lectorats auxquels sont adressés leurs nouvelles :

> « […] dans plusieurs nouvelles, il [Maupassant] décrit la mort du paysan ; cette description est simple mais très singulière ; le critère de comparaison est bien sûr la description de la mort d'un citadin, mais cette description n'est pas présente dans la même nouvelle. On peut dire que de ce point de vue Tolstoï est plus primitif que Maupassant, il a besoin d'un parallèle manifeste ; ainsi, dans *Les Fruits de la civilisation*, on nous montre la cuisine et le salon. Je crois qu'on peut expliquer ce phénomène par la netteté plus grande propre à la tradition littéraire française comparée à celle de la Russie ; le lecteur français sent plus nettement la violation du canon, il trouve plus facilement le parallèle, tandis que notre lecteur a une image assez vague du normal. »[79]

Une autre manière de défamiliarisation que Chklovski relève consiste à utiliser un même personnage pour le faire agir dans des situations différentes ; mais c'est un procédé qu'il trouve davantage chez les romaciers anglais et qui est très peu usé par Tolstoï (par exemple dans « l'épisode de Pétrouchka et Napoléon »[80].

[77] *Ibid.*, p. 186.
[78] *Ibid.*, p. 185.
[79] *Ibid.*, p. 187.
[80] *Ibid.*, p. 188.

4. Jakobson : La défamiliarisation au service de la vraisemblance

4.1. Réalisme artistique et réalisme littéraire

Le XIXe siècle voit la naissance du mouvement réaliste. Ce sont des théoriciens issus de ce mouvement qui vont créer l'histoire de la littérature contemporaine que l'on rencontre dans les années 20. Le réalisme littéraire est donc communément reconnu comme la quintessence du réalisme artistique[81], quoiqu'il n'est qu'une sous-catégorie de celui-ci. On juge le réalisme artistique des autres courants/mouvements d'après les principes du réaliste littéraire, d'où le fait que « l'historien de la littérature considère que les œuvres les plus vraisemblables sont les œuvres réalistes du siècle dernier [le XIXe, *notre note*]. »[82]

Selon Jakobson, l'histoire de l'art faisait plus figure de « causerie » que de discipline à part entière. Ainsi, il estime que les historiens de l'art n'ont pas de terminologie scientifique précise pour déterminer les sujets de leurs études. Ce manque de terminologie et de méthode représente un danger, entre autres celui de la confusion entre plusieurs termes désignant parfois un même sujet, etc. C'est pour cela que Jakobson souhaite pourvoir le réalisme d'une nouvelle définition, qui serait scientifiquement précise et juste ; c'est notamment ce travail qu'il s'attèle à réaliser dans son article « Du réalisme artistique » (1921), dans lequel il donne plusieurs significations au réalisme qu'il classe comme suit :

A : On nomme « réaliste » une œuvre dont l'auteur dit qu'elle est vraisemblable, qui montre une tendance vers une vraisemblance artistique.

A.1. : La tendance à déformer les canons artistiques en cours ; cette tendance est interprétée comme un rapprochement vers la réalité.

A.2. : La tendance conservatrice limitée à l'intérieur d'une tradition artistique et interprétée comme une fidélité à la réalité.

[81] Jakobson, « Du réalisme artistique », p. 100.
[82] *Ibid.*

B. : On appelle « réaliste » l'œuvre que celui qui la juge perçoit comme vraisemblable.

B.1. : Je suis un révolutionnaire par rapport aux habitudes artistiques en cours et je perçois leur déformation comme un rapprochement vers la réalité.

B.2. : Je suis un conservateur et je perçois la déformation des habitudes artistiques en cours comme une altération de la réalité.

C. : Le réalisme est la somme des traits caractéristiques d'une école du XIXe siècle (le Réalisme).

D. : « L'exigence d'une motivation conséquente, la justification des procédés poétiques »

Concernant la signification B.2., Jakobson met en avant le fait que les théoriciens qui valident cette idée sont pris dans leurs propres traditions, qui elles-mêmes viennent d'autres traditions ultérieures, et donc ne proposent qu'une vision parcellaire, « embryonnaire [83]», du réalisme. Il en va de même pour les partisans de la signification B.1. ; en effet, eux aussi sont pris au piège de leur propre tradition, qui consiste à déformer les usages habituels des termes. Ainsi, il est pour eux tout à fait possible de définir comme réalistes des textes ou des objets qui ne sont, à la base, pas définis comme tel (selon la définition A.1.). Cela va amener au fait qu'on va juger comme poétiques des textes qui ne l'étaient en aucun cas :

> « Témoin le jugement de Gogol qui attribuait des qualités poétiques à l'inventaire des objets précieux ayant appartenus aux princes de Moscou, la remarque de Novalis sur le caractère poétique de l'alphabet, la déclaration du futuriste Kroutchennykh sur l'impression poétique laissée par un compte de blanchisserie, ou celle du poète Khlebnikov qui voit parfois un sens artistique dans l'altération d'un mot par une coquille. »[84]

On se rend donc compte que toutes ces définitions du terme *réalisme* sont tout à fait relatives et ne dépendent finalement que des sensibilités de la personne qui va juger l'œuvre à

[83] *Ibid.*, p. 103.
[84] *Ibid.*

laquelle apposer, ou non, ce terme. Ainsi, les historiens de l'art ou de la littérature (qui appartiennent tous à la signification C.) jugent de façon tout à fait arbitraire les œuvres, en ne tenant compte que de leurs principes – c'est-à-dire, des principes et théories du mouvement réaliste uniquement – et en aucun cas de ceux d'autres théoriciens. Cela va entrainer le fait que les auteurs qui viennent après ce mouvement ne peuvent se nommer réalistes, et c'est pourquoi nous retrouvons les écoles néo-réalistes, naturalistes, etc. ; ils font une distinction entre les réalistes (de l'école réaliste) et eux car ils estiment que ce sont leurs œuvres qui sont les plus réalistes. Ce procédé se répètera plus tard dans le même but avec les futuristes, les symbolistes, les expressionnistes allemands, etc.

Les historiens de l'art/de la littérature sont des « épigones »[85] selon Jakobson et ils ne donnent de l'école réaliste qu'une définition assez vague ; ainsi, ils vont lui attribuer des caractéristiques qui ne sont pas les siennes et *a contrario*, ne pas lui attribuer des principes qui ont pourtant été mis en avant par des auteurs de ce mouvement :

> « Une analyse plus attentive substituerait sans doute à C. une série de valeurs au contenu plus précis, elle découvrirait que certains procédés que nous rattachons gratuitement à C. sont loin de caractériser tous les représentants de l'école dite réaliste, et qu'inversement on peut également découvrir ces procédés en dehors d'elle. »[86]

On peut remarquer chez des représentants de l'école réaliste l'utilisation de procédés qui sont pourtant dénoncés par les historiens comme contre-réalistes, comme le procédé de caractérisation que Jakobson nomme la condensation : « […] c'est la condensation du récit à l'aide d'images choisies sur l'axe de contiguïté, c'est-à-dire suivant la lisière entre le terme propre et la métonymie ou la synecdoque.[87] ». Pour illustrer cela, Jakobson relève le traitement du suicide opéré d'une part par Tolstoï et de l'autre par Gogol :

> « Prenons l'exemple simple de deux suicides décrits en littérature, celui de la pauvre Liza et celui d'Anna Karénine. Décrivant le suicide d'Anna, Tolstoï s'étend plus particulièrement sur son sac à main. Ce trait inessentiel n'aurait aucun sens chez Karamzine, bien que son récit s'appuie sur une

[85] *Ibid.*, p. 105.
[86] *Ibid.*
[87] *Ibid.*

> série de traits inessentiels, si on les compare avec le roman d'aventures du XVIIIe siècle. Dans ce roman, si le héros fait une rencontre, c'est toujours avec celui dont il a besoin, ou du moins celui dont l'intrigue a besoin. Alors que chez Gogol, chez Dostoïevski, chez Tolstoï, le héros rencontrera d'abord obligatoirement quelqu'un de tout à fait inutile à l'argument, et leur conversation n'apportera rien à cette dernière. »[88]

Ce procédé sert à ralentir la reconnaissance de l'objet auquel il est appliqué par le lecteur, et donc permet de mettre en exergue un des traits de cet objet qui aurait été jugé comme inessentiels par d'autres auteurs et, par la mise en avant de ce trait, de rendre l'objet « plus sensible, plus visible, plus réel »[89] :

> « Dostoïevski écrivait qu'en art, pour montrer l'objet, il faut procéder par exagération, il faut déformer son apparence précédente, il faut le colorer comme on colore les préparations pour les observer au microscope. »[90]

Jakobson met en avant le fait que les théoriciens/historiens de la littérature, en ne donnant qu'une définition très incomplète du réalisme, vont faire de ce terme un fourre-tout qui peut être appliqué à tout et son contraire.

4.2. La notion de vraisemblance artistique

Selon Jakobson, même dans les arts picturaux, le réalisme n'est qu'illusion, et cela est encore plus flagrant lorsqu'il s'agit de la littérature :

> « Est-ce qu'on peut poser la question du degré de vraisemblance de telle ou telle sorte de trope poétique ? Est-ce qu'on peut dire que telle métaphore est objectivement plus réaliste que telle autre ? Même en peinture, le réalisme est conventionnel, c'est-à-dire figuratif. Les méthodes de projection de l'espace à trois dimensions sur une surface, la couleur, l'abstraction, la simplification de l'objet reproduit, le choix des traits représentés sont conventionnels. »[91]

Les outils et techniques utilisés en peinture ne permettent pas de rendre parfaitement la réalité absolue, même si on en est relativement plus près qu'en littérature. C'est parce que le

[88] *Ibid.*, p. 106.
[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*
[91] *Ibid.*, p. 100.

spectateur connait les conventions de la peinture et les accepte qu'il apprécie un tableau ; il en va de même pour la littérature. Tout n'est donc basé que sur le conventionnel, on a l'impression d'un pacte de lecture entre l'auteur de l'œuvre et son spectateur ou lecteur. Plus les traditions picturales sont fortes, plus les objets en peinture deviennent des idéogrammes, c'est-à-dire des symboles compris et acceptés de tous.

4.3. Réalisme et défamiliarisation

Pour contrecarrer le fait que certains objets en peinture sont devenus des idéogrammes, et sont donc perçus immédiatement, inconsciemment et sans effort par le spectateur, le peintre doit trouver une autre façon, manière de représenter cet objet. Pour Jakobson, c'est cette déformation qui va amener au réalisme de l'objet ; c'est par ailleurs une des caractéristiques du *Sturm und Drang* :

> « Le peintre innovateur doit voir dans l'objet ce qu'hier encore on ne voyait pas, il doit imposer à la perception une nouvelle forme. On présente l'objet par un raccourci inhabituel. Ainsi, Kramskoï, un des fondateurs de l'école dite réaliste dans la peinture russe, raconte dans ses mémoires comment il a cherché à déformer au maximum la composition académique, et ce < désordre > est motivé par un rapprochement vers la réalité. C'est une motivation caractéristique pour le *Sturm und Drang* des nouvelles écoles artistiques, c'est-à-dire une motivation pour la déformation des idéogrammes. » [92]

Jakobson avance la même théorie concernant la langue quotidienne, ce qu'on peut bien sûr rapprocher de l'article de Chklovski, « L'Art du procédé »[93]. En effet, en littérature, cette recherche de réalisme passe également par l'arrêt de l'utilisation des mots communs au récit qui ne signifient plus rien car ils sont trop ancrés dans les conventions. A la place, on utilise d'autres termes non-usités auparavant : par exemple, on emploie pour désigner un objet une de ses caractéristiques qui n'était pas mise en avant d'habitude. Certes, les conservateurs rejettent cette théorie et donc ne considèrent pas comme vraisemblables les récits qui sortent des anciens canons :

[92] *Ibid.*
[93] Voir *supra*, note 64.

> « Les adeptes de la nouvelle école considèrent les traits inessentiels comme une caractéristiques plus réaliste que celle dont usait la tradition figée. D'autres, les plus conservateurs, continuent toujours à modeler leur perception suivant les anciens canons ; c'est pourquoi ils sentent la déformation accomplie par la nouvelle école comme un refus de la vraisemblance, comme une déviation du réalisme ; ils continuent à soigner les vieux canons comme les seuls qui soient réalistes. » [94]

Ainsi, la signification A. du terme *réalisme* proposée plus tôt par Jakobson peut se diviser en 2 parties : A.1. Les innovateurs pour qui le réalisme vient de cette volonté de sortir des canons, de briser les conventions qui ont fini par rendre invraisemblables leurs objets à force de les rendre trop traditionnels. A.2. Les conservateurs pour qui, au contraire, le réalisme est celui dicté par les canons. Suivant ce raisonnement, l'on peut également diviser en deux partie la signification B. : B.1. La sortie des canons par le biais de la déformation des habitudes artistiques est un rapprochement du réalisme. Les théoriciens avançant cette idée sont des révolutionnaires. B.2. Les conservateurs, au contraire, estiment que la sortie des canons marque une invraisemblance, une « altération de la réalité [95]». Ainsi, selon le degré de fidélité à un canon littéraire généralement respecté, la défamiliarisation opérée au niveau lexical de l'œuvre littéraire peut être considérée comme une violation de l'exigence de vraisemblance ou de « réalisme révolutionnaire ».

[94] Jakobson, « Du réalisme artistique », p. 102.
[95] *Ibid.*

III. L'évolution des genres littéraires

1. Chklovski et la construction de la nouvelle et de la prose

Viktor Chklovski met lui-même l'accent sur le fait qu'il est difficile de donner une définition de la nouvelle :

> « […] je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé de définition pour la nouvelle. C'est-à-dire que je ne puis encore dire quelle qualité doit caractériser le motif, ni comment les motifs doivent se combiner afin que l'on obtienne un sujet. Il ne suffit pas d'une simple image, d'un simple parallèle ni même de la simple description d'un évènement pour que nous ayons l'impression de nous trouver devant une nouvelle. »[1]

Chklovski cherche à montrer comment les « procédés de composition » et les « procédés stylistiques généraux »[2] sont liés. Il démontre que les romans d'aventure sont composés d'une accumulation par enchaînement de motifs ; il constate ainsi que ces romans ne peuvent être terminés que par le biais d'une accélération temporelle du récit, c'est-à-dire d'un épilogue.

En revanche, l'on peut se poser la question de savoir comment arriver, pour l'auteur de nouvelle, à faire comprendre au lecteur que celle-ci est terminée. Selon Chklovski, la nouvelle est toujours construite selon un schéma très précis, réalisé par paliers, circulaire, et qui n'autorise donc pas certains sujets : « La description d'un amour partagé et heureux ne peut donner naissance à une nouvelle ; si elle y parvient, ce ne sera qu'en opposition aux nouvelles traditionnelles qui décrivent un amour empêché par des obstacles. »[3]

[1] Victor Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 185.
[2] *Ibid.*, p. 170.
[3] *Ibid.*, p. 171.

1.1. La contruction du roman

Chklovski constate un phénomène de nouvelles enchâssées dans une nouvelle plus vaste qui va servir de fil conducteur entre les différents récits. Ce serait le cas par exemple des *Contes des mille et une nuits* ou encore du *Décaméron*. Chklovski va encore plus loin ; en effet, selon lui, certaines œuvres que l'on considère aujourd'hui comme appartenant au genre du roman ne sont en réalité pas des romans. Il prend notamment l'exemple du roman *Gil Blas* de Lesage : dans cette œuvre, le personnage principal ne serait qu'un prétexte pour enchaîner les différents récits :

> « J'affirme, sans chercher pour l'instant à prouver cette opinion, que cette situation s'est prolongée longtemps : *Gil Blas* de Lesage a si peu de caractère qu'il incite les critiques à penser que le but de l'auteur fut de présenter un homme moyen. Ce n'est pas vrai. Gil Blas n'est pas un homme, c'est le fil qui relie les épisodes du roman ; et ce fil est gris. »[4]

L'utilisation du terme « gris » nous montre à quel point le personnage est loin d'être réellement travaillé par l'auteur, son but n'est pas d'exister comme personnage à part entière, avec un caractère, une personnalité et une psychologie vraiment définis. Il ne sert que d'étai, de structure d'appui à l'enchaînement de nouvelles enchâssées à l'intérieur du roman. Chklovski prend également l'exemple des romans picaresques qui sont souvent construits selon ce même modèle d'« encadrement » :

> « Le roman picaresque utilise largement le procédé d'encadrement. Il est intéressant de suivre le sort de ce procédé dans l'œuvre de Cervantes, Lesage, Fielding et, après sa déformation chez Sterne, dans le roman européen moderne. »[5]

Chklovski relève également un autre type de construction d'un récit long par le biais de l'accumulation en son sein de plusieurs nouvelles ; il nomme cela le « procédé de composition par enfilage »[6] : « Dans ce cas, plusieurs nouvelles, chacune formant un tout, se succèdent et elles sont réunies par personnage commun. »[7] On peut retrouver ce procédé dans le conte polysyllabique[8], où un seul et même personnage doit faire face à plusieurs épreuves[9]. On a donc

[4] *Ibid.*, p. 190.
[5] *Ibid.*, p. 191.
[6] *Ibid.*, p. 193.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

ici le schéma de plusieurs nouvelles qui s'enchaînent et d'un personnage identique qui joue le rôle de fil narrateur commun entre les différents récits ; la plupart du temps, ce personnage n'est pas très défini psychologiquement et il subit les actions plutôt que de les provoquer. Il est donc aisé de remarquer que ce type de personnage incorporel, insubstantiel n'est là que pour servir l'enchaînement des actions. En outre, les motifs invoqués pour l'enchaînement des différentes aventures sont souvent très simplistes. On peut par exemple relever ce procédé dans le roman picaresque *La vie de Lazarillo de Tormes*, où le personnage principal, Lazaro, enfant issu d'un milieu modeste, va passer de maître en maître. Il devient le domestique d'un nouveau personnage toujours plus puissant socialement quasiment à chaque nouveau chapitre. Lazaro n'est finalement que très peu décrit physiquement et psychologiquement (même si on peut remarquer une évolution psychologique au fil du récit, le personnage devenant plus ingénieux) et est sans arrêt ballotté d'une épreuve à une autre, d'une aventure à une autre. Le récit avance malgré lui, et il ne prend part à l'histoire que par pur hasard ; il est au mauvais endroit, au mauvais moment.

Comme nous avons pu le voir plus haut, Chklovski relève que la motivation principale de ces romans par « enfilage » est le voyage[10]. En effet, le contexte du voyage donne un bon prétexte pour l'accumulation de plusieurs aventures.

2. Eichenbaum, la théorie et l'évolution de la prose

En 1925, Boris Eichenbaum publie sous forme d'article ses réflexions sur la théorie de la prose et sur l'évolution des genres littéraire en prose. En effet, il considère que l'étude de la théorie de la prose littéraire n'en est qu'à ses balbutiements. Il regrette également le fait qu'elle

[10] *Ibid.*, p. 194.

ne dispose pas, à l'encontre de la théorie des formes et des genres poétiques, de réels concepts, de cadre théorique et qu'il n'ait pas encore été fait d'étude sur la composition du récit[11].

Dès la toute première ligne de l'article, Eichenbaum convoque l'auteur allemand Otto Ludwig (1813-1865) et expose sa théorie[12]. On peut donc noter une influence indéniable, et assumée, de ses travaux sur Eichenbaum qui reprend clairement ses idées.

Ludwig est par ailleurs cité par Oskar Walzel (1864-1944), un historien autrichen de la littérature allemande très plébiscité par les formalistes, dans son article « L'architecture du drame shakespearien »[13] (1916), dans lequel il rend compte des théories de Ludwig concernant l'architecture et la construction des pièces de Shakespeare, notamment *Antoine et Cléopâtre*. Afin d'étudier les œuvres dramatiques de Shakespeare, Ludwig cherche des outils du côté de la musique et de la façon dont sont construites les compositions de musique classique. Il compare ainsi la structure des pièces de Shakespeare à la façon dont sont composées les sonates. Quant à la fertilité, sur le sol russe, de la pensée poétique de Ludwig, il est très vraisemblable qu'elle ait arrivée jusqu'aux formalistes notamment par l'intermédiaire de Walzel.

2.1. La réception d'Otto Ludwig chez Eichenbaum

Pour Otto Ludwig, il existe deux formes de récit : la première est « le récit proprement dit » (*die eigentliche Erzählung*), la deuxième est « le récit scénique » (*die szenische Erzählung*). Le récit proprement dit est celui dans lequel « l'auteur ou le narrateur imaginaire s'adresse aux auditeurs : la narration est un des éléments déterminant la forme de l'œuvre, parfois l'élément principal […]. »[14] En revanche, le récit scénique est celui où « le dialogue des personnages est au

[11] Boris Eichenbaum, « Sur la théorie de la prose », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 198.
[13] Oskar Walzel, « L'architecture du drame shakespearien », traduit par Axel Nesme, *Littérature*, n° 105, 1997, pp. 83-101.
[14] Boris Eichenbaum, « Sur la théorie de la prose », p. 197.

premier plan et la partie narrative se réduit à un commentaire enveloppant et expliquant le dialogue, c'est-à-dire qu'elle s'en tient en fait à des indications scéniques. »[15]

On aurait donc un premier type de récit où la narration et donc le narrateur tiennent une place prépondérante dans l'œuvre ; ici, le narrateur est un personnage à part entière et peut même être le personnage principal, tout comme la narration peut être l'élément principal de l'œuvre. A contrario, dans le deuxième type de récit, la narration et le narrateur s'effacent pour laisser place aux personnages en eux-mêmes ; ils ne servent que de toile de fond, d'appui à l'exposition des personnages, de leurs dialogues, de leurs actions. Eichenbaum note que ce deuxième type de récit est à relier avec le genre théâtral, où cette construction est incontournable :

> « Ce genre de récit rappelle la forme dramatique, non seulement par l'accent mis sur le dialogue, mais aussi par la préférence accordée à la présentation des faits et non à la narration : nous percevons les actions non pas comme racontées (la poésie épique), mais *comme si elle se produisait devant nous sur scène*. »[16] (Nous soulignons)

Pour Eichenbaum, cette distinction entre les deux types de récits est fondamentale dans l'étude de la théorie de la prose littéraire. C'est par le biais de la prose littéraire que les auteurs ont eu la possibilité de créer de nouvelles formes de récit, ce qui n'aurait pu être envisageable dans le cas du récit oral. Au contraire, selon Eichenbaum, la fonction première de la poésie est le fait d'être oralisée, ce n'est pas un genre fait pour rester à l'écrit. Or, on peut remarquer que dans le cas de la prose, en revanche, on est réellement face à une forme destinée à être écrite et lue, à demeurer au sein d'un ouvrage. Cela entraine le fait que la prose va par exemple développer une certaine forme de langage qui lui est propre. En outre, cette forme écrite permet à l'auteur de développer son récit avec foule de détails, que ce soit pour les lieux qui abriteront les actions, pour les descriptions physiques et psychologiques des personnages, etc. :

[15] Otto Ludwig apud *Ibid.*
[16] Eichenbaum, « Sur la théorie de la prose », p. 197.

> « La poésie est toujours plus ou moins destinée à être parlée ; par là elle vit hors du manuscrit, du livre, tandis que la plupart des formes et des genres prosaïques sont entièrement isolées de la parole et ont un style propre au langage écrit. »[17]

Dans la prose, l'auteur va se diriger vers des formes qui permettent de rester ancré dans l'écrit, comme le genre épistolaire, les mémoires ou le roman[18]. Lorsque l'auteur introduit des longs dialogues, il laisse alors plus de place à l'oralité. Les premières formes de récit en prose gardent des traces des récits destinés à l'oralité dont ils sont issus ; ainsi, on n'y retrouvera que très peu de descriptions, qui seront souvent peu détaillées, que ce soit des personnages où des lieux de l'action, ou encore des dialogues qui répondent à la forme que l'on trouve habituellement dans les romans plus contemporains. Eichenbaum reprend ici l'idée de construction du roman par enfilage de Chklovski, avec un même héro toujours présent à qui il arrive une succession d'aventures. On peut remarquer que la frontière entre ce type de roman et les formes traditionnelles de récits oraux (contes, fables, etc.) qui le précèdent est très mince ; le roman va reprendre beaucoup de traits et de caractéristiques des récits oraux.

Ce n'est qu'à partir du XVIII^{e} siècle que de nouvelles formes de récits en prose plus détachées des récits de tradition orales vont apparaître. On voit peu à peu des récits contenant des descriptions très détaillées, de plus grande longueur, avec des descriptions des pensées des personnages ; le roman va acquérir un versant de plus en plus psychologique, où l'on va s'attarder sur les émotions des personnages, leur vie psychique. On peut donc voir ici l'évolution du récit en prose : au début, il reprend beaucoup de caractéristiques du récit destiné à l'oralisation, mais, par la suite, ces traits vont peut à peut s'effacer au profit d'autres, dans lesquels l'on constate une forte présence de la narration et du narrateur, l'apparition de descriptions très détaillées des lieux et des personnages, ou encore une psychologisation du récit.

De la même façon, au XIX^{e} siècle, on voit apparaître des romans dont l'un des éléments centraux est le dialogue, qui est construit de manière plus scénique et qui est utilisé pour faire

[17] *Ibid.*, p. 198.
[18] *Ibid.*

avancer l'action[19]. On remarque donc que, une fois de plus, les traits principaux du genre roman laissent place à une caractéristique qui faisait auparavant partie des traits secondaires, à savoir le dialogue. Le dialogue, qui avait été minimisé dans les récits en prose à partir du milieu du XIIe siècle, puis repoussé dans les romans à partir du milieu du XVIIIe siècle, prend peu à peu au XIXe siècle une nouvelle importance[20]. En effet, le dialogue va à nouveau devenir un élément clé du roman en acquérant une nouvelle fonction, celle de faire avancer l'action :

> « […] mais parfois ces dialogues prennent une forme purement dramatique et ils ont moins la fonction de caractériser les personnages par leurs répliques que celle de faire avancer l'action. Ainsi, ils deviennent *l'élément fondamental de construction*. »[21] (Nous soulignons)

De nouveau, on voit en action la dynamique de la lutte pour la domination des différents éléments d'une œuvre : le dialogue cherche à reprendre sa place de principe constructif qu'il avait auparavant perdue (cet exemple illustre tout à fait les théories de Tynianov sur l'évolution des genres littéraires et est totalement dans leur continuité[22]). Mais, pour faire cela, ce nouveau type de dialogue reprend, à son compte, les tâches autrefois assignées à la narration ; ainsi, on aura des dialogues entiers sur la description d'un lieu ou du physique d'un personnage, et le narrateur ne sera presque plus présent, se contentant d'indications très neutres comme « dit-il » ou encore « répondit-il »[23]. Le narrateur est réellement repoussé du champ du récit et disparaît presque complètement, même si l'on est bien dans un roman ou dans un récit en prose.

Pour Eichenbaum, il faut faire une distinction très claire entre le roman et la nouvelle : ce sont deux formes qui sont très différentes. Le roman est le fruit de la fusion entre différentes caractéristiques de différentes formes de récits en prose déjà existantes, comme nous l'avons vu plus haut. La nouvelle, en revanche, est ce qu'Eichenbaum nomme une forme « fondamentale, élémentaire »[24], c'est-à-dire qu'elle n'a que peu de filiations fortes avec d'autres formes déjà

[19] *Ibid.*, p. 200.
[20] *Ibid.*
[21] *Ibid.*
[22] Voir *infra*, la section : « Théorie tynianovienne de l'évolution littéraire ».
[23] Eichenbaum, « Sur la théorie de la prose », p. 200.
[24] *Ibid.*, p. 202.

existantes avant elle ; elle répond à des règles qui lui sont propres, non pas à des règles issues d'autres formes qui l'auraient influencée.

La caractéristique principale de la nouvelle est sa longueur, or, de ce fait, la nouvelle est travaillée dès ses premières lignes par l'auteur pour pouvoir amener une conclusion rapide. On a donc ici deux facteurs principaux, la longueur et la rapidité. En cela, la nouvelle est radicalement éloignée du roman dont l'auteur, au contraire, n'a pas à prendre en compte ce type de problèmes. Les caractéristiques principales du roman seront le développement des intrigues, la gestion de la multiplication des arcs narratifs, la gestion du groupe de personnages (dont le nombre sera plus élevé que dans la nouvelle), les longues descriptions des lieux qui seront le théâtre des actions, etc. Ainsi, là où le point d'orgue du récit est la conclusion pour la nouvelle, au contraire, dans le roman, la fin est une période d'affaiblissement[25]. Le point de tension du roman doit se trouver bien avant la fin et la fin, elle, doit être une période d'apaisement. En outre, pour Eichenbaum, la fin d'un roman n'est jamais inattendue et si elle l'est, alors il ne faut y voir qu'une trace de l'influence de la nouvelle sur le roman. En effet, la nouvelle se caractérise également par le fait d'avoir quasi systématiquement une fin brusque, imprévisible. Pour illustrer cela, Eichenbaum prend l'exemple d'*Anna Karénine* de Tolstoï, dont le récit continue malgré la mort du personnage principal :

> « Tolstoï n'a pas pu terminer *Anna Karénine* par la mort d'Anna : il s'est vu obligé d'écrire une partie supplémentaire bien que ce fût très difficile puisque le roman était centré sur le destin d'Anna. La logique de la forme romanesque demandait un prolongement : autrement le roman aurait ressemblé à une nouvelle délayée comprenant des personnages et des épisodes entièrement inutiles. »[26]

2.2. Exemple d'évolution d'un genre en prose : la *short story* américaine

Afin d'illustrer l'évolution d'un genre en prose, Eichenbaum prend l'exemple de la *short story* américaine. Il remarque tout d'abord la très grande influence de la littérature britannique,

[25] *Ibid.*, p. 203.
[26] *Ibid.*, p. 204.

et plus particulièrement la nouvelle britannique, sur la nouvelle américaine. À sa naissance, la nouvelle américaine correspond en tout point à la nouvelle britannique ; on peut notamment prendre l'exemple de l'auteur Washington Irving (1783-1859), qui concède tout à fait avoir reçu une éducation littéraire quasi purement britannique et donc être forcément influencé par elle[27]. Mais dès les années 1830/40, la nouvelle américaine va prendre un nouveau tournant : elle se détache peu à peu de son aînée anglaise et montrera des caractéristiques qui lui sont individuelles et originales. Si à la même époque, en Angleterre, le roman est le genre incontournable et dominant du monde littéraire, aux États-Unis, c'est la nouvelle, la *short story*, qui tient ce rôle[28], notamment grâce à la publication de nombreuses nouvelles dans les périodiques. Edgar Allan Poe est l'un des écrivains qui va jeter la base des nouvelles règles de construction du genre. Partant du principe que la poésie courte (que l'on peut lire en une heure) est le genre esthétiquement le plus parfait existant en littérature, il va chercher à adapter les caractéristiques de la poésie à la prose afin de retrouver cette perfection dans le récit en prose. En effet, pour Poe, le roman est un genre imparfait à cause de sa longueur, tandis que la nouvelle a la longueur idéale pour être esthétiquement considérée comme parfaite :

> « Le conte proprement dit offre le plus beau champ qui puisse être offert par les vastes domaines de la simple prose, pour l'exercice du plus haut génie. Si on me demandait de dire comment ce génie pourrait être le plus avantageusement employé pour le meilleur déploiement de ses pouvoirs, je répondrais, sans hésitation, <dans la composition d'un poème rimé ne dépassant pas en longueur ce qui pourrait être parcouru en une heure.> Dans cette limite seulement peut exister l'ordre le plus noble de la poésie. »[29] (Notre traduction)

La longueur du roman est un problème, car comme le lecteur ne peut le lire en une seule fois, il n'est pas happé par ce que Poe nomme « […] l'immense force que confère la totalité (l'ensemble) »[30]. Le désamour de Poe pour le roman s'explique notamment par le fait que le

[27] *Ibid.*, p. 205.
[28] *Ibid.*, p. 206.
[29] Edgar Allan Poe, « Tale-Writing. A Review », *Godey's Lady's Book*, n° 35, novembre 1847, disponible en ligne sur https://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe2.html, consulté le 16/08/2022 : « The tale proper affords the fairest field which can be afforded by the wide domains of mere prose, for the exercise of the highest genius. Were I bidden to say how this genius could be most advantageously employed for the best display of its powers, I should answer, without hesitation, <in the composition of a rhymed poem not to exceed in length what might be perused in an hour.> Within this limit alone can the noblest order of poetry exist. »
[30] Poe cité par Eichenbaum, « Sur la théorie de la prose », p. 207.

principe constructif du roman est tout à fait contraire à celui de la nouvelle : le roman permet le développement de plusieurs arcs narratifs et d'intrigues secondaires. Dans la nouvelle, en revanche, tous les éléments présents sont convoqués pour faire progresser l'action (unique) de l'œuvre ; autrement dit, tous les éléments doivent pousser l'intrigue jusqu'à son dénouement. Comme Eichenbaum le souligne, « [c]e n'est pas un hasard si Edgar Poe attaque ainsi le roman ; le principe de l'unité de construction sur lequel il s'appuie discrédite la forme de grandes dimensions où l'on trouve inévitablement plusieurs centres d'intérêts, des lignes parallèles, des descriptions, etc. »[31] En revanche, « [c]ette nouvelle [la nouvelle américaine] est fondée sur les principes suivants : unité de construction, effet principal vers le milieu du récit et fort accent final. »[32] Pour Eichenbaum, le principe constructif consiste :

> « […] à soigner particulièrement les surprises finales et à construire la nouvelle sur une énigme ou une erreur qui gardera le rôle moteur de l'intrigue jusqu'à la fin. Au début, cette nouvelle se prend tout à fait au sérieux ; certains écrivains affaiblissent l'effet de surprise par des tendances moralisatrices ou sentimentales, mais ils gardent toujours ce *principe de construction*. »[33] (Nous soulignons)

Pour finir, Eichenbaum remarque que la nouvelle étant à son apogée aux Etats-Unis, le genre du roman commence à évoluer et à utiliser certains de ses éléments caractéristiques. Ainsi, on peut rencontrer des romans avec peu d'intrigues secondaires, avec peu de personnages et surtout dont le moteur principal est une action unique, donc des éléments caractéristiques de la nouvelle. En outre, on peut également relever la dynamique de l'évolution du genre de la nouvelle américaine, dont le principe constructif a changé au fil du temps[34].

---

[31] Eichenbaum, « Sur la théorie de la prose », pp. 209-2010. De même, Eichenbaum affirme : « Un écrivain habile a construit un conte. S'il connaît son métier, il n'a pas modelé ses pensées sur ses incidents, mais après avoir conçu avec soin et réflexion un certain effet unique qu'il se propose de produire, il invente des incidents – il combine des évènements – qui lui permettent le mieux d'obtenir cet effet préconçu. Si sa première phrase même ne tend pas à produire cet effet, alors il a échoué dès le premier pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir un seul mot d'écrit qui ne tende directement ou indirectement à réaliser ce dessein préétabli. Et grâce à cette méthode, à ce soin et à cet art, un tableau est enfin brossé qui laisse dans l'esprit de celui qui le contemple avec un sens artistique analogue un sentiment de complète satisfaction. L'idée du récit a été présentée dans toute sa pureté parce que rien n'est venu s'y mêler ; et c'est là un but que le roman ne peut atteindre. » (*Ibid.*, p. 206)

[32] *Ibid.*, p. 210.

[33] *Ibid.*, p. 208.

[34] « Jusqu'aux années quatre-vingt, cette nouvelle varie, se rapprochant ou s'éloignant du reportage ; mais elle garde toujours son caractère sérieux : moralisateur ou sentimental, psychologique ou philosophique. A partir de cette

3. Théorie tynianovienne de l'évolution littéraire

3.1. Problèmes de l'histoire littéraire

Selon Iouri Tynianov, l'étude de la littérature souffre du fait, qu'en Occident majoritairement, les critiques vont en priorité étudier les œuvres en mettant en avant les caractéristiques inhérentes à la psychologie de l'auteur, sans s'intéresser aux éléments littéraires purs. Ainsi, au lieu de se pencher sur l'histoire littéraire, ils vont se pencher sur la « genèse des phénomènes littéraires »[35]. En outre, ils étudient des « séries littéraires »[36], c'est-à-dire un ensemble donné d'œuvres, sans les inclure dans l'évolution littéraire. Pour lui, il s'agit d'une erreur car le fait d'isoler ce panel d'œuvres, sans prendre en considération les autres séries littéraires, revient à ne donner qu'une analyse incomplète du groupe sélectionné.

Ce lien entre histoire littéraire et littérature contemporaine, s'il est indispensable à la science, peut être néfaste pour la littérature contemporaine. En effet, les critiques et auteurs peuvent voir dans l'histoire littéraire la constitution de lois, de canons littéraires et vont projeter sur l'histoire littéraire leur propre histoire. Ils vont donc étudier des œuvres, et la façon dont elles ont été construites sans tenir compte de l'histoire littéraire, ce qui est une faute pour Tynianov.

Concernant l'histoire littéraire comme discipline, Tynianov donne quelques recommandations : tout d'abord, le fait d'employer une terminologie claire car il estime que les critiques qui lui sont contemporains ont tendance à utiliser des termes vagues, peu compréhensibles. Il remet en cause le terme même d'« histoire littéraire » qu'il juge comme peu précis et pompeux[37] car d'une part ce mot reviendrait à dire que la discipline couvre toute

époque (Mark Twain), la nouvelle américaine fait un grand pas dans le sens de l'anecdote, soulignant le rôle du narrateur humoriste ou bien introduisant des éléments du pastiche et de l'ironie littéraire. Même la surprise finale est soumise au jeu de l'intrigue et des attentes du lecteur. Les procédés de construction sont révélés intentionnellement et ils n'ont qu'une signification formelle ; la motivation est simplifiée, l'analyse psychologique disparaît. » (*Ibid.*, pp. 210-211).

[35] Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire » [1927], trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 120.

[36] *Ibid.*

[37] *Ibid.*, p. 121.

l'histoire de la littérature, de la linguistique et des faits littéraire, ce qui n'est pas le cas, et d'autre part, cela donnerait, selon Tynianov, l'idée erronée que l'histoire littéraire est une discipline à part entière, scientifiquement reconnue[38] pour des méthodes et des outils spécifiques. Or, ce postulat est faux puisqu'en histoire littéraire, le point de vue du critique va caractériser un type d'étude qui peut être tout à fait différent d'un autre. Les deux types de travaux les plus fréquents sont l'étude de la genèse des faits littéraires et l'étude de la « variabilité littéraire » [39], c'est-à-dire l'évolution d'une série littéraire donnée :

> « Le point de vue adopté pour étudier un phénomène en détermine non seulement la signification, mais aussi le caractère : la genèse prend, dans l'étude de l'évolution littéraire, une signification et un caractère qui, bien sûr, ne sont pas les mêmes que ceux qui apparaissent dans l'étude de la genèse même.
>
> L'étude de l'évolution ou de la variabilité littéraire doit rompre avec les théories d'estimation naïve qui résultent de la confusion des points de vue : on prend les critères propres à un système (admettant que chaque époque constitue un système particulier), pour juger les phénomènes relevant d'un autre système. On doit donc enlever à l'estimation toute teinte subjective, la « valeur » de tel ou tel phénomène littéraire doit être considérée comme « signification et qualité évolutives. »[40]

Ainsi, pour Tynianov, on ne prend pas assez en compte le fait que chaque époque dans l'histoire de la littérature est un système à part entière, régi par des lois qui lui sont intrinsèques et tout à fait différent d'une autre époque qui est elle aussi un système à part entière. Donc, pour pouvoir étudier correctement l'histoire de la littérature, il faut éviter de juger une époque par rapport à une autre, ce qui n'aurait aucun sens selon lui étant donné que chaque époque/système répond à des règles différentes. De même, pour compléter cette idée, il ajoute que les historiens de la littérature doivent éviter l'emploi de tout terme portant un jugement de valeur tel que « épigone », « dilettantisme » et « littérature de masse »[41] :

> « La notion fondamentale de l'ancienne histoire littéraire, la « tradition », n'est que l'abstraction illégitime d'un ou plusieurs éléments littéraires d'un système dans lequel ils ont un certain emploi et jouent un certain rôle, et leur réduction aux mêmes éléments d'un autre système dans lequel ils ont un autre emploi. Le résultat est une série qui n'est unie que fictivement, qui n'a que l'apparence de *l'entité*.

[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*, p. 122.

> La notion fondamentale de l'évolution littéraire, celle de la *substitution* de systèmes, et le problème des traditions doivent être reconsidérés d'un autre point de vue. »[42]

Afin d'arriver à mettre place ce genre d'étude, d'arriver à l'analyse des différentes époques/systèmes littéraire, il faut déjà admettre et épouser cette théorie de « système » dans la littérature. C'est grâce à cette théorie qu'on peut parvenir à avoir une analyse rigoureuse des phénomènes littéraires et de l'influence que les différentes époques/systèmes peuvent avoir sur celui qui les suit. Le fait de travailler individuellement sur chaque élément caractéristique d'une époque permet de les répertorier, mais on ne doit pas oublier que ces éléments fonctionnent et évoluent en permanence en relation les uns avec les autres.

Tynianov introduit ensuite la notion de fonction constructive/principe constructif qui est le noyau de cette théorie de la littérature comme système :

> « J'appelle *fonction constructive* d'un élément de l'œuvre littéraire comme système, sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier.
> Au cours d'un examen attentif, on s'aperçoit que cette fonction est une notion complexe. L'élément entre simultanément en relation avec la série des éléments semblables appartenant à d'autres œuvres-systèmes, voire à d'autres séries et, d'autre part, avec les autres éléments du même système (fonction autonome et fonction synnome[43]).
> Ainsi le lexique d'une œuvre entre simultanément en corrélation d'une part avec le lexique littéraire et le lexique pris dans son ensemble, d'autre part avec les autres éléments de cette œuvre. Ces deux composantes, ou plutôt ces deux fonctions résultantes, ne sont pas équivalente. »[44]

Pour Tynianov, on ne peut étudier une œuvre comme système sans la rattacher elle-même au fait qu'elle est un système au sein d'un système qui est le système de la littérature. Si l'on isole totalement une œuvre du système de la littérature, alors son étude risque fortement d'être fausse : « L'étude isolée d'une œuvre ne nous donne pas la certitude de parler correctement de sa construction, voire de parler de la construction elle-même de l'œuvre. »[45]

---

[42] *Ibid.*

[43] Le terme russe est « синфункция », d'où le fait qu'on le traduit en allemand par « Synfunktion ». Nous ne comprenons donc pas ce choix de traduction de la part de Todorov.

[44] Tynianov, « De l'évolution littéraire », p. 123.

[45] *Ibid.*, p. 125.

3.2. Automatisation de certains faits littéraires

Ce que Tynianov nomme l'automatisation d'un fait littéraire est l'« usure »[46] de ce fait littéraire : à force d'être employé, il ne sera plus utilisé dans son rôle premier, « […] il ne disparaît pas, seule sa fonction change, devient auxiliaire. Si le mètre d'un poème est usé, il cède son rôle à d'autres traits du vers présents dans cette œuvre et lui-même se charge d'autres fonctions. »[47] À titre d'exemple :

> « […] le feuilleton en vers du journal est construit sur un mètre usé, banal, abandonné depuis longtemps par la poésie. Personne ne l'aurait lu comme un < poème >, ne l'aurait rapporté à la « poésie ». Le mètre usé sert ici de moyen pour rattacher à la série littéraire le matériau social d'actualité journalistique. Sa fonction est entièrement différente de celle qu'il a dans une œuvre poétique. Elle est auxiliaire. »[48]

Il explique également qu'un fait usé, automatisé, et donc auquel on ne prête aucune attention a été auparavant, dans une autre série littéraire, un fait principal.

3.3. Problèmes des genres littéraires

Tynianov prend comme exemple le roman comme genre littéraire : on peut avoir l'impression que le roman est un genre qui est tout à fait uniforme, régulier, qui s'est développé de manière autonome et homogène depuis sa naissance. Tynianov avance au contraire l'idée que le roman est un genre qui s'est modifié d'un système littéraire à l'autre et comme un système à part entière, le genre du roman a vu ses traits évoluer, se remplacer les uns les autres continuellement. Ainsi, ce qui était un trait caractéristique dans le roman du XIXème siècle ne l'est plus au XXème siècle et ainsi de suite.

Il est donc inutile d'essayer d'étudier le roman hors de la série littéraire (de l'époque) auquel il appartient. En effet, si l'on étudie un roman uniquement au sein du système « ROMAN »,

[46] *Ibid.*
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, pp. 125-126.

alors on ne peut mener une analyse correcte dans la mesure où ce système est en constante évolution, évolution influencée par les différentes séries littéraires.

3.4. La prose et la poésie

Comme évoqué plus haut, Tynianov estime qu'il ne faut jamais étudier un fait littéraire en dehors de son système, c'est-à-dire en dehors des relations qu'il peut avoir avec les autres éléments du système dont il fait partie.

Il utilise notamment l'exemple de la prose et de la poésie afin d'expliquer son propos. En effet, les critiques considèrent que le vers et le vers libre sont tous deux de la poésie. Or, dépendamment du système, de la série littéraire dont ils font partie, ce n'est pas le cas. Il y a eu des époques où l'on définissait comme poésie uniquement les vers soumis au mètre ; le vers libre était exclu totalement de la poésie : « Dans un certain système littéraire, c'est l'élément formel du vers qui supporte la fonction du vers. »[49] Suivant le concept d'éléments dominés et d'éléments dominants qui s'affrontent en permanence dans le système – ici le système « poésie » –, le vers (qui était la caractéristique principale de la poésie, ce par quoi un texte était reconnu comme de la poésie) ne va plus avoir pour fonction principale de prouver l'appartenance à la poésie, et un autre élément du vers va prendre la place de cette fonction (la sonorité par exemple) :

> « L'évolution ultérieure des formes peut ou bien appliquer la fonction du vers à la prose pendant des siècles et la transférer à un certain nombre d'autres traits, ou bien l'enfreindre, diminuer son importance. De même, que la littérature contemporaine n'attache aucune importance à la corrélation des genres (selon les traits secondaires), de même il peut arriver une époque où il sera indifférent que l'œuvre soit écrite en vers ou en prose. »[50]

3.5. Le rapport évolutif entre la fonction et l'élément formel

Tynianov relève le fait que parfois, la fonction cherche sa forme. Ainsi, il donne l'exemple des poème russes archaïsant qui « […] remet à la mode une poésie épique dont la fonction est à

[49] *Ibid.*, p. 128.
[50] *Ibid.*, p. 129.

la fois élevée et populaire »[51]. Ainsi, on peut voir que ces poètes ont véritablement mené une recherche de forme qui va de pair avec la fonction de leur poésie. Il cite notamment Katenine, un poète de cette école qui va proposer différentes formes, principalement l'octave, comme caractéristique de la poésie épique sur laquelle il travaille. L'octave sera par la suite une forme utilisée, dans un but différent, par des poètes comme Pouchkine afin de « […] transformer, en utilisant l'ïambe tétrapodique, toute la poésie épique et créer une nouvelle poésie épique < vulgaire > (et non pas < élevée >), prosaïque (La Petite Maison de la Kolomna). » [52]

3.6. Les corrélations entre phénomènes littéraires

Le système est constamment sous tension : les éléments entre eux sont en permanence en train d'essayer de s'élever à la place dominante et ce groupe d'éléments dominants va déformer les autres. C'est grâce à cette dominante que le texte va devenir un objet littéraire. C'est également la dominante qui va déterminer à quel genre littéraire le texte en question appartient, et cela selon la série littéraire dans laquelle il est né. C'est pour cela que les caractéristiques du vers le rapprochent de la poésie et non de la prose à une époque donnée ; de même, à l'époque de Tynianov, l'élément qui va marquer l'appartenance d'un texte au genre du roman est sa longueur, alors qu'auparavant, l'élément qui le rattachait à ce genre était la nature de l'intrigue[53].

3.7. La corrélation entre les séries littéraires et la vie sociale

Tynianov commence par chercher pourquoi et comment la vie sociale peut avoir des liens avec les séries littéraires. Selon lui, « *La vie sociale entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal*. De même pour les séries littéraires mises en corrélation avec la vie sociale. Cette corrélation entre la série littéraire et la série sociale s'établit à travers l'activité

[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*, p. 131.

linguistique, la littérature a une fonction *verbale* par rapport à la vie sociale. »[54] Il ajoute que l'intention de l'auteur peut parfois disparaître, l'auteur se soumettant au principe constructif et au matériau purement littéraire. Ainsi, l'intention de l'auteur ne servira ici que de « ferment »[55] à la constitution de l'œuvre : « La < liberté de création > se trouve être un slogan optimiste, mais il ne correspond pas à la réalité et cède sa place à la 'nécessité de création'. La fonction littéraire, la corrélation de l'œuvre avec les séries littéraires parachève le processus de soumission. »[56]

Selon Tynianov, c'est l'orientation de l'œuvre qui est la fonction verbale de l'œuvre, et par conséquent qui fera lien avec la vie sociale :

> « L'ode de Lomonossov a une orientation (fonction verbale) *oratoire*. Le mot est choisi pour être *prononcé*. Les associations sociales plus lâches nous suggèrent que ces mots *durent être prononcés dans une grande salle, dans un palais*. Du temps de Karamzine, l'ode est une genre littéraire « usé ». L'orientation, dont la signification s'est rétrécie, a disparu ; elle est utilisée par d'autres formes qui relèvent de la vie sociale. Les odes de louange et de tout autre sorte sont devenues des vers emphatiques qui n'appartiennent qu'à la vie sociale. Il n'y a pas de genre littéraire tout fait qui puisse les remplacer. Et voici que des phénomènes *linguistiques de la vie sociale* se chargent de cette fonction. La fonction, l'orientation verbale cherchent une forme et elles la trouvent dans la romance, la plaisanterie, dans le bout-rimé, la charade, etc. Ici, le moment de *la genèse, la présence de telle ou telle forme linguistique* qui précédemment ne relevait que de la vie sociale, acquièrent leur signification évolutive. A l'époque de Karamzine, le salon mondain joue le rôle de série sociale, voisine de ces phénomènes linguistiques. Fait de la vie sociale, le salon devient alors un fait littéraire. Ainsi on attribue des formes sociales à la fonction littéraire. » [57]

3.8. La fonction sociale de la littérature

La fonction sociale de la littérature ne peut être analysée que d'après les liens qu'elle a avec les autres séries qui l'entoure (le système de la société, de la culture etc.). En outre, il ne faut pas faire l'erreur d'étudier l'« orientation » de la fonction verbale d'une œuvre en particulier, il faut étudier cela dans la série littéraire auquel l'œuvre appartient, et ne surtout pas isoler l'œuvre. Il faut toujours observer les liens, les corrélations de l'œuvre avec sa série littéraire :

[54] *Ibid.*, pp. 131-132.
[55] *Ibid.*, p. 132.
[56] *Ibid.*
[57] *Ibid.*, pp. 132-133.

> « L'étude directe de la psychologie de l'auteur et l'établissement d'une relation de causalité entre son milieu, sa vie, sa classe sociale et ses œuvres est une démarche particulièrement incertaine. La poésie érotique de Batiouchkov est le fruit de son travail sur la langue poétique (cf. son discours « De l'influence de la poésie légère sur la langue ») et Viazemski a refusé sans raison de chercher la genèse de cette poésie dans la psychologie de l'auteur. Le poète Polonski, qui n'a jamais été un théoricien et qui cependant, poète, entendait bien son métier, écrit sur Bénédiktov : « Il est très probable que la nature austère, les forêts, les pâturages… ont influencé l'âme sensible d'enfant du futur poète, mais comment ? C'est une question difficile et personne ne saura la résoudre de manière satisfaisante. La nature, qui est la même pour tout le monde, ne joue pas ici un rôle principal. » [58]

En outre, selon Tynianov, on peut constater chez les auteurs, au sein de leurs œuvres ou bien dépendamment des moments de leur carrière, des changements radicaux qui ne « peuvent s'expliquer par ceux de sa personnalité »[59]. Il prend pour illustrer cela l'exemple de deux auteurs, Derjavine et Nekrassov, qui durant leur début de carrière écrivaient deux types de poésie bien distincts, de la poésie élevée et de la poésie vulgaire. Finalement, leur carrière avançant, ces deux types ont fini par s'entremêler puis par se confondre, créant ainsi un nouveau phénomène littéraire[60] : « Il est clair qu'il s'agit ici de conditions objectives et non pas individuelles et psychiques : les fonctions de la série littéraire ont évolué par rapport aux séries sociales voisines. » [61]

3.9. Reconsidération du problème de l'influence dans l'évolution littéraire

Selon Tynianov, il peut y avoir chez les auteurs des influences psychologiques, personnelles très importantes qui ne vont pourtant pas avoir d'impact sur leurs œuvres. Il existe également un phénomène qui va donner l'impression de déceler chez un auteur des influences extérieures, alors qu'il s'agit en fait de pure coïncidences :

> « Les tribus sud-américaines ont créé le mythe de Prométhée sans être influencées par l'Antiquité. Ce sont des faits de *convergence*, de coïncidence. Ces faits sont d'une importance telle qu'ils débordent entièrement l'explication psychologique de l'influence. Et la question chronologique : « Qui a dit le premier ? » n'est pas essentielle. Le moment et la direction de l'« influence » dépendent entièrement de l'existence de certaines conditions littéraires. Dans le cas de coïncidences fonctionnelles, l'artiste influencé peut trouver, dans l'œuvre « imitée », des

[58] *Ibid.*, pp. 134-135.
[59] *Ibid.*, p. 135.
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*

> éléments formels qui servent à développer et à stabiliser cette fonction. Si cette « influence » n'existe pas, une fonction analogue peut cependant nous amener à des éléments formels analogues sans son aide. » [62]

Tynianov rappelle que l'évolution littéraire est due au mouvement perpétuel des éléments du système et des systèmes entre eux : « […] l'évolution se trouve être une < substitution > de systèmes[63] ». Les changements effectués au sein du système ne s'opèrent pas de façon brutale, ils résultent d'une lutte lente pour l'hégémonie, d'un mouvement lent des éléments. Les éléments vont petit à petit commencer à changer de fonction, puis enfin se déplacer du matériau au principe constructif et vice versa.

C'est en tenant compte de cela que Tynianov suggère que l'étude comparée d'un phénomène littéraire avec un autre doit se faire en comparant les formes, mais également en comparant les fonctions :

> « Des phénomènes qui semblent totalement différents et qui appartiennent à des systèmes fonctionnels différents peuvent être analogues dans leur fonction et vice versa. Le problème est rendu plus obscur parce que chaque courant littéraire cherche pendant un certain temps des points d'appui dans les systèmes précédents ; et c'est ce que l'on pourrait appeler le < traditionalisme > ».[64]

Pour Tynianov, on ne peut étudier l'évolution littéraire si on ne tient pas compte du fait que cette évolution est un système ayant des corrélations fortes avec d'autres systèmes, et qu'elle est « conditionnée par eux »[65] :

> « L'examen doit aller de la fonction constructive à la fonction littéraire, de la fonction littéraire à la fonction verbale. Il doit éclaircir l'interaction évolutive des fonctions et des formes. L'étude évolutive doit aller de la série littéraire aux séries corrélatives voisines et non pas aux séries les plus éloignées, même si elles sont principales. »[66]

> « L'étude de *l'évolution* littéraire ne rejette pas la signification dominante des principaux facteurs sociaux, au contraire, ce n'est que dans ce cadre que la signification peut être éclaircie dans sa totalité ;

[62] *Ibid.*, pp. 135-136.
[63] *Ibid.*, p. 136.
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*

> l'établissement direct d'une influence des principaux facteurs sociaux substitue l'étude de la *modification* des œuvres littéraires et de leur déformation à l'étude de *l'évolution* littéraire. »[67]

4. Darwinisme littéraire dans le formalisme russe : réception de Darwin et Haeckel en Russie

4.1. Réception des travaux de Darwin en Russie

On peut noter que la réception de Darwin en Russie fut relativement rapide. En effet, son traité *On the Origin of Species*, fut traduit en russe et publié dès 1864, soit 5 ans après sa parution originale en Grande Bretagne[68]. À la suite de cette traduction, les thèses darwiniennes sont très vite reprises par différents scientifiques russes. Le premier à mettre en avant les travaux de Darwin est le biologiste et physiologiste Kliment A. Timiriazev (1843-1920) qui propose un commentaire apologétique des travaux de Darwin. L'engouement pour Darwin est également visible chez le paléontologue Vladimir O. Kovalevski (1842-1883) qui entretiendra même une correspondance avec Darwin lui-même. Mais c'est à Iliya Mechnikov (1845-1916, prix Nobel de médecine en 1908) qu'on doit la première transposition, en Russie, du darwinisme vers les sciences humaines : en effet, il cherche à appliquer les thèses de Darwin à des disciplines purement sociales telles que l'histoire, de même que la biologie[69].

Mais s'il est certain que le darwinisme connu un intérêt très fort en Russie dès les années 1860, il faut cependant remarquer qu'une partie de l'intelligentsia russe, majoritairement certains partisans des mouvements de gauche, le rejetaient complètement. À titre d'exemple, les adeptes du nihilisme russe, pourtant admirateurs de Darwin dans la mesure où ils voyaient dans ses écrits une nouvelle représentation du combat de la science contre la religion, proscrivent en

[67] *Ibid.*, p. 137.
[68] Marlène Laruelle, « Transferts culturels autour du concept de Race. Lectures de Darwin en Russie », in Michel Espagne (dir.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie*, *Slavica Occitania*, n° 30, 2010, p. 294.
[69] *Ibid.*, p. 294.

revanche certaines de ses thèses fondamentales comme le concept de lutte pour la survie. Les nihilistes, tout comme d'autres intellectuels marqués politiquement à gauche, considèrent que la lutte pour la survie n'est pas possible entre individus d'une même espèce et ne prend place qu'entre espèces rivales[70]. En outre, la lutte pour la survie est majoritairement mise en analogie avec le capitalisme, ce qui va bien évidemment à l'encontre de l'idéologie commune aux mouvements de gauche.

Cependant, les critiques restent tout de même minoritaires comparé à l'engouement flagrant qu'ont connus les écrits de Darwin. A titre d'exemple, on peut citer un article publié dans la revue *Nature* en 1937 qui fait état de la publication d'une nouvelle traduction en russe en 1932, pour le 50ème anniversaire de la mort de Darwin, et qui serait la traduction la plus complète existante des textes de Darwin tous langages confondus. De surcroît, on y relève également à quel point le cinquantenaire de la mort de Darwin fut grandement fêté en URSS, prouvant encore une fois à quel point Darwin était un auteur des plus importants dans la culture russe, puis soviétique :

> « Le cinquantième anniversaire de la naissance de Charles Darwin, en 1932, a été marqué avec une solennité peut-être plus grande en U.R.S.S. qu'ailleurs, puisque tant Engels que Lénine ont adopté et popularisé l'idée évolutionniste de Darwin. Jusqu'alors, les lecteurs russes ne disposaient que de traductions plus ou moins abrégées de l'œuvre de Darwin, et la plupart d'entre elles n'étaient plus éditées. Il a donc été décidé qu'une nouvelle traduction devait être publiée, qui devait être la plus complète de toutes les éditions de l'œuvre de Darwin existant dans n'importe quelle langue. »[71] (Notre traduction)

En outre, on voit là aussi à quel point, notamment par le biais de Engels, la réception du darwinisme en Russie a transité via l'espace germanophone. Il faut également noter que

[70] *Ibid.*, p. 295.

[71] S.n., « Works of Charles Darwin in Russian », *Nature*, nº 139, avril 1937, p. 622 : « The fiftieth anniversary in 1932 of Charles Darwin's was marked with perhaps greater solemnity in the U.S.S.R. than elsewhere, since both Engels and Lenin adopted and popularized Darwin's evolutionary idea. Until that time, until more or less abbreviated translations of Darwin's work had been available to Russians readers, and most of them were out of print. It was therefore decided that a new translation should be published, which had to be the most complete of all editions of Darwin's work existing in any language. »

l'avènement du communisme en Russie a fortement contribué à remettre sur le devant de la scène les travaux de Darwin.

4.2. Réception du darwinisme par Marx

Dès 1860, Engels conseille à Marx de lire le traité de Darwin *On the Origin of Species*. De cette lecture découlera quasi immédiatement, entre les deux philosophes, une intense correspondance dans laquelle ils débattront chacun à leur tour de leurs pensées concernant les travaux de Darwin. En effet, Marx semble tout de suite enthousiasmé par les thèses darwiniennes, comme en témoigne ce qu'il écrit à Engels : « Malgré le manque de finesse bien anglais du développement, c'est dans ce livre que se trouve le fondement historico-naturel à notre conception »[72]. Malgré la critique première, qui n'a finalement rien à voir avec les travaux du naturaliste, Marx fait une déclaration forte : le darwinisme serait selon lui « le fondement historico-naturel » du marxisme. Cependant, même si Marx fait montre de la valeur qu'il accorde aux thèses darwiniennes, il faut relever qu'il n'adhère pas à toutes. En effet, il rejette l'idée de sélection naturelle, qui serait selon lui un transfert du capitalisme vers la nature.

Malgré ce rejet, on peut remarquer que Marx ne s'est pas détourné du darwinisme. Il exploite en effet l'idée darwinienne de « technologie naturelle » dans *Le Capital* (1872) afin d'expliquer un des concepts fondamentaux du marxisme, l'évolution des moyens de productions et la corrélation entre ces moyens de productions et la population[73]. Il fait donc référence à plusieurs reprises dans ce traité à *On the Origin of Species*. On peut donc penser que Marx a détourné le darwinisme, malgré les idées avec lesquelles il était en désaccord, afin de servir sa propre théorie.

[72] Paul Gerpillon, *Séminaire « Lectures de Marx »*, ENS, 6e année, Séance du 9 février 2015, p. 1, PDF disponible dans : Marx-lecteur-de-Darwin.pdf (hypotheses.org), consulté le 30/08/2021.
[73] *Ibid.*

4.3. Historique de la réception d'Haeckel en Russie

Comme nous l'avons vu plus haut, le travail de Darwin connut en Russie une réception rapide et provoqua l'enthousiasme d'un grand nombre d'intellectuels, y compris chez les scientifiques des sciences humaines et sociales. Il n'est pas donc étonnant que les travaux d'Ernst Haeckel, qui consistent, entre autres, à appliquer le darwinisme aux sciences humaines, furent eux aussi traduits en russe et relativement largement diffusés. De surcroît, il faut noter que, dans la Russie pré-révolutionnaire, l'allemand était considéré comme une langue de science, et, grâce à cela, de nombreux textes de scientifiques germaniques étaient publiés en Russie et même traduits en russe[74].

Haeckel eut un impact considérable quant à la diffusion du darwinisme, que ce soit dans les pays germanophones comme dans les pays non-germanophones. À titre d'exemple, Robert Richards déclare dans son ouvrage *The Tragic Sense of Life: Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought* que « […] Au début du siècle, plus de personnes ont appris la théorie de l'évolution par sa plume que par toute autre source, y compris les propres écrits de Darwin. »[75] Les travaux d'Haeckel eurent un retentissement très fort en Russie, et on peut avancer que la plupart des idées évolutionistes proposées en Russie découlent, en grande partie, de ses propres théories, même s'il est évident que le concept d'*évolution* avait été abordé en Russie avant la diffusion des écrits de Haeckel : « [...] il [Haeckel, n.n] a acquis une grande influence sur la pensée évolutionniste russe et cela peut être observé au cours des 150 dernières années. Il n'y a pas une seule branche de la théorie évolutionniste russe qui a échappé à son impact. »[76] La réception large des théories d'Haeckel est également à mettre en lien avec le fait que la majorité des biologistes russes étaient déjà à l'époque fortement influencés par leurs confrères germanistes, notamment car certains d'entre eux avaient fait leurs études en Allemagne et avaient donc ramené et diffusé

[74] Eduard I. Kolchinsky / Georgy S., Levit, « The reception of Haeckel in pre-revolutionary Russia and his impact on evolutionary theory », *Theory Bioscience*, vol. 138, n° 1, 2019, pp. 73–88.
[75] Notre traduction de Robert Richards cité par Kolchinsky / Levit, *op. cit.*, p. 73 : « […] more people at the turn of the century learned of evolutionary theory from his pen than from any other source, including Darwin's own writings. »
[76] Notre traduction de Kolchinsky / Levit, *op. cit.*, p. 73. : « […] he [Haeckel, *n.n.*] gained great infuence over the Russian evolutionary thought and this can be observed during the recent 150 years. There was not a single branch of Russian evolutionary theory which escaped his impact. »

dans leurs milieux universitaires respectifs les textes de ces scientifiques[77]. Malgré son importante influence, Haeckel n'était donc pas le premier – et par ailleurs loin d'être le seul – biologiste germanique à être traduit en russe, il faisait partie d'une tradition de transferts culturels germano-russes dans le domaine de la biologie. Néanmoins, certaines de ses théories furent vivement critiquées par les scientifiques russes. Ceux-ci rejetaient en effet son inclination à l'universalisme scientifique, c'est-à-dire sa volonté de vouloir expliquer la totalité du fonctionnement de l'univers par la science qui lui était contemporaine. En outre, ils critiquaient également vivement sa philosophie moniste[78].

Les opinions politiques des lecteurs ne sont pas non plus à négliger quant à l'analyse de la réception de Haeckel en Russie. En effet, le contexte politique de la Russie pré-révolutionnaire mettait les théories de l'évolution dans une posture délicate. Les partisans d'une révolution soutenaient en partie les thèses d'Haeckel et les utilisaient comme appui à leurs propres idées et revendications. Ainsi, les traductions des écrits d'Haeckel furent souvent censurées par le pouvoir en place[79].

4.4. Ernst Haeckel : profil intellectuel

Ernst Haeckel (1834-1919) est un biologiste allemand qui effectue initialement des recherches dans les sciences de la nature (botanique, biologie, physiologie, zoologie, etc.[80]) puis

[77] *Ibid.*

[78] Le monisme d'Haeckel suppose un dualisme : d'un côté, il avance que l'esprit de Dieu est présent dans toute chose, de l'autre, il déclare que les phénomènes ne sont explicables et ne doivent être expliqués que par des causes naturelles. Voir Sylvie Christine Dauriach, *Les premiers éléments du monisme de Ernst Haeckel ou la genèse d'une philosophie opportune*, Thèse de doctorat en Philosophie, Université Paul Verlaine - Metz, 2006, p. 24, mise en ligne le 24 avril 2018, consultée le 25/07/2021.

[79] Kolchinsky / Levit, *op. cit.*, p. 73.

[80] Henning Hufnagel / Frank Jäger / Nicolas Wanlin, « Une approche pluridisciplinaire d'Ernst Haeckel », *Arts et Savoirs* [En ligne], n° 9, 2018, mis en ligne le 14 mai 2018, consulté le 11 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/aes/1086

qui, peu à peu, va mêler ces travaux avec des travaux philosophiques et artistiques.[81] Il finira par tirer de cet assemblage une théorie esthétique qui influença ses contemporains.

Par ailleurs, Haeckel un grand admirateur de Charles Darwin, qu'il a rencontré en Angleterre en 1866 ; très convaincu par sa théorie de l'évolution, il va grandement contribuer à sa diffusion en Allemagne. On sait notamment qu'il donna à l'université d'Iena un cycle de cours consacré au darwinisme qui connut une grande popularité[82]. À partir de 1859, période à laquelle il commence à découvrir les écrits de Darwin, ses travaux en biologie et en zoologie deviennent de plus en plus marqués par ceux de Darwin. Mais, Heackel va plus loin que son maître, dans la mesure où il commence à appliquer la théorie de l'évolution à l'esthétique et la philosophie. En effet, pour lui, la biologie, la zoologie et l'art étaient des disciplines analogues. Les planches d'illustrations provenant de ses travaux sur les organismes vivants sont d'ailleurs reconnues comme ayant une qualité esthétique indéniable, et lui ont conféré une reconnaissance et une certaine popularité dans le monde scientifique, mais aussi dans le monde courant. Ainsi, l'architecte en charge de la création de la porte de l'Exposition universelle de Paris (1900), René Binet, s'inspirera des planches illustrées sur les radiolaires de Haeckel.

On est donc face à un scientifique aux pratiques très pluridisciplinaires et interdisciplinaires ; il ne faut cependant pas oublier que la séparation nette entre les disciplines n'est finalement que très récente, et date du XIX^{e} siècle. Ainsi, il est probable que cette interdisciplinarité, même si elle est assez distinctive chez Haeckel (notamment par rapport à la majorité des scientifiques qui lui étaient contemporains), ne soit pas, dans le contexte universitaire/scientifique de ses années de carrière, aussi surprenante qu'elle peut nous apparaître aujourd'hui.

[81] *Ibid.*

[82] Nicolas Wanlin, « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité : Haeckel, Quinet, Symonds et Spencer », in A.G. Weber (éd.), *Belles lettres, sciences et littérature, Epistémocrique* [En ligne], 2015, pp. 188. URL : http://epistemocritique.org/spip.php?rubrique82, consulté le 15/06/2021.

Dès les premières pages de son ouvrage, Haeckel déclare que le darwinisme peut être appliqué au-delà du seul champ disciplinaire de la biologie :

> « La théorie d'histoire naturelle exposée dans cet ouvrage [*De l'origine des espèces* de Darwin], cette théorie, que l'on désigne habituellement par la brève dénomination de théorie darwinienne ou darwinisme, est simplement un petit fragment d'une doctrine bien plus compréhensive, je veux dire de la théorie universelle de l'évolution, dont l'immense importance embrasse le domaine tout entier des connaissances humaines. »[83]

Il s'agit là d'une déclaration dont les termes sont forts : en effet, Haeckel revendique l'idée selon laquelle la théorie de l'évolution est « universelle », ce qui signifie qu'elle est applicable à tous les domaines disciplinaires et que sa portée va bien plus loin que le seul domaine de la biologie. En faisant cette déclaration, qui rappelons-le, se situe dès l'introduction de son ouvrage, il se positionne de manière très arrêtée par rapport aux autres scientifiques partisans du darwinisme et assume complètement son idée d'application des théories darwiniennes à tous les champs qui composent la société humaine.

Dans ses travaux, Haeckel applique, à plusieurs reprises, ses théories au champ spécifique de la littérature, et cela à rebours de la compréhension traditionnelle de la littérature.

Selon une tradition séculaire qui est toujours d'actualité et donc très admise au XIXe siècle, la littérature est considérée comme étant hors du champ des sciences. En effet, elle est vue comme étant le « refuge de l'esprit, voire la gardienne des valeurs spirituelles »[84], ce qui signifie qu'on estimait, à l'époque de Haeckel, que, contrairement aux sciences exactes, la littérature laisse s'exprimer l'esprit et n'est pas ancrée dans le déterminisme mécaniste de la nature. Autrement dit, la littérature était considérée selon l'antagonisme déjà établi depuis le XVIIe siècle entre le déterminisme mécaniste de la nature et la liberté de l'esprit humain. Ainsi, la littérature était encore vue au XIXe siècle comme une production de cette liberté de l'esprit humain, qui apparaissait comme une oasis dans un monde matériel régi par des lois physiques implacables.

[83] Haeckel cité par Wanlin, « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité », p. 188.
[84] Wanlin, « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité », p. 190.

Par ailleurs, Haeckel considère que la manière dont son époque envisage la réalité physique et les productions de l'esprit humain est toujours influencée par les récits mythologiques, poétiques ou par le récit biblique de la création. Selon ces récits, Dieu apparaît comme un créateur à l'image de l'homme. Or, pour Haeckel, la science comme la littérature doivent se débarrasser de tout anthropomorphisme, c'est-à-dire que l'homme ne doit plus être pris comme modèle pour tout. Cette idée va donc à l'encontre de l'esthétique classique, dans la mesure où Heackel considère que l'esthétique doit évoluer et s'ajuster à l'évolutionnisme. En conséquence, Haeckel ne rejette en aucun cas la littérature, ce que l'on remarque dans la profusion de citations de Goethe dans tous ses ouvrages scientifiques. À titre d'exemple, on peut souligner que dans son traité intitulé *Generelle Morphologie der Organismen* (1866), dans lequel il propose une nouvelle biologie fondée sur les thèses darwiniennes, il introduit chaque chapitre par une référence à Goethe[85]. Ici, Haeckel ne fait pas référence au Goethe scientifique et naturaliste mais au Goethe poète. En effet, Goethe, dans ses poèmes, met en scène une description de la nature détachée de tout l'imaginaire religieux traditionnellement présent dans la poésie ; une image de la nature qui, pour Haeckel, est semblable à la réalité et non pas prisonnière d'une quelconque mythologie qui la représenterait de façon tout à fait artificielle. Ainsi, comme nous le disions plus haut, Haeckel ne se positionne pas contre la littérature ou les arts en général, seulement contre la tradition ayant cours dans les arts. Il emploie d'ailleurs les artifices de la littérature tout au long de ses textes traitant de la théorie évolutionniste, que ce soit les textes de vulgarisation ou les traités scientifiques : on remarque ainsi l'utilisation de figures de style comme l'hyperbole, l'analogie ou encore la question rhétorique. Comme le remarque Wanlin, « Tout ce qui peut contribuer à imprimer dans les esprits une représentation concrète du fonctionnement de la vie est mis à contribution »[86]. On voit donc bien que Haeckel est très conscient de ce que peut lui apporter la littérature, et de comment y avoir recours pour appuyer et faire comprendre ses propres théories.

---

[85] Voir, par exemple, Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen : allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie. Allgemeine Anatomie der Organismen, kritische Grundzüge der mechanischen Wissenschaft von den entwickelten Formen der Organismen, begründet durch die Descendenz-Theorie*, vol. I, Berlin, 1866, p. IV.

[86] Nicolas Wanlin, « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme*, vol. 4, n° 154, 2011, p. 96.

En outre, comme nous le mentionnons plus haut, Haeckel passe aussi par les arts plastiques dans ses traités afin d'illustrer ses propos ; il a en effet produit environ 1000 illustrations tout au long de sa vie, en majorité des gravures et des aquarelles. Ses planches d'illustrations, dont la qualité scientifique est depuis plusieurs décennies remise très fortement en question (tout comme certaines de ses théories, notamment sa théorie de la récapitulation[87]), possèdent cependant une qualité artistique peut commune à ce que l'on pouvait trouver dans les traités scientifiques. On ne peut s'empêcher de relever à quel point ces illustrations sont loin d'être pensées dans une démarche purement scientifique. Il est aisé de remarquer que Haeckel a créé ces illustrations d'un point de vue artistique : les sujets y sont mis en scène et la symétrie y tient une place importante alors qu'elle n'apporte finalement rien d'un point de vue purement scientifique[88]. Remarquons également qu'Haeckel a publié de 1899 et 1904, dix cahiers de lithographies intitulés *Kunstformen der Natur* (*Les formes artistiques de la nature*), qui regroupent une centaine de ses illustrations. Là encore, le titre choisi par Haeckel ne peut que nous prouver à quel point il était un scientifique proche de l'art et à quel point il n'existait pour lui aucune réelle frontière entre les sciences naturelles et l'art. L'art d'Haeckel a d'ailleurs inspiré le mouvement de l'Art Nouveau. De même, il faut noter que de nos jours, Haeckel est connu du grand public non plus pour ses textes et ses théories, mais surtout pour ses illustrations. C'est donc plutôt le côté artistique que le côté scientifique qui est resté d'Haeckel à travers le temps. À titre d'exemple, nous pouvons relever les nombreux ouvrages publiés de nos jours contenant une grande partie de ses planches d'illustrations[89].

[87] La théorie de la récapitulation (aussi appelée « loi biogénétique fondamentale ») d'Haeckel porte sur l'ontogénèse et sa récapitulation de la phylogenèse. Ainsi, cette théorie avance que chaque organisme de chaque espèce passe, durant son développement embryonnaire, par les stades d'évolution qu'ont connus ses ancêtres. Il a été prouvé dès les années 1940 que cette théorie était fausse. (Georges Ducreux / Hervé Le Guyader / Jean-Claude Roland, « DÉVELOPPEMENT (biologie) - Le développement végétal », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 17 septembre 2022, s.p. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/developpement-biologie-le-developpement-vegetal/).

[89] Le plus complet actuellement étant *The Science and Art of Ernst Haeckel,* publié en 2017 par les éditions Taschen, qui contient 450 planches dessinées par Haeckel. On note aussi la tenue d'expositions consacrées uniquement aux planches d'Haeckel, notamment à l'espace culturel Mediamatic d'Amsterdam, qui propose une exposition permanente des œuvres d'Haeckel.

Haeckel met en question la vision poétique du monde, telle qu'elle a été héritée de la mythologie antique et de sa réception pendant la Renaissance et les siècles qui se sont suivis, et selon laquelle le monde est une harmonie universelle, un accord parfait entre les éléments qui le constituent. À sa place, Haeckel propose une vision agonique du monde qui rappelle la lutte des contraires d'Héraclite ou la volonté de puissance de Nietzche :

> « En quelque coin de la nature que vous portiez vos regards, vous ne rencontrerez pas cette paix idyllique chantée par les poètes ; partout au contraire vous verrez la guerre, l'effort pour exterminer le plus proche voisin, l'antagoniste immédiat. Passion et égoïsme, voilà, que l'on en ait ou non conscience, le ressort de la vie. Le dicton poétique si connu : "La nature est parfaite, partout où l'homme n'y introduit pas son tourment". Ce dicton ne manque pas de beauté ; mais il n'est malheureusement pas vrai. »[90]

4.5. Influence de Darwin sur la littérature

Le darwinisme littéraire est une branche de la critique littéraire dont le but est d'analyser la littérature par le biais de la théorie de l'évolution. En proposant ainsi une scientifisation de la littérature, l'approche darwinnienne de la littérature semble être totalement en accord avec les thèses avancées par les formalistes russes.

Avant même l'avènement du darwinisme, on pouvait déjà sentir, parmi les critiques littéraires, un certain attrait pour l'application des sciences à l'étude de la littérature. Ainsi, quelques décennies avant la parution de l'*Origine des espèces*, Madame de Staël (1766-1817) propose une étude des œuvres littéraire en tenant compte de la nationalité de leur auteur, du climat de l'endroit où il vit, ou encore de la période historique à laquelle il appartient. De même, Goethe propose une analyse de tous les genres littéraires similaire à celle qu'il a faite dans son *Versuch die Metamorphose der Pflanzen* (*Essai sur la métamorphose des plantes*, 1790) au sujet la morphologie et de l'évolution des plantes. Enfin, on relève également Sainte-Beuve (1804-1869), dont les méthodes de travail et d'analyse reposent sur une étude très poussée de la

[90] Haeckel cité par Nicolas Wanlin, « Evolutionnisme et modèles », p. 190-191.

biographie de l'auteur, donc de l'évolution de sa personnalité, et de documents historiques issus de son époque :

> « Sainte-Beuve illustre à quel point la critique était devenue biologique, à quel point elle était élaborée sur le plan historique et solidement scientifique, avant Darwin. Non pas qu'il ait été simplement scientifique. Cet homme remarquable lisait tout le monde et connaissait tout le monde, vivant, pour ainsi dire, toute l'histoire intellectuelle d'un demi-siècle dans un seul esprit. En lui, un idéaliste romantique est mort jeune et a laissé un sceptique mélancolique doutant même de <son propre doute> et un scientifique <naturaliste des esprits> insatiablement curieux des faits et morbidement anxieux de les vérifier. Sagement réticent à l'influence métaphysique du climat, il étudiait un auteur en fonction de son hérédité, de son histoire familiale, de son cercle littéraire, de ses amis les plus proches, de son rival invétéré, de sa passion maîtresse, de sa faiblesse caractéristique, de ses disciples et de sa réputation ultérieure. »[91] (Notre traduction)

Selon William Irvine, l'arrivée du mouvement romantique a également poussé les auteurs à se tourner fortement vers des disciplines scientifiques comme la biologie :

> « Le romantisme rend tout le monde sensible à la biologie. Des concepts tels que l'unité vitale de l'organisme, la classification selon l'archétype, la relation de la plante à la graine, de l'animal à son environnement, étaient constamment présents à l'esprit des critiques historiques. »[92] (Notre traduction)

Toujours selon Irvine, c'est Ferdinand Brunetière (1849-1906) qui fut le premier critique à être fortement influencé par les travaux de Darwin. En effet, Brunetière cherche à théoriser l'évolution des genres littéraires, comme Darwin l'a fait pour l'évolution des espèces. De son travail résulteront deux grands ouvrages qui, entre autres, sont la preuve de son grand intérêt pour le darwinisme appliqué à la littérature : *Evolution de la critique* (1890) et *Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* (comprenant deux volumes publiés entre 1890 et 1892).

---

[91] William Irvine, « The Influence of Darwin on Literature », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 103, n° 5, 1959, p. 616 : « Sainte-Beuve illustrates how biological, how elaborately historical and solidly scientific, criticism had become before Darwin. Not that he was merely scientific. This remarkable man read everybody and knew everybody, experiencing, so to speak at first hand, the whole intellectual history of a half-century inside a single mind. In him a romantic idealist died young and left a melancholy skeptic doubtful even of <his own doubt> and a scientific <naturalist of minds> instiably curious about facts and morbidly anxious to verify them. Wisely reticent on the metaphysical influence of climate, he studied an author in relation to his heredity, his family history, his literary circle, his closest friends, his inveterate rival, his master passion, his characteristic weakness, his disciples and later reputation. »

[92] *Ibid.* : « Romantiscism was making everybody biology-minded. Such concepts as the vital unity of the organism, classification according to archetype, the relation of the plant to the seed, of the animal to his environment, were constantly before the minds of the historical critics. »

Dans ce dernier ouvrage, il fait montre de sa volonté à créer une nouvelle critique littéraire qui serait basée sur des méthodes scientifiques : « Les principes darwiniens ne visent pas seulement à expliquer l'évolution des genres littéraires, mais à l'expliquer avec une exactitude scientifique - et à donner ainsi une nouvelle base à la critique. »[93](Notre traduction) Or, on sait que Brunetière est une des principales sources françaises du formalisme russe. Il est donc fort possible que ces textes, où le darwinisme appliqué à la littérature a une place centrale, aient été au moins lus par les formalistes, et voire même les ont influencés.

Il faut noter cependant qu'il est très compliqué de trouver une « relation de filiation claire entre les textes scientifiques et la vulgarisation, d'une part, et les textes littéraires, d'autre part. »[94] De même, ce n'est pas grâce à un lexique précis, qui serait la piste formelle d'une source, qu'on peut tracer une filiation. En effet, il est difficile d'attribuer tel ou tel terme comme un emprunt direct à l'évolutionnisme. Ainsi, il faut imaginer la possible influence de l'évolutionnisme sur la littérature à partir d'un cadre plus grand. La théorie évolutionniste remet en effet en question la quasi-totalité de la représentation du monde qui avait cours depuis des siècles. Au même titre que la découverte de l'héliocentrisme au XVI[e] siècle, il détruit les certitudes communes et entraîne un bouleversement sociétal très important : « En raison de son énorme importance scientifique et intellectuelle, il a semblé définir le moment culturel, et a eu un impact riche et diversifié sur de nombreux aspects de la culture à la fin du XIXe siècle et après. »[95] (Notre traduction) L'influence de l'évolutionnisme dans les arts et plus particulièrement dans la littérature est donc à mettre en rapport avec ce changement très profond de la pensée commune :

> « Et ce ne sont pas tant les découvertes scientifiques qui suscitent de nouvelles représentations artistiques que des révolutions imaginaires qui s'expriment parallèlement dans les

[93] *Ibid.*, p. 617 : « Darwinian principles are not only to explain the evolution of literary genres, but to explain it with scientific exactitude – and thereby to put criticism on a new basis. »
[94] Wanlin, « La poétique évolutionniste », p. 93.
[95] John Holmes, « Darwinism in Literature », *The Literary Encyclopedia* [En ligne], 2019, s.p., URL: https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=5768, consulté le 24/06/2021 : « Because of its enormous scientific and intellectual importance it came to seem to define the cultural moment, going on to have a rich and divers impact on many aspects of culture in the later nineteenth century and after. »

> représentations scientifiques et artistiques. D'une manière générale, la littérature n'est pas à la traine de la science mais participe au même effort de renouvellement imaginaire. »[96]

On voit donc apparaître, en France par exemple, des textes de vulgarisation de la théorie darwinienne qui, dès les années 1870, posent déjà la question d'une adaptation de l'évolutionnisme aux arts[97]. En Allemagne, c'est Haeckel qui va encourager une refonte de l'esthétique qui doit prendre en compte l'évolutionnisme. Il assume pleinement l'idée selon laquelle il existe de réels liens entre les sciences naturelles et les arts, que ce ne sont pas, contrairement à ce qu'on avait pu avancer, des disciplines totalement étrangères l'une à l'autre.

4.6. Ferdinand Brunetière, la critique littéraire « scientifique » et le darwinisme littéraire

Le XIXe siècle est le théâtre d'une forte expansion des sciences naturelles qui rencontrent un grand succès. Les découvertes scientifiques sans précédent couplées à un engouement général pour les sciences naturelles redessinent le paysage de la culture et des savoirs de cette époque. Les arts et les sciences humaines, qui bien entendu ne font pas partie de ces disciplines, commencent à se questionner sur leur place dans la société. Nombre d'auteurs et d'artistes en général vont ainsi commencer à tenter d'appliquer les outils et théories proposées par les sciences naturelles à leurs domaines respectifs. On peut penser, à titre d'exemple, à Honoré de Balzac qui cherche à établir dans *La Comédie humaine* un inventaire de ce qu'il nomme les « espèces sociales » ; sa démarche est ici tout à fait scientifique, il se pose plus en naturaliste qu'en écrivain :

> « Balzac n'entend pas seulement faire œuvre de poète, mais aussi de savant ; histoire et science naturelles doivent lui fournir les outils non seulement pour décrire de manière raisonnée et organisée les particularités de la société française de la première moitié du XIXe siècle, mais aussi

[96] Wanlin, « La poétique évolutionniste », p. 94.
[97] Voir Edgar Quinet, *La creation*, t. I, Paris, Libraire Germer-Baillière et Cie, 1870, chap. « Quand la science se tait, c'est à la poésie de parler » et « Ce que la nature a de nouveau à dire aux arts ».

> pour l'analyser et la comprendre, en conférant à son œuvre romanesque une autorité quasi-scientifique. »[98]

Brunetière invoque d'ailleurs plusieurs naturalistes et biologistes dans son Avant-Propos à *La Comédie Humaine* (1892), en particulier Buffon, Cuvier et Saint-Hilaire. Cette volonté d'utiliser les savoirs et outils offerts par les sciences naturelles est également très présente dans le cadre de la critique littéraire. En effet, plusieurs auteurs commencent à chercher à théoriser un nouveau type de critique littéraire qui serait basé sur une démarche purement scientifique. Ce désir de création d'une « science » de la littérature est, entre autres, porté par Hippolyte Taine (1828-1893, philosophe et historien), qui est considéré en France comme le père fondateur de la critique dite « scientifique ». Pour Taine, l'histoire littéraire et l'histoire naturelle ont eu un déroulement semblable, ce serait donc en prenant exemple sur cette discipline qu'on arriverait à trouver une manière de traiter de façon scientifique l'analyse de la littérature[99]. Il se rapporte beaucoup aux travaux d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire :

> « Si Taine emprunte certaines idées à Darwin, notamment l'idée d'une sorte de sélection naturelle dans la production de l'œuvre, Nathalie Richard montre qu'en dépit de son "naturalisme", on ne peut pas parler dans son cas d'une vision globalement évolutionniste de l'histoire (de l'art). Passant en revue les métaphores anatomiques de Taine, elle montre que l'analogie naturaliste aboutit plutôt chez lui à une écriture de l'histoire comme une suite de tableaux, une succession d'équilibres de forces jamais parfaitement stabilisés, la transition de l'un à l'autre étant assurée par des catastrophes géologiques ou des "révolutions du globe" selon un modèle emprunté à Cuvier. »[100]

Il faut noter que Taine semble avoir été très influencé par *La Comédie Humaine* de Balzac, et par sa volonté, comme nous le mentionnons plus haut, de dresser un portrait de la société et des différentes « espèces sociales » qui la compose. Cependant, pour Taine,

---

[98] Sandra Collet, « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine* de Balzac », *Arts et Savoirs* [En ligne], nº 12, 2019, URL : http://journals.openedition.org/aes/2317, mis en ligne le 27 février 2020, consulté le 12 mai 2021.
[99] Marie Guthmüller, « Herbert Spencer et la critique scientifique Taine, Hennequin, Brunetière », *Arts et savoir* [En ligne], nº 4, 2014, p. 5, URL : Herbert Specer et la critique scientifique (openedition.org), mis en ligne le 15 mai 2014, consulté le 20 avril 2019.
[100] Céline Trautmann-Waller, "Nathalie Richard, *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*", *Revue d'histoire des sciences humaines* [En ligne], nº 29, 2016, URL : http://journals.openedition.org/rhsh/666, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 13 mai 2021.

Balzac a fait l'erreur de ne pas prendre en compte le poids de l'Histoire dans son œuvre. De plus, il estime que la théorie psychologique avancée par Balzac est erronée et non scientifique[101] :

> « Dans l'histoire de la critique littéraire, l'œuvre de Taine apparaît comme une étape décisive vers l'autonomie d'un genre véritable, et comme une voie d'accès privilégiée vers la connaissance de l'homme, étudiée à travers ses créations et ses produits. »[102]

On remarque donc dans la deuxième moitié du XIXe siècle plusieurs tentatives de fondation d'une nouvelle critique littéraire. On pense bien sûr à Taine, que nous avons évoqué plus haut, mais on relève également les théories proposées par Emile Hennequin (1858-1888), qui va puiser ses idées dans la psychologie de l'époque afin d'articuler une nouvelle critique littéraire.

La volonté de nombres d'auteurs dans ces années-là est de réformer la critique littéraire : il s'agit ici de faire en sorte que la critique ne soit plus simplement un genre littéraire, mais qu'elle devienne une science à part entière. Le point culminant de cette volonté de scientifisation de la critique est représenté par Ferdinand Brunetière.

4.6.1. Théorie de Brunetière

Le travail de Brunetière semble être axé autour d'un postulat très précis, comme c'est le cas, nous l'avons vu plus haut, de nombreux auteurs : il souhaite fonder une nouvelle critique de l'art. Brunetière rejette la critique littéraire de ses prédécesseurs, qu'il trouve infondée car basée sur des caractéristiques qui, selon lui, sont totalement subjectives. Il cherche à créer une critique scientifique, dont le maître mot est l'objectivité et la scientificité. Or, tout comme Taine avant lui, il estime que l'histoire littéraire comporte de fortes similitudes avec l'histoire naturelle, ce qui l'amène à théoriser sa nouvelle critique

[101] *Ibid.*
[102] Jean-Thomas Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, 1992, p. 13.

littéraire selon les lois de l'histoire naturelle. De plus, c'est dans les sciences naturelles que Brunetière veut trouver les outils qui lui permettront de fonder sa critique littéraire scientifique, qu'il veut totalement objective[103].

En effet, selon Brunetière, l'évolution des genres littéraires serait tout à fait semblable à celle de l'évolution des espèces : un genre nait (enfance), devient mature (maturité), puis entame doucement sa décadence jusqu'à la mort. Ce cycle est indifférent à l'auteur qui ne peut aller contre, il suit l'évolution sociétale, mais aussi l'évolution littéraire globale. Brunetière théorise l'évolution des genres littéraires, et notamment l'histoire littéraire française, en se basant et en suivant pleinement les travaux de Darwin.

4.6.2. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature

En 1914, est publié l'ouvrage *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* un recueil des dix conférences données par Brunetière à l'Ecole Normale Supérieure entre novembre et décembre 1889. Brunetière construit en premier lieu ses leçons en réponse au fait qu'il estime qu'il manque en France un ouvrage qui retracerait précisément l'histoire de la critique littéraire et son influence sur la construction de la notion de genre en littérature[104].

Dès sa leçon inaugurale, Brunetière met en avant la théorie de l'évolution. En effet, il déclare que le concept d'évolution a été repris et assimilé par nombre de branches scientifiques et qu'il est cohérent de tenter de l'appliquer également à l'histoire littéraire :

> « Vous savez tous, au moins en gros, ce que c'est que le mot et que l'idée d'évolution ; la fortune qu'ils ont faite ; et ce qu'on peut en dire : que, depuis une vingtaine d'années, ils ont envahi, l'une après l'autre, pour les transformer ou les renouveler, toutes les provinces de l'érudition et de la science. *Evolution des êtres, évolution de la philosophie, évolution de la morale, évolution de la famille, évolution du mariage*, que sais-je encore ? il n'est plus aujourd'hui partout question que d'évolution. Or, s'il est toujours bon de se méfier un peu des nouveautés, et d'attendre –

[103] Guthmüller, « Herbert Spencer et la critique scientifique », p. 5.
[104] Ferdinand Brunetière, *Évolution des genres dans l'histoire de la critique littéraire*, 9e éd., Paris, Éditions Pocket, Collection Agora les classiques, 2000, p. 11.

> surtout pour les faire entrer dans l'enseignement – qu'elles aient, selon le mot expressif de Malebranche, de la barbe au menton, nous pouvons être certains, qu'après vingt-cinq ans ou trente ans maintenant écoulés, la doctrine de l'évolution doit avoir eu quelque chose en elle qui justifiait sa fortune. Il est possible qu'elle ne soit pas l'expression de la vérité toute entière ; et c'est même probable. J'accorde encore que demain, peut-être, elle soit dépossédée de sa popularité d'un moment par une autre doctrine ou une autre hypothèse – quoique dans le fond je n'en crois rien. Mais, en attendant, puisqu'elle règne, je ne vois pas l'avantage qu'il y aurait à feindre d'en ignorer l'existence ; et, puisque nous savons ce que l'histoire naturelle générale, ce que l'histoire, ce que la philosophie en ont déjà tiré de profit, je voudrais examiner si l'histoire littéraire et la critique ne pourraient pas l'utiliser à leur tour. Voilà tout mon dessein. »[105]

La théorie de l'évolution proposée par Darwin tient donc une place prépondérante dans les théories de critique littéraire de Brunetière ; cette influence est d'ailleurs revendiquée très fortement. Il rappelle également dans cette leçon inaugurale que ses théories sont proches de celles d'Hippolyte Taine qui lui-même a commencé à tenter une scientifisation de la critique littéraire :

> « Qu'avec M. Taine enfin, si la critique ne devient pas une science, elle aspire à le devenir ; et qu'en tout cas, elle cherche un supplément à ses moyens d'information dans les moyens, si je puis ainsi dire, dans les méthodes, et dans les procédés de l'histoire naturelle. »[106]

Pour autant, même si Brunetière reconnait son adhésion aux théories de Taine, il propose d'aller plus loin en créant une critique qui serait fondée sur « l'histoire naturelle de Darwin et de Haeckel.

On peut remarquer que Brunetière reprend également le vocabulaire propre à la théorie de l'évolution, notamment des termes comme « hérédité », « physiologie » ou encore « race » et « différenciation » qui apparaissent d'ailleurs dès les premières pages de l'ouvrage, et dès la leçon inaugurale[107]. De même, sa méthode d'analyse de la construction des genres littéraires semble être fondée sur des préoccupations parfois purement rattachées aux méthodes de travail que l'on peut rencontrer dans les sciences naturelles, et bien évidemment plus particulièrement dans les théories darwiniennes. Ainsi, il prend en compte les conditions sociales et historiques, le milieu

[105] *Ibid.,* pp. 27-28.
[106] *Ibid.*, p. 41.
[107] *Ibid.* : « En premier lieu, c'est l'hérédité ou la race, qui fait d'un genre […] » et même dans le titre d'une partie de leçon « La race, le milieu, le moment ».

géographique ou encore climatologique dans ses analyses[108]. En outre, il met l'accent sur les concepts d'individualité et de transformation, ce qui, encore une fois, le place dans la lignée directe des thèses avancées par Darwin. On peut remarquer cette réappropriation dès l'Avant-propos de l'ouvrage, où Brunetière annonce clairement avoir utilisé des méthodes de travail appartenant à la physiologie afin de lui-même pouvoir construire sa propre méthode d'analyse de l'évolution des genres :

> « Il m'a paru seulement qu'avant d'aborder le problème de l'évolution des genres, il était nécessaire de montrer comment la critique s'est trouvée amenée à le poser ; et, pour cela, j'ai pensé, qu'à défaut d'une histoire entière de la critique – où d'ailleurs on saisirait moins bien les différents temps de son évolution –, il fallait en avoir au moins quelques idées sous les yeux. Ainsi, quand ils veulent décrire le mécanisme de quelque fonction obscure et surtout complexe, dont l'étude a besoin, pour être poussée plus loin, d'être simplifiée d'abord, les physiologistes commencent-ils par nous en donner ce qu'ils appellent une figure ou une représentation schématique. »[109]

4.6.3. La construction de l'ouvrage voulu par Brunetière

Dès l'Avant-Propos, Brunetière explique en grandes lignes à son lecteur l'objet de cet ouvrage. Il met notamment en exergue le fait que ce livre n'est que le premier tome d'une série de trois, et qu'il n'est par ailleurs que l'introduction à son cours, et donc à sa théorie qu'il veut détailler par la suite. On peut d'ailleurs remarquer à quel point il insiste sur le fait que ce premier tome n'est qu'une introduction, ce dont il fait mention à de multiples reprises dans cet Avant-Propos :

> « Au contraire, il n'est pas inutile de préciser le dessein plus particulier de ce premier volume, sur l'intention duquel, à le lire ainsi séparé et en avant des autres, je souhaiterais qu'on ne se méprît point. Ce n'est pas, en effet, à proprement parler une histoire de la critique, et l'on se tromperait d'y voir ou d'y chercher rien de plus qu'une introduction. »

[108] *Ibid.*, p. 13. Voir aussi les titres des différentes parties de ses leçons, notamment « La notion de race et la géographie physiologique », « Anatomie, physiologie et psychologie ».
[109] *Ibid.*, p. 20.

Ainsi, on se rend bien compte que ce premier tome n'est pas le cœur de la théorie de Brunetière, et la réponse à la question de l'évolution des genres ne sera finalement résolue que dans les autres tomes. Cependant, même si cet ouvrage n'est qu'une introduction, on peut tout de même y saisir les fondements de la théorie de Brunetière. En effet, il y explique largement la façon dont il se propose de procéder afin de mener à bien son analyse de l'évolution des genres.

En premier lieu, il explique pourquoi cet ouvrage n'est pas une histoire complète de la critique, comme le lecteur aurait pu l'attendre. Pour lui, faire une histoire complète de la critique serait un non-sens par rapport au travail qu'il souhaite entreprendre : avant d'étudier l'évolution des genres, il lui semble incontournable de commencer par comprendre comment et pourquoi la critique a commencé à se questionner sur cette évolution. Or, pour cela, il fait appel à une méthode venant tout droit des sciences naturelles, qui consiste à donner une représentation schématique du phénomène qu'on chercher à expliquer. Ainsi, créer une histoire complète de l'histoire de la critique littéraire constituerait une erreur dans la mesure où elle ne permettrait pas de saisir nettement l'évolution des genres car elle serait trop vaste et complexe :

> « C'est la réduction du phénomène à ce qu'il a d'essentiel ; ou plutôt, c'est le phénomène lui-même, abstrait et comme dégagé, non seulement des singularités ou des exceptions, mais encore de la solidarité des autres phénomènes qui risqueraient, en voulant les considérer tous ensemble, d'en masquer ou d'en déguiser la nature. »[110]

C'est pour cette raison que Brunetière ne propose dans ce premier tome qu'une histoire succincte de la critique littéraire. Du reste, Brunetière s'étonne qu'il n'existe pas, à l'époque qui lui est contemporaine, une histoire de la critique littéraire française exhaustive et explique la façon dont, selon lui, cette histoire de la critique devrait être construite. Ce point est intéressant car il nous permet, encore une fois, d'entrevoir les théories de Brunetière par le biais de ses méthodes de travail.

Ainsi, il explique qu'une telle histoire de la critique devrait comporter au moins trois à quatre tomes. Puis, que le premier de ces tomes, et selon lui le plus indispensable, devrait être

[110] *Ibid.*

une approche purement philologique des œuvres littéraires, à la manière du travail des premiers humanistes de la Renaissance :

> « La critique a commencé par être philologique, en Italie comme en France, grammaticale ou purement érudite ; et nous, sur nos érudits, sur nos grammairiens, ou sur nos philologues, sur un Budé ou sur un Turnèbe, sur les Scaliger ou sur les Estienne, quels renseignements avons-nous ? C'est eux pourtant qui, pendant plus d'un siècle, ayant seuls entre les mains la clef de ce qui passait pour être alors toute la science, ont été les vrais maîtres et les vrais instituteurs des esprits. »[111]

Il déclare ensuite qu'un autre tome devrait être consacré à l'élaboration d'une bibliographie du XVII[e] siècle qui permettrait de dater précisément la publication d'œuvres dont on ne connait pas formellement la date de sortie. Pour lui, ce flou sur les dates de publication est handicapant car ces œuvres, qu'elles soient par ailleurs des chefs d'œuvres ou des œuvres « médiocres », peuvent être capitales pour expliquer et retracer de façon exacte l'histoire d'un genre[112].

Enfin, l'histoire de la critique devrait s'achever avec un ouvrage sur l'influence de la littérature étrangère sur la littérature française qui serait, selon lui, primordial puisque la littérature étrangère a influencé en grande partie le renouveau de la critique littéraire française du XIX[e] siècle. Or, sans la connaissance de la part d'influence étrangère dans la critique française, il n'est pas possible de dresser un portrait fidèle de l'évolution de la critique littéraire en France[113].

Brunetière balaye d'un revers de main les éventuelles critiques qui pourraient lui être adressées à la suite de la publication de *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* **:** effectivement, cet ouvrage comprend une histoire succincte de la critique littéraire française bien qu'elle ne bénéficie pas de toutes les analyses et les travaux qu'il a mentionnés précédemment. Cependant, il déclare que c'est grâce à sa propre méthode qu'il a tout de même pu la construire, sous entendant ainsi que les méthodes de ses prédécesseurs sont erronées ou, du moins,

[111] *Ibid.*, p. 21.
[112] *Ibid.*, p. 22.
[113] *Ibid.*, p. 23.

comportent des erreurs qui mettent en péril le bon résultat de leur travail d'écriture d'une histoire de la littérature ou de la critique littéraire.

En effet, pour Brunetière, les travaux de ses prédécesseurs ne sont qu'une accumulation de monographies qu'il est difficile de mettre réellement en rapport les unes avec les autres. Ainsi, elles ne permettent pas de dresser un portrait fidèle de l'histoire littéraire car il est difficile de pouvoir en tirer les rapports qu'elles peuvent avoir avec l'évolution de la littérature française. Pour contrer ce problème, Brunetière propose une méthode totalement à rebours de celle des autres critiques. Il soumet en effet l'idée que l'erreur majeure de ceux-ci est de s'intéresser à des questions très spécifiques au lieu d'analyser l'histoire littéraire d'un point de vue très général. Ainsi, il faudrait commencer par des études générales puis finir par des études spécifiques :

> « Car, pourquoi la plupart de nos histoires de la littérature ne sont-elles qu'une collection – je ne dis pas une succession – de *monographies* ou d'études, mises bout à bout, et reliées d'ordinaire par un fil assez lâche ? C'est qu'au lieu d'investir du dehors, par une série de travaux d'approche, la matière de l'histoire littéraire ; au lieu d'en prendre d'abord une idée générale et sommaire, et comme une vue perspective ; au lieu de commencer par distinguer, reconnaître et caractériser les époques ; on croit commencer par le commencement en commençant par épuiser les questions les plus particulières ; par étudier les hommes sans se préoccuper de ceux qui les ont précédés ou suivis ; et par perdre enfin dans l'analyse ou dans l'examen des œuvres le sens des rapports qu'elles soutiennent avec l'ensemble de l'histoire d'une littérature. Il en résulte quelques inconvénients, dont celui-ci n'est pas le moindre, que nos histoires ne sont point des *histoires*, mais seulement des *dictionnaires*, où les noms sont classés dans l'ordre chronologique -, au lieu de l'être par alphabet. »[114]

Ici, Brunetière prend une position très forte puisqu'il ne réfute pas seulement les méthodes d'analyse de ses prédécesseurs, il va jusqu'à contester la valeur de leurs travaux : finalement, ils n'ont proposé que des « dictionnaires » - et le lecteur sent très bien la teinte péjorative donnée ici à ce terme - et non pas de réelles histoires de la littérature. Ce que Brunetière suggère est donc de créer complètement cette histoire littéraire et histoire de la critique littéraire dont il estime qu'elles font tant défaut, et ce sans tenir compte des travaux déjà existants puisqu'ils ne sont pour lui pas valables.

[114] *Ibid.*, pp. 23-24.

Pour ce faire, Brunetière part d'un postulat très simple : si l'on considère que la critique a une histoire, alors c'est qu'elle a forcément évoluée, et n'est donc plus la même qu'elle pouvait l'être à une autre époque. Ainsi, c'est par le biais de l'analyse de cette évolution que l'on pourra rédiger une histoire de la critique. Là encore, Brunetière revendique le fait de donner une place prédominante aux théories de l'évolution. En outre, il fait encore une fois appel aux sciences formelles, comme on peut le remarquer notamment par l'utilisation d'une terminologie et d'une imagerie issue directement langage mathématique de la physique :

> « Quels sont donc les moments de cette évolution ? Quelle est la **ligne** ou la **courbe** qu'ils tracent, et quels en sont, comme je crois que l'on dit, les **points d'inflexion** ou de **rebroussement** ? […] Puisqu'il suffit d'une seule **expérience**, pourvu qu'elle soit bien faite, pour **établir la loi d'un phénomène**, ce doit être assez de Chapelain ou de Boileau pour représenter, eux seuls aussi, une période entière de la critique. »[115] (Nous soulignons)

4.6.4. La leçon d'ouverture : explication générale de sa théorie

Dans la leçon d'ouverture, Brunetière explique de façon plus détaillée ses théories sur l'évolution des genres littéraires, et la façon dont il souhaite mettre en œuvre les analyses qui découlent de cette théorie. Pour illustrer ses propos et faire comprendre à ses auditeurs ce qu'il va développer dans ses leçons, Brunetière propose une fois de plus de dresser un portrait rapide d'une séquence de l'évolution des genres d'un art.

Il donne notamment l'exemple de la succession des genres dans les arts picturaux et dans la littérature, et plus particulièrement la succession des formes du roman français ; nous nous arrêterons sur ce dernier car il nous permet d'avoir un aperçu de la pensée de Brunetière. Il commence bien entendu par citer l'épopée ou la chanson de geste, genre qui se rapproche le plus de l'Histoire, puis les romans de la Table Ronde, où l'on trouve moins de faits historiques et plus de légende. Ici, on n'a plus vocation à entretenir la transmission historique mais plutôt d'attiser la curiosité du lecteur. Il poursuit avec le roman d'aventures, dans lequel la réalité n'est plus au

[115] *Ibid.*, p. 24.

centre de l'intrigue et où il n'y a plus la volonté de coller à la réalité historique. L'imagination y est la grande gagnante, on cherche à stimuler celle du lecteur. Le XVII^e^ siècle voit naitre avec lui le roman épique, dont l'une des caractéristiques est sa longueur et dont les sujets centraux ne sont plus les mêmes que ceux développés auparavant dans les autres genres. Là, on ne fait plus forcément appel à des figures historiques et les intrigues peuvent être inventées de toutes pièces. En outre, le style change également, laissant une grande place à l'emphase. Enfin, Brunetière termine ce court historique de l'évolution du roman en citant le roman de mœurs, dans lequel on remarque un nouveau revirement dans le choix des sujets. On cherche à y dépeindre la vie contemporaine, les aventures invraisemblables n'y ont plus leur place. L'accent est mis sur la ressemblance avec la réalité contemporaine aux lecteurs d'alors[116].

Comme nous le disions plus haut, cet historique permet à Brunetière d'introduire à ses auditeurs la manière dont il souhaite travailler. Il introduit d'ailleurs directement après les grandes questions qui seront les moteurs de ce travail. Ces questions nous permettent en outre de percevoir les préoccupations qui animaient Brunetière sur ce sujet et son angle d'attaque ; or, ce n'est pas insignifiant car cela nous permet d'entrevoir les opinions de Brunetière. En effet, on remarque immédiatement à quel point il est influencé par Darwin et à quel point les théories darwiniennes semblent être ancrées dans la pensée de Brunetière : sa propre théorie de l'évolution des genres suit le chemin d'analyse suivi auparavant par Darwin dans ses travaux.

C'est par le biais de ce cheminement que Brunetière en vient enfin à exposer rapidement la méthodologie qui est la sienne dans ce travail d'explication et d'analyse de l'évolution des genres littéraires. Dans cette leçon d'ouverture, il explique que sa méthode tient en trois points essentiels.

Dans un premier temps, il s'agit de comprendre le rapport qu'entretiennent entre eux les différentes formes qui composent les genres littéraires et de décider d'une terminologie qui permettrait de nommer les causes qui entrainent la mort d'une forme ou la naissance d'une autre,

[116] *Ibid.*, pp. 31-32.

et ainsi la succession des formes. Cette volonté d'avoir une terminologie propre nous atteste, une fois encore, du désir de Brunetière de scientifisation de cette théorie. On a donc là le premier temps de la méthode de Brunetière :

> « Il s'agit donc de savoir quel est le rapport de ces formes entre elles, et les noms que l'on doit donner aux causes encore inconnues qui semblent les avoir comme dégagées successivement les unes des autres. N'y a-t-il là qu'un pur hasard, une succession toute fortuite ? Si les circonstances l'eussent voulu, la *peinture de genre* aurait-elle pu précéder la *peinture religieuse* ; ou, pareillement, dans l'autre cas, le *roman de mœurs* aurait-il pu précéder l'*épopée* ? Mais si ce n'est ni hasard, ni succession fortuite, comment les formes se sont-elles succédées ? ou peut-être engendrées dans l'histoire ? Le lieu qui les unit est-il chronologique ou généalogique ? je veux dire : le fait de leur succession est-il l'œuvre des circonstances, des conditions du dehors ? ou au contraire y a-t-il génération dans le vrai sens du mot ? »[117]

Dans un second temps, et seulement après avoir résolu la question du rapport « chronologique ou généalogique » entre les formes, il faudra résoudre la question du « rapport esthétique » entre les formes, c'est-à-dire de réussir à déterminer si les différentes formes peuvent être classées selon leur qualité esthétique et si oui, pourquoi et comment. De surcroît, il s'agira également d'analyser si la qualité esthétique des œuvres n'est pas quantifiable, si un transfert esthétique a pu avoir lieu entre les formes successives, si celles-ci ont gagné en esthétisme ou au contraire ont un niveau moindre, etc. :

> « En second lieu, et quand nous connaîtrons le rapport chronologique ou généalogique de ces formes entre elles, quel en est, quels en sont, si je puis dire ainsi, les rapports esthétiques ? La *peinture religieuse*, pour avoir paru la première, est-elle de soi nécessairement supérieure à la *peinture de paysage,* par exemple ? et pour quelles raisons ? Ou, si c'est le contraire, en quoi dirons-nous que consiste la supériorité de la seconde ? Ou encore, et si chacune d'elles peut se vanter de qualités que l'autre n'a pas eues, peut-on dire, et en s'appuyant de quels principes, qu'il y ait eu, de l'une à l'autre forme, acquisition, enrichissement, progrès, ou au contraire décadence, appauvrissement, diminution pour l'art ? »[118]

Le troisième point est de déterminer les lois scientifiques qui régissent l'évolution des genres littéraires. Ainsi, il faut déjà réussir à découvrir si cette succession est bien le fruit d'une

[117] *Ibid.*, p. 33.
[118] *Ibid.*

loi scientifique, et aussi mais surtout arriver à comprendre et expliquer le fonctionnement de ces lois :

> « Enfin, et après les rapports généalogiques ou esthétiques de ces formes entre elles, quels en sont, s'il y en a, les rapports scientifiques ? c'est-à-dire, y a-t-il des lois qui gouvernent cette succession ; et, ces lois, d'où peut-on les tirer ? comment et par quels moyens pouvons-nous les déterminer ? Ou, en d'autres termes encore, trouvons-nous ici quelque chose d'analogue à cette "différenciation progressive" qui, dans la nature vivante, fait passer la matière de l'homogène à l'hétérogène, et sortir constamment, si j'ose ainsi parler, le contraire du semblable ? Ce sera notre troisième question – dont je pense que vous voyez assez l'analogie avec le problème général de l'évolution. »[119]

Encore une fois, Brunetière indique clairement ici qu'il souhaite construire une science de la critique littéraire qui a comme fondement le darwinisme. En outre, on ne peut que remarquer à quel point il est important pour lui de présenter sa théorie comme une science au même titre que les sciences naturelles. On nous présente ici un réel protocole de travail qui finalement n'a que très peu de choses en commun avec ce que l'on peut retrouver d'habitude dans le domaine des sciences humaines. De plus, la terminologie est ici encore mise au service de l'opinion : tous les termes employés renvoient sans équivoque au domaine scientifique.

En outre, pour Brunetière, il est également essentiel d'étudier l'histoire de la critique en France afin de comprendre l'évolution des genres littéraires. En effet, il estime que la critique littéraire a connu sa propre évolution, se transformant au fil du temps « de la simple expression d'un jugement ou d'une opinion » à « une science analogue à l'histoire naturelle »[120]. C'est ce qu'il se propose de réaliser dans la troisième partie du cours.

Il poursuit l'explication de sa méthode d'analyse en déclarant que pour commencer ce travail il faut déjà se poser différentes questions. Tout d'abord, arriver à déterminer si les genres ont une réalité historique et naturelle ou bien s'ils sont le fruit de choix arbitraires de critiques littéraires qui en avaient besoin pour pouvoir catégoriser les œuvres qu'ils analysaient : « Vivent-ils enfin d'une vie qui leur soit propre ; et indépendante non seulement des besoins de la critique,

[119] *Ibid.*, pp. 33-34.
[120] *Ibid.*, p. 34.

mais du caprice même des écrivains ou des artistes ? »[121]. Vient ensuite la question de la différenciation des genres, à savoir, arriver à comprendre par quel procédé les genres finissent par avoir des caractéristiques différentes des autres, caractéristiques qui vont les mener à leur individualisation. Ici, Brunetière fait encore une fois référence directe aux sciences naturelles, montrant que sa méthode de travail est en tous points semblable aux leurs :

> « Ce sera la seconde question ; et déjà vous voyez qu'elle est sensiblement analogue à celle de savoir comment, en histoire naturelle, d'un même fond d'être ou de substance, commun et homogène, les individus se détachent avec leurs formes particulières, et deviennent ainsi la souche successive des variétés, des races, des espèces. »[122]

Lorsqu'il développe plus loin son propos concernant cette idée, il déclare clairement que c'est par le biais du darwinisme qu'il compte démontrer son point de vue sur la question. Pour lui, il ne fait aucun doute que le système de fonctionnement des genres littéraires est le même que celui des espèces :

> « Sans doute, la différenciation des genres s'opère dans l'histoire comme celle des espèces dans la nature, progressivement, par transition de l'un au multiple, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène, grâce au principe qu'on appelle de la divergence des caractères […]. »[123]

Le troisième point concerne la stabilité, la fixation des genres littéraires. En effet, il lui faut là aussi arriver à expliquer le processus menant à la stabilité d'un genre, stabilité dont la période est possible à dater d'un point de vue historique. En outre, il lui faut également déterminer quels sont les signes avant-coureurs de la naissance d'un genre, ou bien de sa mort. Il pose également la question de comment savoir reconnaitre qu'un genre est arrivé à maturité, c'est-à-dire à sa perfection. Encore une fois, Brunetière commence son propos en faisant référence à la théorie de l'évolution et à ses méthodes :

> « Mais, de même que dans la nature, et pour peu que les circonstances les favorisent, les espèces ne sont pas incapables de quelque permanence et de quelque stabilité, de même les genres aussi se fixent, au moins pour un temps. »[124]

---

[121] *Ibid.*, 6e éd., Paris, Hachette et Cie, 1914, p. 11.
[122] *Ibid.* (1914).
[123] *Ibid.* (1914), p. 20.
[124] *Ibid.* (1914), p. 12.

Le quatrième point quant à lui, consiste à caractériser les éléments qui modifient finalement la structure du genre et l'entraînent vers sa disparition :

> « De même encore que dans la nature, il arrive donc un moment dans l'évolution d'un genre, où la somme des caractères instables l'emporte sur celle des caractères stables, et où, si l'on peut ainsi dire, le composé qu'il était se dissout. Sous quelles *influences* ? ou, en d'autres termes, quels sont les *Modificateurs des genres* ? »[125]

Pour Brunetière, ces éléments sont à chercher du côté de deux grandes familles de caractéristiques. Tout d'abord, l'« hérédité » ou la « race » du genre, qui expliqueraient pourquoi certains genres sont très stables dans certains espaces géographiques et réapparaissent régulièrement, alors que ce ne sera pas le cas dans d'autres espaces géographiques. Ensuite, le « milieu » dans lequel est né et a vécu le genre : pour lui, il y a différents types de milieux. Il cite ainsi comme éléments pouvant influer sur le genre les conditions climatiques et géographiques, les conditions sociales ou encore les conditions historiques[126].

Enfin, la cinquième et dernière question concerne la transformation des genres, plus particulièrement de savoir si cette transformation répond à une loi générale ou, au contraire, si cette transformation est induite par une loi qui serait propre à chaque genre. Concernant cette question, Brunetière avance directement l'idée que, pour pouvoir y répondre, il faut encore une fois directement partir de la théorie de l'évolution. En effet, il explique qu'il faut chercher si, dans le cadre du domaine littéraire, on trouve dans le processus de transformation des genres la même structure ou le même enchaînement que celui auquel on fait face dans le processus de sélection naturelle dans les sciences naturelles :

> « […] nous examinerons enfin […] s'il se rencontre, dans l'histoire de la littérature et de l'art, quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle, en histoire naturelle, des noms de *concurrence vitale*, de *persistance du plus apte*, ou généralement de *sélection naturelle*. »[127]

[125] *Ibid.* (1914)
[126] *Ibid.* (1914), p. 22.
[127] *Ibid.* (1914)

Pour lui, il est clair que le déroulement de l'évolution biologique et celui de l'évolution littéraire sont très proches. Il déclare d'ailleurs plus loin que la lutte des espèces pour la survie, qui est bien évidemment encore une fois un principe issu du darwinisme, lui semble bien exister dans le domaine littéraire.

Ici, il est encore une fois aisé de se rendre compte à quel point Brunetière est attaché, voire presque dépendant, de la théorie de l'évolution. C'est bien là qu'il puise tous ses nouveaux outils d'analyse, et il en emprunte même la terminologie.

4.6.5. Les perspectives de la méthode de travail de Brunetière

Comme nous l'avons dit plus haut, pour Brunetière, la nouvelle méthode d'analyse littéraire qu'il propose est révolutionnaire, point qu'il met d'ailleurs volontiers en avant dans la leçon d'ouverture. En plus de vouloir créer une nouvelle théorie sur les genres littéraires, de proposer une nouvelle approche de la critique et même une nouvelle vision de l'histoire littéraire, Brunetière est persuadé que sa théorie permettra de répondre à des questions d'ordre plus général sur la littérature en elle-même. En effet, il explique à la fin de la leçon d'ouverture que son travail permettra de répondre à des questions pour le moins ambitieuses comme par exemple le but même de l'art, et plus particulièrement de la littérature, et même sa place dans la société :

> « Quel est l'objet de l'art, en général, et plus particulièrement de l'art d'écrire ? a-t-il en soi son commencement ? y a-t-il surtout sa fin ou son but ? […] Et si le langage fait assurément l'un des liens les plus étroits et les plus forts des sociétés humaines, peut-on séparer l'art d'avec la vie sociale ? »[128]

Enfin, il termine sa leçon d'ouverture par expliquer que même s'il ne considère pas que la critique littéraire pourrait être une science au même titre que les sciences naturelles, il est important de comprendre qu'elle suit des méthodes scientifiques. Ce rappel lui permet de faire

[128] *Ibid.* (1914), p. 29.

comprendre au lecteur que la critique doit être prise au sérieux : si elle est le fruit de méthodes scientifiques, alors elle est le fruit d'un travail rigoureux, et non pas du jugement totalement arbitraire d'un auteur. Il critique en outre vivement les romanciers ou les poètes qui eux-mêmes font de la critique littéraire, mais sans méthode, et donc en partant d'un point de vue tout à fait personnel :

> « Je serai trompé, si nous ne réussissons pas à établir contre eux qu'il y a critique et critique ; et que, si la leur a toujours été, sera toujours personnelle, ce n'est pas une raison pour que la nôtre le soit, nous, qui ne nous piquons point de faire des vers ou des romans, mais uniquement de l'esthétique ou de l'histoire, et d'établir, sur quelque solide fondement, un ordre ou une hiérarchie parmi les productions des poètes et des romanciers. »[129]

> « Ou, plus généralement, ce qu'ils verraient alors peut-être, c'est que la fin finale de toute science au monde est de classer, dans un ordre de plus en plus semblable à l'ordre même de la nature, les objets qui font la matière de ses recherches. L'histoire naturelle en est un admirable exemple, où, de Linné jusqu'à Cuvier, de Cuvier jusqu'à Darwin, et de Darwin jusqu'à Haeckel, on peut dire avec assurance que chaque progrès de la science est un progrès ou un changement dans la classification. De confuse et de vague en devenant *systématique* ; de *systématique* en devenant naturelle ; et de naturelle en devenant généalogique, la classification, toute seule, par son progrès même, a bouleversé les sciences de la nature et de la vie. Il en sera quelque jour ainsi, il en est ainsi, dès à présent, de la critique ; et, sans y insister aujourd'hui, je dis que, si c'était la seule conclusion à laquelle nous dussions aboutir, elle est assez importante ; - et vous estimerez avec moi que nous n'aurions perdu ni notre peine ni notre année. »[130]

Il est important de se rappeler et de bien prendre conscience que l'ouvrage *L'évolution des genres…* n'aurait dû être que le premier tome d'une série et non pas un ouvrage isolé comme cela fut finalement le cas. En effet, ce premier tome ne nous donne qu'une esquisse de la théorie de Brunetière et peu de mise en pratique. Cependant, cet ouvrage nous paraît avoir une importance significative puisqu'il nous offre tout de même une partie des clés nous permettant de comprendre les idées qu'avait Brunetière à cette époque-là, et combien elles étaient révolutionnaires par rapport aux opinions d'un grand nombre de ses contemporains.

En outre, le premier tome de *L'évolution des genres …* permet aussi de saisir à quel point Brunetière était intéressé par le darwinisme, intérêt si fort qu'il décida d'utiliser cette théorie comme base pour tenter de créer sa propre science de la littérature, et par là, proposer une

[129] *Ibid.* (1914), p. 30.
[130] *Ibid.* (1914), p. 31.

refonte complète de la façon de mener les études portant sur la littérature. On ne peut d'ailleurs que noter la récurrence très forte des références directes à Darwin, au darwinisme et ses méthodes de travail, et plus généralement aux sciences naturelles. Si l'on en juge à ses références directes à Darwin, on peut également se rendre compte que Brunetière connaissait très bien le texte *De l'origine des espèces*. En effet, il utilise à de nombreuses reprises la terminologie propre à cet ouvrage, et décrit clairement nombre de principes ou d'études présentes dans l'essai ; il est donc tout à fait familier avec le texte, et il semble plus que probable que Brunetière l'ait longuement étudié avant de se décider à en transposer les principes au domaine littéraire.

En dehors de cet attrait pour le darwinisme, il est aisé de se rendre compte que Brunetière a vraiment cherché à construire une nouvelle méthode d'analyse et des outils qui lui permettraient de mener à bien son travail. C'est entre autres là que l'on peut constater sa très forte ambition de scientifiser la critique littéraire. En effet, Brunetière propose dans cet ouvrage un réel protocole d'analyse, comme on pourrait en rencontrer dans les sciences naturelles, notamment la biologie. Sa méthode semble être très cadrée, comportant des étapes et un enchaînement qui doivent être respectés afin de pouvoir obtenir une analyse précise.

Même si Brunetière semble s'être finalement détaché de la théorie de l'évolution, on ne peut nier qu'il fut intéressé et même admiratif vis-à-vis de Darwin. Ainsi, on peut relever les très nombreuses références directes que Brunetière en fit dans ses textes – notamment autres que *L'évolution des genres* - ; il alla même jusqu'à citer Darwin dans son discours de réception à l'Académie Française[131].

Pour finir, on peut se demander pourquoi Brunetière n'a finalement publié qu'un tome sur les trois qu'il évoquait au départ. En réalité, la cause n'est pas claire, tout simplement car Brunetière n'en a pas fait part. Cependant, il nous semble important de mentionner que Brunetière a connu, et ce après la publication de *L'évolution des genres,* un attrait nouveau pour

[131] *Id.*, *Discours de réception à l'Académie Française* (15 février 1894), s.p., disponible en ligne sur https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-ferdinand-brunetiere , consulté le 04/07/2021.

la religion catholique. Il semble en effet s'être converti au catholicisme au début des années 1900. Ainsi, il y a de fortes raisons de penser que cela ait pu induire sur sa volonté de continuer à utiliser la théorie de l'évolution en littérature, et ce pour des raisons évidentes. Il paraît donc très probable qu'il se soit éloigné du darwinisme en partie pour cette raison et n'ait donc pas eu envie de continuer son travail de publication de *L'évolution des genres* car il n'était plus en accord avec les théories évolutionnistes.

5. La place du darwinisme littéraire dans la poétique du conte de Propp et ses sources germaniques

Du côté des formalistes russes, Vladimir Propp publie en 1928 à Leningrad son ouvrage *Morphologie du conte*. Cet essai de narratologie cherche à analyser, comme son nom l'indique, la morphologie du conte merveilleux[132]. Pour Propp, ce texte doit combler une lacune ; il estime en effet qu'il n'y a que très peu de travaux consacrés à l'étude du conte, et que ceux qui existent sont la plupart du temps des ouvrages de vulgarisation :

> « La littérature scientifique consacrée au conte populaire n'est pas très riche. Outre que les travaux publiés sont peu nombreux, leur inventaire révèle cette particularité : la plupart des publications sont des recueils de textes, existent aussi nombre de travaux sur des questions particulières, mais on ne relève guère d'ouvrages généraux sur le conte. Et même ceux qui se présentent comme tels sont plutôt des compilations, des ouvrages de vulgarisation, que de véritables travaux de recherche scientifique. Or, ce sont justement les problèmes généraux qui suscitent le plus d'intérêt, et les résoudre est le but même de la science. »[133]

Ces phrases, qui constituent les premières lignes de *Morphologie du conte*, montrent, une fois de plus, la démarche de scientificité que les formalistes russes veulent appliquer à la littérature. Propp rejette ici les ouvrages de vulgarisation, qui selon lui ne sont pas « de véritables

[132]En russe le titre est bien « Morphologie du conte merveilleux », le titre français est une erreur : Морфология волшебной сказки

[133] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. par Claude Ligny, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1970, p. 7.

travaux de recherche scientifique » et met en avant l'approche de la littérature grâce à la science. En outre, ce désir de science est assumé dès le titre de l'ouvrage grâce à la présence du terme « morphologie », qui, en lui-même, en apprend déjà beaucoup au lecteur sur la démarche de Propp puisqu'il est issu d'un vocabulaire purement scientifique appartenant au domaine de la biologie. Plus loin, Propp met encore une fois l'accent sur le manque de cadre scientifique dont souffre, selon lui, la critique littéraire :

> « Alors que les sciences physiques et mathématiques bénéficient d'une classification harmonieuse, d'une terminologie unifiée établie par des congrès spéciaux, d'une méthode qui se perfectionne en se transmettant des maîtres aux élèves, nous ne possédons rien de semblable. »[134]

Ainsi, le but de l'ouvrage de Propp est de combler ce manque de scientificité dans la littérature par le biais de l'élaboration d'une méthode d'analyse du conte. Dans le chapitre introductif de la *Morphologie du conte*, Propp expose brièvement sa méthode d'étude des contes. Il explique que la première chose sur laquelle se pencher est le « problème de la description »[135], c'est-à-dire, d'arriver à donner une définition de ce qu'est un conte. Selon lui, l'un des problèmes majeurs de la critique des contes faite par ses prédécesseurs est d'avoir étudié le conte d'un « point de vue génétique »[136], donc de s'être intéressé d'abord à son origine avant de proposer une analyse descriptive du conte. Il s'agirait donc d'une erreur à laquelle il cherche à remédier et annonce que cet ouvrage sera uniquement descriptif et non pas génétique : « Nous ne parlerons donc pas, pour l'instant, de l'étude génétique des contes, mais seulement de leur description – car il est absolument inutile de parler de leur origine sans avoir élucidé le problème de la description. »[137]

Par la suite, Propp continue en expliquant qu'afin d'avoir une méthode d'analyse fiable, l'un des éléments principaux est de créer une classification des différents types de contes. Or, pour lui, ses prédécesseurs, qui ont pourtant eux-mêmes fait une classification des contes, ne

[134] *Ibid.*, p. 9.
[135] *Ibid.*, p. 10.
[136] *Ibid.*
[137] *Ibid.*

sont pas partis dans la bonne direction : ils ont en effet établi cette classification d'après des éléments extérieurs aux contes, et non pas d'après leurs caractéristiques spécifiques :

> « Mais, bien que la classification soit à la base de toute étude sérieuse, elle doit elle-même être le résultat d'un travail préparatoire approfondi. Or, c'est précisément le contraire qui se produit habituellement : la plupart des chercheurs *commencent* par la classification, qu'ils apportent de l'extérieur à l'objet de leur étude, au lieu de la tirer de l'objet lui-même, de ses caractères spécifiques. »[138]

Pour Propp, ces classifications ne peuvent que mener à une impasse et ne sont pas fiables. Il prend l'exemple de la classification réalisée par Vsevolod Miller (1848-1913), linguiste qui eut une influence très marquée sur les études folkloriques en Russie[139], selon laquelle on pouvait diviser les contes en trois groupes : les histoires merveilleuses, les histoires tirées de la vie quotidienne et les histoires d'animaux. Or, il explique que cette classification n'est pas recevable dans la mesure où certains types de contes peuvent tout à fait être répartis dans plusieurs groupes différents. Par exemple, les contes ayant pour personnages des animaux peuvent être classés dans les contes merveilleux étant donné que ces animaux y ont souvent le pouvoir de parole ou sont dans la capacité d'exécuter des actes humains[140]. Ce genre de problèmes est, selon lui, rencontré à de nombreuses reprises si l'on se cantonne à utiliser cette méthode de classification des contes[141].

Propp fait également mention de la classification des contes proposées par Wilhelm Wundt dans son ouvrage *Psychologie des peuples*. Dans ce texte, Wundt propose de classer les contes selon sept critères qui sont les suivants :

1) Les contes-fables mythologiques (*Mythologische Fabelmärchen*)
2) Les purs contes merveilleux (*Reine Zaubermärchen*)
3) Les contes et fables biologiques (*Biologische Märchen und Fabeln*)

---

[138] *Ibid.*

[139] Irène Sorlin, « Folklore, ethnographie et histoire : Les travaux de V. Ja. Propp et les recherches soviétiques », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 29, n° 1, Janvier-Mars 1988, Maksim Gor'kij (1868 - 1936) cinquante ans après, p. 97.

[141] Propp, *Morphologie du conte*, p. 11.

4) Les pures fables d'animaux (*Reine Tierfabeln*)
5) Les contes « d'origine » (*Abstammungsmärchen*)
6) Les fables et contes facétieux (*Scherzmärchen un Scherzfabeln*)
7) Les fables à moralité (*Moralische Fabeln*)

Si Propp reconnaît que cette méthode de classification est supérieure à celle que nous avons citée plus haut car elle est plus précise, il estime néanmoins qu'elle aussi à ses défauts. En effet, comme pour la première, il trouve qu'elle est difficilement applicable puisque plusieurs genres de contes peuvent être classés dans plusieurs catégories et que ces catégories sont trop floues :

> « Cette classification est beaucoup plus riche que la précédente, mais elle soulève également des objections. La <fable> (en sept sections, le terme se rencontre cinq fois) est une catégorie formelle. L'étude de la fable n'en est qu'à ses débuts. Qu'entendait Wundt par là ? – Ce n'est pas clair. De plus, le terme <conte facétieux> est discutable, puisque le même conte peut être traité aussi bien sur le mode héroïque que sur le mode comique. Encore une question : quelle différence y a-t-il entre une <pure fable d'animaux> et une <fable à moralité> ? En quoi les <pures fables> ne sont-elles pas <à moralité>, et réciproquement ? »[142]

Propp poursuit son historique de l'étude du conte en mentionnant également une autre méthode de classification basée non plus sur différentes catégories mais sur un classement par sujets. C'est un type de classification qu'il rejette totalement car, selon lui, il est tout bonnement impossible à mettre en place. En effet, il part du principe que la notion même de sujet n'est pas clairement définie et est extrêmement complexe, ainsi, chaque auteur pourrait donner une définition différente du terme <sujet>. Partant de ce constat, il lui semble donc tout à fait hasardeux de proposer une méthode de classification basée sur un concept dont la détermination n'est pas arrêtée et communément acceptée de tous[143]. Propp cite notamment la classification proposée par R. M. Volkov dans son ouvrage *Skazka. Razyskaniya po sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki* publié en 1924. Dans cet essai, Volkov adopte une méthode de classement des contes d'après 15 types de sujets qu'il a répertoriés. Propp la juge très durement :

[142] *Ibid.*, p. 14.
[143] *Ibid.*

> « Bref, cette classification n'est pas scientifique au sens exact du terme : elle n'est rien de plus qu'un index conventionnel dont la valeur est fort discutable. Peut-elle se comparer, même de loin, à la classification des plantes et des animaux, établie non pas au jugé, mais après une longue et précise étude préalable du matériel ? »[144]

Encore une fois, Propp condamne vivement le manque de rigueur scientifique de ses prédécesseurs et se tourne vers les sciences de la nature qu'il prend comme modèle et, qui ont, elles, l'avantage de disposer de méthodes d'analyse fondées sur un travail scientifique rigoureux.

Propp mentionne également la classification du finlandais Antti Aarne (1867-1925), dont la base est constituée autour du concept de « conte-type ». Le concept de « conte-type » est théorisé pour la première fois par Aarne dans son ouvrage *Verzeichnis der Märchentypen*, publié en 1910 ; le « conte-type » regroupe sous un même numéro et nom les multiples variantes d'un conte et permet ainsi de pouvoir comparer les contes issus de pays ou d'aires géographiques différentes. Si Propp reconnaît les mérites de la classification d'Aarne, notamment d'avoir permis de répertorier pour la première fois un nombre très importants de contes grâce à sa commodité, il la juge elle aussi incomplète et inefficace. En effet, même s'il estime que, contrairement aux autres méthodes de classification mentionnées plus haut, elle est le fruit d'un réel travail scientifique, il n'en demeure pas moins qu'elle contient des défauts similaires aux autres méthodes. Pour lui, les contes peuvent correspondent à plusieurs catégories proposées par Aarne, rendant par là le classement peu précis et peu fiable : « L'étroite parenté des sujets entre eux et l'impossibilité d'aboutir à une délimitation entièrement objective font que, lorsqu'on veut rattacher un texte à tel ou tel type, on ne sait bien souvent quel numéro choisir. »[145]

Pour Propp, la seule méthode de classification valable doit être basée entièrement et uniquement sur la morphologie des contes, raison pour laquelle les autres méthodes, qui sont construites d'après des critères différents, ne fonctionnent pas :

> « Son index [l'index de Aarne, *n.n.*] n'a que la valeur d'un guide pratique. En tant que tel sa valeur est très grande, mais il présente cependant un autre danger : il donne des idées fausses sur le fond. En fait, la répartition nette par types n'existe pas : elle n'est très souvent qu'une fiction. Si

[144] *Ibid.*, p. 16.
[145] *Ibid.*, p. 21.

> ces types existent, ce n'est pas sur le plan envisagé par Aarne, mais sur celui des **particularités structurales** des contes analogues, ce que nous verrons plus loin. »[146] (Nous soulignons)

Comme nous l'avons vu, Propp rejette plus ou moins la totalité des méthodes de classifications constituées jusqu'alors. Suite à cet historique très critique, Propp se dirige immédiatement vers les sciences naturelles, encore une fois pour étayer son idée selon laquelle la création d'une méthode de classification est à la base de tout travail scientifique sur les contes, et il déclare que la « science des contes » n'en est qu'à ses débuts :

> « Souvenons-nous seulement du rôle considérable qu'a joué dans la botanique la première classification de Linné. La science qui nous préoccupe n'est encore qu'à la période pré-linnéenne. »[147]

Le point central du propos de Propp est donc, comme il l'explique à de nombreuses reprises dans ce chapitre introductif de la *Morphologie du conte*, de repenser totalement la manière d'analyser les contes. Même s'il admet que les différentes méthodes proposées par ses prédécesseurs comportent des idées intéressantes, il remet en question la totalité des travaux effectués avant lui. Cette redondance dans la critique permet à Propp, de façon très rapide, de faire voler en éclats un pan entier de la critique littéraire. La description qu'il donne de chaque méthode de classification des contes semble servir, au-delà de ce qu'il nomme lui-même un « historique de la question », d'étai à sa critique des logiques de travail de ses collègues ou prédécesseurs. De plus, on ne peut que remarquer la récurrence de l'appel aux sciences naturelles comme modèle qui permettrait de créer, pour la littérature, des outils et des méthodes d'analyse rigoureuse basées sur des théories scientifiques.

L'influence de Darwin sur le travail de Propp, en particulier dans son analyse des contes, est indéniable ; Propp convoque d'ailleurs plusieurs fois Darwin dans la *Morphologie du conte.* Pour Propp, la théorie de l'évolution de Darwin peut être appliquée à la littérature, et plus particulièrement au genre du conte. Il soutient que l'évolution des « formes organiques » dans la nature est très similaire à celle que l'on peut observer dans le domaine de la littérature et qu'on

[146] *Ibid.*, pp. 20-21.
[147] *Ibid.*, p. 22.

ne peut expliquer de manière persuasive et concluante les similitudes entre différentes espèces, tout comme on ne peut expliquer en littérature les similitudes entre différents genres qui n'ont pourtant pas l'air liés :

> « Il n'existe pas, dans le royaume de la nature, comme chez nous, une explication directe, tout à fait objective et absolument convaincante à la ressemblance des phénomènes. Elle nous met en face d'un véritable problème. Dans chacun des cas, deux points de vue sont possibles : soit on affirme que, pour deux phénomènes qui n'ont et ne peuvent avoir aucune relation extérieure, leur ressemblance interne ne nous amène pas à une racine génétique commune, et c'est la théorie de la genèse indépendante des espèces ; soit cette ressemblance morphologique est interprétée comme la conséquence d'un certain lien génétique, et c'est la théorie de l'origine par métamorphoses ou transformations remontant à une certaine cause. »[148]

Selon Propp, l'étude des contes est constamment basée uniquement sur un récit et ses variantes[149], cela rejoint donc la première forme d'étude citée plus haut. Or, pour lui, il faudrait plutôt chercher à étudier non pas les ressemblances entre les différents contes, mais la façon dont ils sont construits. Ainsi, il remarque par exemple que les personnages du conte ont toujours la même fonction, accomplissent les mêmes actes, même s'ils peuvent avoir d'autres caractéristiques (nom, âge, sexe, statut social, etc.) : « Ceci détermine les rapports des constantes avec les variables. Les fonctions des personnages représentent des constantes, tout le reste peut varier. »[150]

Pour Propp, il est possible de déterminer très précisément les fonctions des personnages et il en inventorie 31. Même si ces 31 fonctions ne sont pas toutes présentes dans un seul et même conte, cela ne bloque pas l'avancée du récit. Cependant, un conte qui reprend les éléments de cette liste de 31 fonctions peut être considéré comme un conte merveilleux :

> « Les contes merveilleux connaissent trente et une fonctions. Tous les contes ne présentent pas toutes les fonctions, mais l'absence de certaines d'entre elles n'influence pas l'ordre de succession des autres. Leur ensemble constitue un système, une composition. Ce système se trouve être extrêmement stable et répandu. Le chercheur peut établir que des contes différents […] aussi bien qu'un certain nombre de mythes, autorisent une étude commune. L'analyse des détails confirme cette supposition. »[151]

---

[148] *Id.*, « Les transformations des contes merveilleux », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 234.
[149] *Ibid.*
[150] *Ibid.*, p. 235.
[151] *Ibid.*, p. 236.

Pour Propp, on peut étudier les différentes parties du conte sans tenir compte de leur ordre dans le récit. On peut donc comparer entre elles des mêmes parties de différents contes ; en cela, Propp s'oppose à la théorie de Kaarle Krohn (1863-1933) et de Karl von Spiess (1880-1957), pour lesquels il vaut mieux étudier les différentes parties dans l'ensemble d'un seul conte.

5.1. Formes fondamentales versus formes dérivées

Propp énonce les principes généraux permettant de différencier les formes fondamentales et les formes dérivées du conte. La raison principale des changements dans le conte vient de l'évolution du milieu dans lequel il a été créé. Ainsi, on ne peut étudier un conte sans tenir compte de la société dans laquelle il a été écrit. Il est donc important de connaître en détail la culture de laquelle est issu le conte. Par conséquent :

1) La forme fondamentale est la « forme qui est liée à l'origine du conte »[152]. Ainsi, les formes fondamentales, arrêtées, sont souvent issues d'un terreau religieux ; Propp note des similitudes entres les formes fondamentales de contes et les écrits religieux, surtout dans les religions archaïques[153]. Pour déterminer ces liens, on doit montrer nombre d'exemples.
2) « […] Si on trouve le même élément dans deux formes, dont l'une remonte à la vie religieuse et l'autre à la vie pratique, la forme religieuse est primaire, celle de la vie pratique secondaire. »[154] Cependant, Propp met en garde contre l'égarement qui serait d'appliquer ce principe de façon trop catégorique : en effet, il faut savoir nuancer cette théorie. Toutes les formes fondamentales de contes ne viennent pas de la vie religieuse, tout comme toutes les formes dérivées, secondaires, de contes ne viennent pas forcément de la vie pratique[155].

[152] *Ibid.*, p. 238.
[153] *Ibid.*
[154] *Ibid.*, p. 239.
[155] *Ibid.*

Il existe plusieurs types de corrélation entre les contes contemporains et la vie religieuse. Pour commencer, on peut retrouver des sujets, des motifs, etc. issus directement, quasi sans transformations, du cadre religieux ; c'est ce que Propp nomme la « dépendance génétique directe »[156], dont on peut noter au passage que le terme même renvoie à ce désir de donner un aspect scientifique à sa théorie, et qui renvoie également encore une fois au darwinisme littéraire. Mais ce lien n'est pas toujours présent, car, pour Propp, la dépendance génétique directe n'est réelle que dans le cadre de données qui sont « liées directement aux cultes, aux rites »[157] :

> « Il faut distinguer ces renseignements reçus du rite de ceux qui nous sont fournis par la poésie épique religieuse. Dans le premier cas, nous pouvons parler d'une parenté directe qui suit une lignée de descendance analogue à la parenté du père et du fils ; dans le deuxième cas, nous ne pouvons parler que d'une relation parallèle analogue à la parenté des frères entres eux. »[158]

En étudiant l'un des contes russes les plus connus, à savoir Baba Yaga, Propp va par exemple remarquer de nombreuses similitudes avec le Rig-Véda, un ensemble de textes sacrés hindouistes. Ce groupement de textes, qui auraient été composés entre 1500 et 900 av. J.C, feraient partie des plus anciens écrits en langue indo-européenne[159]. Même si, pour Propp, cela n'est pas une preuve irréfutable que le conte Baba Yaga est un descendant direct du Rig-Veda, cela montre néanmoins que le chercheur doit toujours aller de la religion au conte et non pas le contraire s'il veut mener une étude comparative entre ces deux types de récits[160].

Cependant, ces principes ne peuvent s'appliquer que dans le cas d'une religion « préhistorique », déjà disparue, où « un grand laps de temps sépare l'apparition de la religion et du conte »[161].

---

[156] *Ibid.*
[157] *Ibid.*
[158] *Ibid.*
[159] Jean Varenne, « ṚGVEDA ou RIG-VEDA », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 17 septembre 2019, URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/rgveda-rig-veda/
[160] Propp, « Les transformations des contes merveilleux », p. 241.
[161] *Ibid.*

Au contraire, si l'on met en perspective un conte avec une religion toujours pratiquée, alors il est possible que ce soit le conte en question qui influence, dans une certaine mesure, la religion et non pas l'inverse comme on avait pu le voir auparavant. Toutefois, il est très rare que la religion soit inspirée en grande partie d'un conte. Selon Propp, si l'on prend l'exemple de la religion chrétienne, on peut trouver des figures qui émanent de contes préexistants, telle que celles des apôtres faisant figure d'aides dans le récit[162].

Propp note également le fait qu'il est possible que, malgré des similitudes, il n'y ait strictement aucun lien entre une religion et un conte.

Pour les formes fondamentales du conte, on peut donc voir que Propp invite le chercheur à comparer le conte et la religion.

En ce qui concerne les formes dérivées, on doit se diriger vers une toute autre démarche : celle de l'étude du conte en comparaison avec la vie réelle, courante. Pour ce faire, Propp souligne qu'il faut définir des méthodes d'analyse bien claires[163]. Il ne faut pas négliger le fait que le conte merveilleux n'emprunte finalement que très peu d'éléments à la réalité ; ce qui dans le conte est présenté comme une situation réaliste n'est réaliste que dans le contexte du récit, cela n'a rien à voir avec la vie courante, réelle. Ainsi, on ne peut par exemple prendre pour réalistes les actions des personnages, même si ces actions semblent mimer la vie courante : « […] il ne s'agit pas de la réalité, mais de l'amplification et de la spécification (attribution des noms, etc.) d'un élément folklorique. »[164]

5.2. Critères principaux permettant de distinguer les formes fondamentales et les formes dérivées d'un conte

Propp nous offre une liste de critères sur lesquels nous pouvons nous baser afin de distinguer une forme fondamentale d'une forme dérivée d'un conte :

[162] *Ibid.*
[163] *Ibid.*, p. 243.
[164] *Ibid.*, p. 244.

1) « L'interprétation surnaturelle d'une partie du conte est antérieure à l'interprétation rationnelle. »[165] La forme fondamentale d'un conte est celle où le surnaturel occupe la place première.
2) « L'interprétation héroïque est antérieure à l'interprétation humoristique. »[166]
3) « La forme appliquée logiquement est antérieure à la forme appliquée de manière cohérente. »[167]
4) « La forme internationale est antérieure à la forme nationale. »[168] Propp entend par là que si un motif (personnages, animal ou autre) est le même dans le monde entier mais qu'il se trouve remplacé par des motifs inhérents à une culture particulière dans un pays, alors le motif internationalement utilisé est toujours celui qui est apparu en premier.

Propp donne également une méthode permettant d'étudier les contes dans un contexte international : pour commencer, il faut analyser les formes fondamentales et dérivées des contes d'un peuple, faire le même travail avec les contes d'un autre peuple et ensuite procéder à une comparaison pour confronter ces deux types de contes[169].

5.3. Les différents procédés de transformation d'une forme fondamentale en une forme dérivée

Propp distingue six procédés permettant la déclinaison d'une forme fondamentale de conte en une forme dérivée :

1) **La réduction**[170] : procédé qui consiste à réduire les informations sur un motif ou un élément du conte fondamental. Ex. : La chaumière de Baba Yaga dans le conte fondamental est dans une forêt, c'est une chaumière sur pattes de poule ; dans une forme dérivée, il n'est plus question de chaumière, l'action se situe uniquement dans la forêt.

[165] *Ibid.*
[166] *Ibid.*, p. 245.
[167] *Ibid.*
[168] *Ibid.*
[169] *Ibid.*
[170] *Ibid.*, p. 246.

« Ici la forme fondamentale est réduite. […] La réduction représente une forme fondamentale incomplète. Elle s'explique évidemment par l'oubli qui, à son tour, a des raisons plus complexes. La réduction indique le manque de correspondance entre le conte et le genre de vie propre au milieu où il est connu. Elle indique le peu d'actualité du conte dans un milieu, dans une époque ou chez un narrateur. »[171]

2) **L'amplification**[172] : le motif initial est étoffé par des détails et une description plus longue. Ex. : on va découvrir plus précisément la chaumière de Baba Yaga, comment elle est construite, son intérieur, etc. Ainsi, « [l]a plupart des amplifications s'accompagnent de réductions. On rejette certains traits et on en ajoute d'autres. […] Certaines amplifications viennent de la vie pratique, d'autres représentent le développement d'un détail emprunté à la forme canonique. »[173]
3) **La déformation**[174] : un élément du conte fondamental perd son sens initial, d'où le fait que, « [à] l'époque actuelle, on trouve assez souvent des déformations, car le conte merveilleux est en régression. Ces formes dénuées de sens trouvent parfois une large extension et s'enracinent. »[175] Ex. : La chaumière sur pattes de poules de la forme fondamentale devient une chaumière qui tourne sans arrêt sur elle-même dans un conte dérivé.
4) **L'inversion**[176] : un élément de la forme fondamentale est transformé en son opposé dans la forme dérivée : « Par exemple, on remplace les images féminines par des images masculines, et inversement. »[177]
5) et 6) **Intensification et affaiblissement** des actions des personnages. Ainsi, certaines actions vont être accentuées, et d'autres diminuées. Propp prend comme exemple le thème du renvoi, qui est très présent dans les contes : un enfant est expulsé de chez ses parents ; dans le cas d'une intensification, ce renvoi est accompagné par des menaces,

[171] *Ibid.*, p. 247.
[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*
[174] *Ibid.*, p. 248.
[175] *Ibid.*
[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.*

dans le cas d'un affaiblissement, il ne s'agit plus d'un renvoi, le personnage choisi lui-même de quitter sa famille[178].

Ces six premières formes sont pour Propp les changements qui s'opèrent sur le conte fondamental. Comme dit plus haut, il est aisé de remarquer à quel point Propp tend, notamment dans son travail sur les contes, à créer des outils scientifiques qui permettent une analyse sérieuse du sujet. Ainsi, il reprend la manière de travailler des biologistes : il crée à plusieurs niveaux des listes de critères permettant de reconnaître telle ou telle forme du conte, ou encore tel ou tel procédé de changement dans un conte. En outre, on peut remarquer qu'il cherche également à créer une terminologie propre à l'étude du conte. Là encore, il est facile de deviner quelle en est la cause : pour lui, chaque discipline scientifique est dotée d'une terminologie (elle aussi scientifique) qui est faite pour coller au plus près des phénomènes qu'on veut décrire. Ainsi, cette recherche d'une terminologie fait montre du désir de Propp de proposer un travail rigoureux et précis, digne des travaux des sciences dures. À ce sujet, l'influence de Darwin sur les travaux de Propp est indéniable, tant sur la forme que sur le fond.

[178] *Ibid.*

IV. La poétique d'Iouri Tynianov : Étude de cas

1. Tynianov, genèse d'un poéticien

1.1. Parcours de jeunesse

Iouri Tynianov (1894-1943) fréquente, comme d'autres étudiants qui deviendront plus tard les fondateurs de l'OPOYAZ, le séminaire portant sur Pouchkine du professeur S. A. Vengerov, donné à l'université de Saint-Pétersbourg. De manière tout à fait indépendante des idées et théories défendues par leur professeur, qui plébiscitait une approche plutôt traditionnelle de l'histoire littéraire[1], plusieurs étudiants, dont Tynianov, ont en effet commencé à développer entre eux des thèses qui seront plus tard fondatrices du formalisme russe.

On peut voir que le jeune Tynianov avait déjà une idée relativement claire de ce vers quoi tendrait plus tard son travail de chercheur. En effet, les travaux effectués au sein du séminaire de Vengerov contiennent déjà les thèmes sur lesquels il continuera à travailler durant la totalité de sa carrière :

> « La simple énumération des sujets traités par Tynjanov chez Vengerov (ou simplement proposés au professeur) montre d'emblée que les centres d'intérêt du chercheur sont déjà bien définis et sont ceux qui l'occuperont ensuite toute sa vie : la parodie, la période pouchkinienne, Tjutčev et Heine. »[2]

On peut également remarquer qu'il commence à s'éloigner de la critique littéraire traditionnelle, pourtant enseignée dans le séminaire de Vengerov, pour commence à proposer une approche plus novatrice de la littérature, et ce avant même que l'idée de fonder une

[1] Voir Catherine Depretto, « Ju. N. Tynjanov et S. A. Vengerov : la préhistoire de l'OPOJAZ », *Revue des études slaves*, t. 55, fasc. 3, 1983, Ju. N. Tynjanov. pp. 497-505.
[2] *Ibid.*, p. 499.

nouvelle école littéraire ne soit évoquée par ceux qui, comme lui, deviendront plus tard les formalistes russes :

> « De plus, il semble que ses intuitions sur les archaïstes et sur l'interprétation neuve de la période pouchkinienne se soient constituées dès cette époque, ainsi qu'en témoignent les deux exposés sur Puškin et Kjuxel'beker. Ceci est confirmé par la célèbre phrase de l'autobiographie :
>
> Je dis à [Vengerov] que le Salieri de Puškin ressemblait à Katenin.
>
> Et sans doute n'est-il pas sans intérêt de voir que tout ce travail a été fait avant la rencontre avec l'Opojaz de 1919-1920. Aussi lorsque Tynjanov s'intègre au groupe, il a déjà, derrière lui, une bonne formation, plusieurs études sérieuses par endroits déjà novatrices, comme la présentation des rapports Puškin-Kjuxel'beker. »[3]

1.2. La critique littéraire tynianovienne, une critique à double dimension

On peut remarquer que la critique littéraire, telle que proposée par Tynianov, se pose en science, en « méthode d'investigation »[4] rattachée à une théorie littéraire. Elle fait partie d'un tout, d'une unité prenant en compte la théorie et la création littéraires[5]. Selon Lanne, la critique littéraire tynianovienne est composée de deux sous-genres :

> « […] d'une part, les feuilletons et les recensions qui répondent à des besoins précis, à des sollicitations immédiates et s'intègrent dans une stratégie polémique qu'expliquant les rivalités et les disputes entre les différentes écoles artistiques et philologiques de l'époque ; d'autre part, les articles qui jugent de l'œuvre d'un écrivain contemporain ou de l'ensemble des œuvres d'un moment qui est, pour le critique, l'actualité même de la vie littéraire. »[6]

Pour Lanne, ces deux sous-genres ont des buts très différents mais néanmoins capitaux. En effet, le premier permettrait de justifier la place de la critique dans le système littéraire, ainsi que son ambition à devenir un genre littéraire à part entière et autonome[7]. Il remarque que ce sous-genre met en place un style d'écriture critique qui permet de rendre la

[3] *Ibid.*, p. 500.
[4] Jean-Claude Lanne, « Les principes de la critique littéraire chez Tynianov », *Littérature*, n° 95, 1994. Récit et rhétorique / Tynianov, p. 84.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 85.
[7] *Ibid.*

spontanéité et le caractère ponctuel, occasionnel de ces articles. En outre, ce genre de critique rompt avec la critique traditionnelle :

> « C'est le double refus de la critique comme propos mondains — ou propos d'écrivain — sur la littérature et de la critique conçue comme leçon magistrale, édification, sermon pédagogique destiné à un lecteur réputé ignorant. »[8]

On peut sentir chez Tynianov une volonté de « défamiliariser » la critique littéraire, de lui redonner une place nouvelle dans le système littéraire et de la rendre à nouveau visible dans ce système :

> « La critique doit se considérer elle-même comme de la littérature. [...]. La critique doit se réorganiser, un nouveau type d'article doit se substituer à l'ancien, que l'on ne ressent plus. Alors seulement, le lecteur et l'écrivain verront qu'ils ont besoin de la critique. »[9]

Cette idée de défamiliarisation de la critique littéraire est très forte chez Tynianov. En effet, il propose de créer une toute nouvelle critique, complètement différente de celle d'avant et avance le fait que la critique littéraire traditionnelle serait devenue tellement banale que le lecteur et même l'écrivain ne lui trouveraient plus aucune utilité. Il s'agit ici de faire remonter la critique à la surface du système littéraire en passant par une nouvelle façon de la réaliser.

Lanne souligne par ailleurs que même si ce premier sous-genre de critique littéraire est très spontané et ironique dans ses propos, il est loin d'être un simple « persiflage »[10] d'un écrivain envers un autre. En effet, le fondement théorique y est très fort, ce que l'on peut constater par la nature des thèmes qui y étaient abordés : « […] des questions aussi graves que le problème du héros littéraire, de la forme de l'œuvre d'art, de la genèse d'un art nouveau y étaient débattues. »[11]

[8] *Ibid.*
[9] Tynianov cité par Lanne, « Les principes de la critique littéraire chez Tynianov », p. 85.
[10] Lanne, « Les principes de la critique littéraire chez Tynianov », p. 86.
[11] *Ibid.*

1.3. Une critique littéraire avec le *principe constructif* comme concept de départ

Le second genre de critique littéraire pratiqué par Tynianov à cela de différent qu'il n'a pas cette spontanéité et cette volonté de réponse rapide du premier. En effet, on est là plutôt sur une vision globale et large de l'œuvre d'un écrivain ou d'un mouvement littéraire par exemple. Il expose, dans l'un de ses articles consacrés à Valéri Brioussov, la méthode que doit, selon lui, adopter la nouvelle critique littéraire. Cette nouvelle critique devrait avant toute chose arriver à trouver et isoler le principe constructif de l'œuvre, qui détermine tous les autres éléments qui la composent et qui en est son point de départ. Il dénonce le fait que la critique contemporaine ne perçoit l'œuvre que comme un « résultat », sans chercher à savoir et à comprendre le point de départ de sa création et l'élément dominant qui amène à ce résultat qu'est l'œuvre littéraire. Or, sans l'étude de ce principe constructif, la critique est vaine puisqu'elle ne peut saisir le moteur réel de l'œuvre :

> « L'œuvre du poète doit être appréciée à partir d'un certain point. Un seul et même phénomène poétique [...] joue, à des époques différentes, des rôles différents. Hier dynamique, vivant, moteur de l'évolution littéraire, il s'efface aujourd'hui, se transforme en une masse que la littérature vivante est obligée de contourner, et peut redevenir demain un point de départ pour de nouveaux courants. Alors que les contemporains (les amis du poète comme ses ennemis) connaissent le point principal de son travail, son orientation, son principe d'organisation et jugent toute son œuvre précisément à partir de ce point-là, les générations ultérieures le perçoivent surtout [...] comme un ensemble hétéroclite de parcelles de mot poétique, de genres et d'œuvres hétérogènes. Il y a comme une fatalité de l'évolution littéraire : les générations ultérieures perçoivent le mot poétique non pas comme processus, mais comme résultat, elles partent non pas du point principal, mais des résultats particuliers or, de par sa signification évolutive, un seul résultat particulier suffit souvent à déformer toute l'œuvre du poète. L'œuvre reste, le travail du poète est devant nous, nous pouvons nous en saisir à tout moment, mais la fonction de l'œuvre change, et ce changement fait perdre le point principal à partir duquel nous jugeons les œuvres poétiques comme processus et orientation, et non comme masse — le point à partir duquel nous voyons la signification historique du phénomène. »[12]

1.4. Le Cercle de Prague dans genèse de la poétique tynianovienne

En 1928, Tynianov est invité par Roman Jakobson à donner une conférence devant le Cercle de Prague. Cette conférence, qui portait sur la théorie de l'évolution littéraire, et les discussions qui en découlent entre les deux scientifiques, amènent Tynianov à vouloir

[12] Tynianov cité par Lanne, « Les principes de la critique littéraire chez Tynianov », p. 86.

repenser cette théorie qu'il avait mise en avant dans l'article « De l'évolution littéraire » (1927)[13]. En effet, suite à cet évènement, Tynianov semble prendre conscience des limites du formalisme russe tel qu'il était à l'époque. On peut voir, notamment dans sa correspondance avec Chklovsky, sa volonté de réformer le formalisme russe pour créer de nouvelles théories :

> « Il faut visiblement refaire l'OPOYAZ. Il faut convaincre Boris [Eichenbaum] de faire la paix avec Tomachevski. D'une façon générale, il faut débarrasser la table des restes d'hier et se mettre au travail. »[14]

On peut voir dans ces quelques lignes la détermination de Tynianov de rassembler les formalistes, quelles que soient leurs précédentes querelles, afin de refonder de nouvelles théories plus claires et travaillées et de rassembler les anciens de l'OPOYAZ pour le faire revivre.

Selon Kubicek, même si la théorie de l'évolution littéraire de Tynianov est un concept prépondérant parmi ceux qui forment le formalisme russe, on peut sentir que Tynianov lui-même n'était pas réellement satisfait de cette théorie. En effet, il publie dans un premier temps « Du fait littéraire » en 1924, où il expose pour la première fois sa théorie de façon détaillée dans un article qui lui est entièrement consacré puis, il reprend ses recherches sur le sujet de façon quasi immédiate et publiera dès 1927 un deuxième article consacré à la théorie de l'évolution littéraire : « De l'histoire littéraire ». Dans cet article, Tynianov s'attache à jeter les bases de ce qui constituerait une théorie de l'histoire littéraire. Il y avance notamment deux idées qui sont, selon lui, essentielles à la bonne étude de l'évolution littéraire.

Dans un premier temps, il rejette l'idée d'évaluer les œuvres littéraires d'après des normes esthétiques et de les classer selon une hiérarchie, ce qui mettrait de côté un certain nombre de texte et empêcherait donc d'avoir une vision globale du phénomène d'évolution littéraire et d'en comprendre les principes qui la régisse[15]. Dans un second temps, il remet à

[13] Tomáš Kubicek, « L'évolution littéraire selon Tynianov et Jakobson au tournant des années 1920-1930 », *Communications*, n° 103, 2018/2, p. 181.
[14] Tynianov cité par Kubicek, *op. cit.*, p. 183.
[15] Kubicek, *op. cit.*, p. 185.

une place centrale le concept de « système » en arguant que l'évolution littéraire est le fruit d'une variation de système et non pas de phénomènes distincts et isolés[16] :

> « [L']étude de l'évolution de la littérature n'est possible que si l'on considère la littérature comme une série, comme un système dépendant des autres systèmes et séries avec lesquels elle se trouve en corrélation. »[17]

On peut également remarquer d'autres points de divergences avec la théorie de l'évolution littéraire proposée auparavant par les formalistes. Tout d'abord, Tynianov rejette sa première idée selon laquelle la littérature évoluerait en dehors des autres systèmes - donc de façon complètement individuelle -, et avance au contraire que c'est par les interactions que le système littéraire à avec les autres systèmes qu'il change et se transforme : « Le système d'une série littéraire est avant tout le système des fonctions de cette série, en corrélation constante avec les autres séries. »[18]

1.5. Influence du darwinisme sur Tynianov

Selon Kubicek, à partir des années 1920, le darwinisme a beaucoup influencé Tynianov, ce qu'on peut voir notamment dans sa théorie de l'évolution littéraire. En effet, pour Tynianov, l'évolution littéraire se fait par le remplacement d'un ancien système par un nouveau, ainsi que par « sauts révolutionnaires plutôt que par avancées graduées, sauts dont la direction est déterminée non par les généraux mais par les masses (les épigones, les dilettantes, la littérature de masse), qui sont les vecteurs du mouvement et du développement. »[19]. Cependant, il remarque dans le même temps que les théories de Tynianov sont encore très influencées et ancrées dans l'approche systémique du langage telle que développée par Saussure[20].

[16] *Ibid.*
[17] Tynianov cite par Kubicek, *op. cit.*, p. 185.
[18] Tynianov cite par Kubicek, *op. cit.*, p. 186.
[19] Kubicek, *op. cit.*, p. 186.
[20] *Ibid.*

Il convient cependant d'être prudents quant à la question du darwinisme dans la Russie contemporaine aux formalistes. En effet, comme lors de tout transfert culturel, le voyage de la théorie darwinienne lui a fait subir quelques bouleversements : la réception russe et l'idée de ce que les russes avaient de cette théorie est assez éloignée du darwinisme original[21].

> « Le Darwin russe n'a, en fait, pas grand-chose en commun avec l'original. En réalité, la réception du darwinisme renseigne bien davantage sur le récepteur et sur son état d'esprit que sur ce qu'écrivirent l'inventeur anglais de la « lutte pour la vie » ou Herbert Spencer (1820-1903) à propos de « la survie du plus apte ». Le Darwin russe s'est très vite transformé en un dogmatisme féroce qui enseignait une doctrine de salut promettant aux utopistes de gauche des années 1860, en particulier les membres du cercle de Cernysevskij, une issue optimiste à la lutte pour la vie dans un monde surpeuplé. Mais de quelle surpopulation pouvait-il s'agir en Russie, en Sibérie ou dans le Caucase ? »[22]

Hansen-Löve qualifie la première théorie de l'évolution du genre littéraire de Tynianov de « semi-biologique »[23].

1.6. La littérature comme « système »

Tynianov est le poéticien formaliste qui utilise le plus la métaphore du système[24] pour désigner le champ littéraire[25] ; de même, il est le premier à considérer le champ littéraire comme « systémo-fonctionnel »[26]. Cette métaphore du système est constamment utilisée par Tynianov pour représenter toutes les échelles du champ littéraire. Ainsi, une œuvre littéraire particulière est un système (il s'agit d'un système minimal), tout comme les styles, les écoles,

---

[21] Aage A. Hansen-Löve, « Genèse vs théorie de l'évolution, Tynianov, Darwin et la lutte des genres littéraires pour la survie », trad. par Nelly Valtat et Philippe Roussin, *Communications*, n° 103, 2018, Le formalisme russe cent ans après, p. 163.

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*, p. 164.

[24] Selon Steiner, la métaphore tynianovienne du système est due à l'influence de Saussure qui envisage la langue comme système. Néanmoins, les différences entre les deux conceptions systémiques sont plus prégnantes. Tandis que chez Saussure le système de la langue est considéré plutôt de manière synchronique (malgré la distinction que Saussure opère entre la synchronie et la diachronie dans la recherche linguistique) et tout changement linguistique est perçu comme une perturbation/modification/disparition du système de la langue à une certaine époque donnée (par exemple, le français de 1900), chez Tynianov la vision systémique de la littérature permet une vision dynamique, et par conséquent diachronique, du système littéraire (P. Steiner, *Russian Formalism : A Metapoetics* [1984], SDVIG Press, Lausanne, 2014, pp. 94-95). Comme nous le verrons plus loin, la conception tynianovienne du champ littéraire comme système permet d'envisager celui-ci comme autonome, c'est-à-dire comme un domaine contenant en lui-même le principe de son évolution.

[25] Steiner, *op. cit.*, p. 85.

[26] « Systemo-fonctional » dans le texte de Steiner (*Ibid.*), qui cite le texte tynianovien *Poetika, istorija literatury, kino* (1977), p. 295.

les genres littéraires[27]. Il en va de même pour la littérature à une certaine époque ou pour le champ littéraire en général. Le champ littéraire est le système qui comprend tous les autres systèmes que nous avons mentionnés. À son tour, le système littéraire est un sous-système, à côté des autres grands sous-systèmes (philosophie, sociologie, etc.) se trouvant à l'intérieur du système le plus compréhensif, celui de la culture[28], ou de la société.

Tynianov considère le champ littéraire comme système afin de le saisir dans son vrai dynamisme. En effet, il dénonce dans « Le fait littéraire » (1924) la tendance de la théorie de la littérature d'offrir, à la manière des mathématiques, des « définitions statiques extrêmement stables et irrévocables »[29]. La critique de Tynianov envisage ici les théories d'Aleksandr Aleksandrovitch Smirnov (1883-1962) et les interprétations posthumes des œuvres de Potebnia qui s'inscrivent dans ce paradigme figeant de la littérature[30]. En réalité, les définitions dans la théorie de la littérature, « loin de constituer un point de départ, ne sont qu'un résultat, **sans cesse modifié par l'évolution du fait littéraire** »[31] (nous soulignons).

Pour envisager la littérature autant d'un point de vue synchronique que d'un point de vue diachronique, Tynianov la conçoit donc comme un système : « une œuvre littéraire est un système et […] la littérature aussi est un système »[32]. Pour Tynianov,

> « On ne peut plus parler de l'œuvre comme de < l'ensemble > des aspects qui sont les siens : le sujet, le style, etc. Ces abstractions sont dépassées depuis longtemps : le sujet, le style, etc. sont en interaction, dans la même interaction et corrélation que le rythme et la sémantique dans le vers. L'œuvre est un *système* de facteurs corrélés les uns aux autres. »[33]

En tant que « système », l'œuvre littéraire est l'aboutissement de l'interaction de tous les éléments qui y sont inclus. Le dynamisme du champ littéraire est explicable par les « trois niveaux de fonctions »[34] qui le rendent possible :

---

[27] Steiner, *op. cit.*, p. 104.
[28] Le terme culture doit ici être compris de manière générale, selon la distinction anthropologique nature/culture.
[29] Tynianov, « Le fait littéraire » [1924], in Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, trad. de Catherine Depretto-Genty, L'Âge de l'Homme, 1991, p. 212.
[30] Cf. Depretto, *Notes à Tynianov « Le fait littéraire »*, p. 230.
[31] Tynianov, *Le fait littéraire*, p. 212.
[32] *Id.*, « De l'évolution littéraire » [1927], in Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, p. 234.
[33] *Id.*, *Poetika, istorija literatury, kino* [*Poétique, Histoire de la litterature, Cinéma*], éd. Alexandre et Marietta Tchoudakov, Evguéni Toddes, Moscou, 1977, p. 227, cité par Marc Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Presses Universitaires de Vincennes, p. 24.
[34] Weinstein, « L'apport de Tynjanov à la poétique moderne (Éléments pour une science de la littérature) », in: *Revue Russe,* 2/1992. p. 27. Les appellations « fonction constructive », « fonction littéraire » et « fonction

1) la **fonction constructive** : représentée par le principe constructif en vertu duquel l'œuvre se réalise.

2) la **fonction littéraire** : représentée par les genres, en tant qu'unités fonctionnelles du système littéraire et qui déterminent, par leurs propres évolutions, l'évolution littéraire.

3) la **fonction verbale**[35] : qui consiste dans les relations entre la série littéraire et les séries voisines, i.e. entre le système littéraire et les autres systèmes se trouvant ensemble dans le grand système (« le système des systèmes »[36]) que constitue la culture, la société.

En conséquence, l'analyse d'une œuvre littéraire « doit aller de l'examen de la fonction constructive à la fonction littéraire, puis de la fonction littéraire à la fonction verbale »[37].

2. La transposition du dualisme formaliste *procédé/matériau* dans le dualisme tynianovien *principe de constructif/matériau*

2.1. Le concept de « principe constructif »

La fonction constructive du système littéraire concerne l'organisation de l'œuvre. L'œuvre littéraire est un tout ordonné, organisé. Or, pour comprendre l'organisation d'une œuvre, il faut trouver son principe organisateur, c'est-à-dire ce que Tynianov appelle *principe constructif* (ou *facteur constructif*).

Comme Weinstein le fait remarquer, l'emploi même de l'adjectif « constructif(-ive) » reflète la dimension dynamique de la littérature. En effet, pour Tynianov, l'essence de l'œuvre

verbale » appartiennent à Weinstein. Il faut retenir que cette hiérarchie des fonctions est établie à partir de 1928 (Steiner, *op. cit.*, p. 103), chose que Weinstein omet de mentionner.

[35] La relation entre la série littéraire et les séries voisines sont mises en relief particulièrement à partir de 1928 (Steiner, *op. cit.*, p. 95). Steiner appelle cette fonction « sociale » (*Ibid.*, p. 103).

[36] Steiner, *op. cit.*, p. 95 ; P. Bourdieu, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991 : « Le champ littéraire », p. 22

[37] Tynianov, *Poetika, istorija literatury, kino*, p. 227 apud Weinstein, *L'apport de Tynjanov*, p. 27.

littéraire n'est pas l'harmonie de ses éléments constitutifs (une telle conception aura le tort de proposer une vision statique, non-historique de l'œuvre), mais la prééminence d'un certain élément, qui prévaut par rapport aux autres éléments, les organise et leurs impose ainsi sa « dominance »[38]. Cet élément dominant est justement le *principe constructif* de l'œuvre. En ce sens, l'historicité d'une certaine œuvre se retrouve dans le processus de constitution du rapport de force entre son élément dominant/organisateur/constructeur et les autres éléments dont le rôle consiste plutôt dans la mise en relief de l'élément dominant. Autant d'un point de vue diachronique que synchronique, le principe constructif est l'élément premier par rapport aux autres, qui deviennent des éléments seconds, que Tynianov rassemble sur le terme *matériau*, dont on parlera un peu plus loin.

Pour donner un exemple édifiant du rôle fondamental du *principe constructif* dans la construction de l'œuvre, nous nous rapportons à l'analyse que Tynianov fait du principe constructif qui organise l'œuvre de Gogol dans l'article « Dostoïevski et Gogol (contribution à la théorie de la parodie) » (1919) :

> « Le principal *procédé* [i.e. le principe constructif[39], *notre note*] de Gogol dans la description des gens est le procédé du masque. Ce masque, ce peut-être avant tout un vêtement, un costume (chez Gogol les vêtements ont une signification importante dans la description du physique), ce peut-être aussi un physique accusé. »[40]

Dans le cas des vêtements-masques[41], on pense en particulier à la nouvelle *Le Manteau*, dans laquelle le manteau, fait sur mesure et obtenu à la suite de pénibles économies, est le masque du personnage principal, Akaki Akakiévitch Bachmatchkine. En dehors de son manteau, Akaki Akakiévitch est un personnage fade, sans importance sociale, constituant l'objet des moqueries des autres fonctionnaires. Or, la seule chose qui démarque Akaki Akakiévitch, c'est son nouveau manteau. Le principe du masque en tant que principe constructif se trouve aussi dans la sonorité « Akaki Akakiévitch ». Il s'agit ici d'une métaphore

[38] Weinstein, *L'apport de Tynjanov*, p. 27.
[39] Lorsque Tynianov écrit ce texte, il n'utilise pas encore le terme de « principe constructif » ou de « facteur constructif », mais les termes de « procédé », « principe », « style » (cf. Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 22).
[40] Tynianov, *Dostoïevski et Gogol* (*contribution à la théorie de la parodie*) [1919], trad. de M. Weinstein, in M. Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 141.
[41] Pour ce qui est des traits physiques jouant le rôle de masque, on peut penser au nez de Kovaliov dans la nouvelle *Le Nez*.

langagière « qui se réalis[e] et se transform[e] en masque verbal ». La particularité de ce masque verbal se trouve dans le fait que celui-ci, « privé de son lien avec la sémantique[42], se fixe sur le son et devient sonore, phonétique »[43].

Nous pouvons remarquer que, dans *Le Manteau*, le principe du « nom-masque »[44] en tant que *principe constructif* est l'élément principal/dominant/organisateur de la nouvelle[45]. À côté, nous trouvons des éléments certes intéressants, mais secondaires par rapports au principe constructif, qui sont organisés en vertu de la dominance de celui-ci. Ces éléments secondaires sont, par exemple : les autres personnages, le matériau langagier, l'intrigue (le vol du manteau), la critique gogolienne des fonctionnaires, le reflet de la société pétersbourgeoise. En ce sens, on pourrait évoquer l'article « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol » (1919) d'Eichenbaum, dans lequel celui-ci dissèque *Le Manteau* à l'encontre de la critique littéraire traditionnelle à la mode au milieu du XIX[e] siècle, qui regardait l'œuvre d'un point de vue réaliste (ou mimétique), autrement dit, comme une œuvre engagée ; de surcroît, l'article-programme d'Eichenbaum propose même une vision contraire au courant marxiste dominant à l'époque, qui offrait plutôt une critique littéraire, si on peut le dire, « naturaliste », dans l'esprit du matérialisme historique[46].

La relation de force entre l'élément premier (*le principe constructif*) et les éléments secondaires (*le matériau*) reflète l'opposition *procédé*/*matériau* qui fait partie des bases métalittéraires de l'OPOYAZ. La dichotomie *principe constructif/matériau* dépasse le cadre épistémologique de la traditionnelle « dialectique **spatiale** *forme*/*contenu* »[47] qui réduisait la littérature à la langue ou à la philosophie, psychologie, sociologie[48]. Pour Tynianov,

---

[42] Dans la mesure où Akaki Akakiévitch n'est pas un jeu de mots renvoyant à une certaine signification, mais un jeu sonore censé produire un effet comique.
[43] Tynianov, *Dostoïevski et Gogol*, p. 141.
[44] Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 23.
[45] Dans les textes cités dans ce mémoire, Weinstein propose quelques « sophistications terminologiques » (*L'apport de Tynianov*, p. 35) pour mieux éclairer la poétique tynianovienne. Ainsi, il préfère désigner le *principe constructif* par le néologisme « constructème ».
[46] *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (éd. E. Craig), vol. 8, *Questions to Sociobiology*, article « Russian Literary Formalism », Routledge, Londres, 1998, p. 412.
[47] Weinstein, *Le débat Tynjanov/Baxtin*, p. 298. L'écriture en gras nous appartient.
[48] Cf. Weinstein, *Le débat Tynjanov/Baxtin*, p. 299 et *L'apport de Tynianov*, p. 28. À cet égard, Jakobson affirme en 1919 que « [j]usqu'à présent, les historiens de la littérature imitaient la police qui, se proposant d'opérer une arrestation, se saisirait à tout hasard de tout ce qui se trouve dans l'appartement, hommes et choses, et aussi de ceux qui passent par hasard dans la rue. De même, pour les historiens de la littérature, tout leur était bon : la vie quotidienne, la psychologie, la politique, la philosophie. » (Jakobson, *Novejšaja russkaja poezija. Očerk I : V.*

> « L'originalité d'une œuvre littéraire réside dans l'application d'un facteur constructif à un matériau, dans la <mise en forme> (c'est-à-dire, en fait, dans la déformation) de ce matériau. »[49]

De même, le remplacement du couple statique *forme* (i.e. langage, texte)/*matériau* (philosophique, social, quotidien, etc.) par le couple dynamique *principe constructif / matériau* repartage les éléments de l'œuvre littéraire dans la mesure où tous ces éléments sont maintenant regroupés dans le matériau, à l'exception d'un seul, qui, en imposant son hégémonie aux autres, est le *principe dynamique*, donc le *principe constructif* qui construit l'œuvre et lui confère sa littérarité[50]. Cette remarque concerne particulièrement le langage et le texte qui font maintenant partie du matériau[51]. Autrement dit, la langue ne constitue plus la forme de l'œuvre littéraire, comme c'était encore le cas dans l'« ontologie de la forme » telle qu'elle était par exemple pratiquée par Jirmounsky[52], « le plus modéré et le plus circonspect parmi les formalistes »[53]. Par conséquent, pour Tynianov,

> « Le matériau est toute la réalité qui préexiste à l'œuvre d'art : ses conditionnements quotidiens et historiques, les idées abstraites qui s'y formulent, l'ensemble des émotions non-esthétiques recréées par l'auteur, les réalités naturelles et concrètes qui l'entourent, la langue sous son aspect proprement linguistique.
> Mais toutes ces composantes ne deviennent <matériau> que lorsqu'elles s'intègrent à l'œuvre d'art, et le concept même de matériau ne fonctionne donc qu'en corrélation avec le facteur spécifiquement esthétique : le procédé, le style, la forme, la construction, la poétique — bref, tout ce que Tynianov appelle le principe constructif. »[54]

Hlebnikov (*La poésie russe contemporaine. Essai I : V. Khlebnikov*) [1919], Prague, 1921, cité par Aucouturier, *op. cit.*, p. 11).

[49] Tynianov, *Le fait littéraire*, p. 219.

[50] Weinstein, *L'apport de Tynianov*, p. 29.

[51] *Ibid.* Dans un autre article, Weinstein résume ainsi le caractère révolutionnaire du concept de « principe constructif » chez Tynianov : « la littérature n'est faite ni de psychologie, ni de sociologie, ni de langue ; il découvre le principe constructif […], c'est-à-dire qu'il reconnaît la transcendance du <littérant> (de la forme littéraire conçue de manière non plus physique-statique-spatiale-ontologique, mais dynamique-historique): cette reconnaissance est l'acte de (re-)fondation d'une science — la poétique. » (*Id.*, *Le débat Tynjanov/Baxtin*, p. 299).

[52] *Id.*, *L'apport de Tynianov*, p. 28.

[53] Struve, *op. cit.*, p. 224.

[54] Vladimir Novikov, « Les lois naturelles de la littérature », trad. par Marc Weinstein, *Littérature*, n° 95, 1994, Récit et rhétorique/Tynianov, p. 66.

2.2. L'influence du concept de « dominante » de Broder Christiansen sur le concept tynianovien de « principe constructif »

Le concept tynianovien de « principe constructif » est forgé d'après le concept de « dominante » dans la philosophie de l'art de Broder Christiansen (1869-1958)[55]. On peut constater que Tynianov emploie à plusieurs reprises ce concept dans « L'Ode comme genre oratoire » [1927][56].

Tynianov « introduit le terme <principe constructif> en référence à la relation entre la *dominante* et les autres éléments dans une œuvre »[57] [notre traduction]. Weinstein remarque aussi qu'il y a, à la rigueur, une différence entre les termes tynianoviens *facteur constructif* et *principe constructif*. Jusqu'à ce point de notre développement, nous avons suivi la suggestion de Weinstein et nous avons utilisé ces termes de la même façon pour ne pas alourdir notre propos. Maintenant, pour mieux détailler l'historique du concept de *dominante* dans le formalisme russe, en général, et chez Tynianov, en particulier, il convient de préciser, comme Weinstein, que « le facteur constructif est ce qui s'oppose au matériau et le déforme, tandis que le principe constructif désigne le rapport entre le facteur constructif et le matériau »[58]. Nous pourrions dire que la distinction entre les deux termes est plutôt fonctionnelle. Le facteur constructif est l'élément principal de l'œuvre qui organise (ou modifie) tous les autres éléments en fonctions de ses besoins. En revanche, le principe constructif est l'élément principal de l'œuvre en tant qu'élément dominant, c'est-à-dire en tant qu'élément qui se trouve dans une relation de dominance par rapport aux autres éléments.

Le terme de « dominante » (*dominanta*, en russe) est introduit dans le langage conceptuel de l'OPOYAZ par Eichenbaum[59], qui l'emprunte, selon son aveu[60], à la *Philosophie der Kunst* (*Philosophie de l'art*, [1909]) de Christiansen, traduit en russe en 1911[61]. La diffusion

[55] Cf. *Routledge Encyclopedia*, p. 411; Weinstein, *L'apport de Tynjanov*, p. 27.
[56] Depretto, *Notes à « De l'évolution littéraire »*, p. 246.
[57] *Routledge Encyclopedia*, *Ibid.* ; Voir aussi Steiner, *op. cit.*, p. 103.
[58] Weinstein, *L'apport de Tynianov*, p. 50.
[59] Cf. Steiner, *op. cit.*, p. 90 ; Tchougounnikov, « Le formalisme russe : entre pensée organique allemande et premier structuralisme », in *Protée*, vol. 31, 2003, p. 95.
[60] Depretto, *Notes à « De l'évolution littéraire »,* p. 246.
[61] Il s'agit de l'édition suivante : Broder Xristiansen, *Filosofija iskusstva*, Izd. Šipovnik, SPb, 1911 (Heller, *op. cit.*, p. 1).

de ce concept est due à Jakobson[62], qui le reprend dans l'article « La dominante » de 1935 afin de faire connaître au public étranger les acquis des formalistes russes. Dans cet article, Jakobson considère le concept de « dominante » comme :

> « […] l'un des concepts les plus cruciaux, les plus élaborés, les plus productifs de la théorie formaliste russe. La dominante peut être définie comme l'élément central de l'œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les éléments restants. C'est la dominante qui garantit l'intégrité de la structure. »[63] [notre traduction]

Chez Christiansen, le terme de « dominante » est utilisé pour décrire la perception de l'œuvre d'art :

> « Il arrive assez rarement que les facteurs émotifs d'un objet esthétique participent de manière égale dans l'effet du tout. Au contraire, normalement un seul facteur ou une seule configuration de facteurs arrive en arrière-plan et assume le rôle dominant. Tous les autres [facteurs] accompagnent le [facteur] dominant, l'intensifient à travers leur harmonie, l'élèvent à travers leur contraste, et l'encadrent avec un jeu de variations. La dominante est la même chose que l'ossature dans un corps organique : elle contient le thème de l'ensemble [de l'œuvre], soutient cet ensemble, et entre en relation avec lui. »[64] [notre traduction]

Parmi les formalistes, Eichenbaum est le premier à définir le concept de « dominante », en 1922, dans « La Mélodique du vers lyrique russe » (*Melodika russkogo liričeskogo sticha*)[65]. Dans cet article, il conçoit la dominante comme l'élément qui se situe au premier plan d'une œuvre littéraire et qui déforme tous les autres éléments en fonction de ses besoins. Pour expliciter ce fait, Eichenbaum prend l'exemple de la poésie lyrique dans laquelle la dominante est l'intonation dans la mesure où elle déforme tous les autres éléments, comme l'ordre des mots ou la syntaxe[66]. En conséquence, l'œuvre littéraire n'est pas l'assemblage harmonieux de tous ses éléments, mais le résultat d'une tension dialectique entre la dominante et les éléments subordonnés[67].

---

[62] Dominique Combe, « La stylistique des genres », *Langue française*, n° 135, 2002, « La stylistique entre rhétorique et linguistique », p. 48.

[63] Roman Jakobson, « The Dominant » [1935], in Jakobson, *Language in Literature* (éd. K. Pomorska/S. Rudy), The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 41. Dans cet article, adressé d'abord à un public tchèque, Jakobson fournit des exemples de la littérature tchèque ; mais il donne aussi des exemples très familiers au public étranger. Par exemple, en parlant de la Renaissance, Jakobson affirme que la dominante se trouve dans le canon résumé par l'expression latine *ut pictura poesis*. Pour le romantisme, la dominante est la musique.

[64] Brøder Christiansen, *Philosophie der Kunst* [1909], Berlin, Behr, 1912, p. 241-442 apud Steiner, *op. cit.*, p. 89.

[65] Cf. Steiner, *op. cit.*, p. 90 ; et Depretto, « La <Dominante> de Roman Jakobson, ou comment parler du formalisme russe dans la Tchécoslovaquie de 1935 », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/lht/10/depretto.html, consulté le 8 mai 2016.

[66] Steiner, *op. cit.*, p. 90.

[67] *Ibid.*

Dans la considération de la littérature comme système, le concept de « dominante » permet de concilier l'autonomie et l'évolution littéraire. Comme nous le verrons plus loin, l'évolution littéraire a lieu à travers l'évolution des genres. Or, les genres sont comme des agencements (nés à la suite d'une tension) de *procédés*[68]. La singularité d'une certaine œuvre littéraire consiste dans une certaine hiérarchie de procédés[69]. En ce sens, la *dominante* est le procédé (mais, il peut y en avoir plusieurs) qui gouverne tous les autres (qui passent dans ce cas du côté du matériau[70]). Ainsi, selon les mots de Boris Tomachevsky (1890-1957) :

> « Les traits du genre, c'est-à-dire les procédés qui organisent la composition de l'œuvre, sont des procédés dominants, c'est-à-dire que tous les autres procédés nécessaires à la création de l'ensemble artistique leur sont soumis. Le procédé dominant est appelé la dominante. L'ensemble des dominantes représente l'élément qui autorise la formation d'un genre. »[71]

2.3. Familiarisation (automatisation) / Défamiliarisation (désautomatisation)

Tynianov exprime le changement dialectal à l'intérieur du système littéraire par les concepts d'« automatisation » et de « désautomatisation » (*ostranenie*) qui traduisent une loi naturelle du changement culturel et, en l'occurrence, littéraire[72]. L'automatisation est la banalisation ou la canonisation d'un courant littéraire, tandis que la désautomatisation est la défamiliarisation, c'est-à-dire la mise à l'écart d'un courant littéraire durant un moment de « révolution » :

> « L'évolution est causée par le besoin d'une dynamique incessante, tout système dynamique devient inévitablement automatisé et un principe constructif opposé surgit dialectiquement. »[73]

---

[68] Terme introduit par Chklovsky (Cf. Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : La notion de genre* (Cours), Ch. 9 : « Approches formalistes des genres », Université de Paris IV – Sorbonne, 21/04/2001, URL : http://www.fabula.org/rechercher.php?cx=002521762660777107752%3Abbqtm2ziagc&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=antoine+compagnon, consulté le 05/04/2016).

[69] Vercier Bruno / Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Hachette Éducation, 1992, article « La <dominante ».

[70] Pour Tynianov, le matériau n'est pas simplement l'opposé de la forme (du procédé), car autant la forme (le principe constructif chez Tynianov) que le matériau se définissent par leur place dans la construction littéraire (Steiner, *op. cit.*, p. 98). C'est pour cela qu'un élément faisant partie du matériau d'une œuvre peut devenir le principe constructif d'une autre œuvre.

[71] Boris Tomachevsky, *La théorie littéraire* [1925], Ch. « Thématique », trad. de T. Todorov, in Todorov, *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 303.

[72] Bourdieu, *op. cit.*, p. 22.

[73] Tynianov cite par Bourdieu, *op. cit.*, p. 22.

Dans *L'évolution littéraire* (*O literaturnoi evoliutsii*) [1927], Tynianov décrit, en quatre étapes, le processus d'évolution littéraire à travers la dialectique des principes descriptifs : (1) d'abord, un nouveau principe constructif remplace le principe constructif précédent qui était automatisé ; (2) le nouveau principe constructif commence à être employé dans les œuvres littéraires et (3) devient de plus en plus courant ; (4) finalement, ce nouveau principe constructif est, à son tour, automatisé provoquant ainsi l'émergence d'autres principes constructifs qui vont s'opposer à lui[74].

Étant donné que le but du langage poétique consiste à revigorer le langage familier, automatisé, et étant donné que ce qui était familier change constamment, il s'en suit que ce qui constitue le langage poétique à une époque pourrait cesser de l'être à l'époque suivante.

L'automatisation du langage poétique à lieu à travers son usage répété dans différentes œuvres, ce qui fait qu'il perd ainsi sa poéticité. Les écrivains, en essayant d'aller au-delà des conventions automatisées de leurs pères littéraires, se tournent vers les œuvres de leurs « grand-pères » ou « oncles » pour chercher des éléments pour revitaliser les genres fatigués.

Le concept de « défamiliarisation » (*ostranenie*) est introduit par Chklovsky en tant que « moteur de l'évolution de l'art »[75]. Ce concept est emprunté à Broder Christiansen[76], chez qui il apparait sous le terme allemand *Verfremdung*.

Pour Léonid Heller, Chklovsky façonne le concept de « défamiliarisation » non seulement par rapport au concept *Verfremdung* de Christiansen, mais aussi par rapport au concept de « qualité différentielle » (*Differenzsqualität*) présent chez le même philosophe de

---

[74] *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, p. 411 ; Voir aussi Steiner, *op. cit.*, p. 103. Steiner remarque que, dans le texte de 1928 (*Problemy izučenija literatury i jazyka* [*Problèmes dans l'étude de la littérature et du langage*]) écrit avec Jakobson, Tynianov « rejette la conception strictement déterministe du système littéraire, selon laquelle la domination d'un seul principe constructif cause nécessairement et univoquement l'ascension d'un seul principe [constructif] contraire, qui, avec le temps, devient le nouveau dominant. En revanche, il propose une vision plus pluraliste selon laquelle plusieurs nouveaux principes constructifs différents du dominant émergent et luttent pour le contrôle » [notre traduction] (Steiner, *op. cit*., p. 95).

[75] Catherine Depretto, « De la <langue poétique> à la <parole dialogale> : retour sur Lev Jakubinskij (1892-1945) », *Acta fabula*, vol. 14, n° 7, « Ce qui a fait signe & ce qui fait sens », Octobre 2013, URL : http://test.fabula.org/acta/document8145.php, consulté le 18 mai 2016.

[76] Sergueï Tchougounnikov, « Les modèles allemands dans la genèse de la pensée formaliste et structuraliste russe », in *Slavica Occitania*, nº 17, 2003, p. 236.

l'art[77]. Les « qualités différentielles » d'un objet esthétique sont ces qualités qui l'écartent par rapport à un canon esthétique (une norme) admis et le rendent ainsi perceptible. La présence des qualités différentielles dans un objet esthétique produit l'effet d'*estrangement* (de « making strange »), donc de ce que Chklovsky appelle en russe *ostranenie*. Chklovsky donne dans l'article « Sjužet v kinematografe » (1923), un exemple d'impression d'*estrangement* dans la visibilité des mouvements de Charlot (Charlie Chaplin) qui est rendue possible grâce au fait que ces mouvements contrastent par rapport à un fond constitué par les mouvements des acteurs de la troupe de Charlie Chaplin. Ainsi, les gestes de Charlot sortent de l'ordinaire (représenté ici par les gestes des autres acteurs)[78].

2.4. Le rôle de l'opposition humboldtienne *ergon*/*energeia* dans la vision dynamique de la littérature

La conceptualisation du principe constructif comme élément dominant et dynamique de l'œuvre littéraire est infléchie par la distinction opérée par Humboldt entre la langue comme produit achevé (*ergon*) et la langue comme activité en train d'avoir lieu (*energeia*). Selon Humboldt :

> « […] la langue est [dans sa réalité essentielle, *notre note*] une instance continuellement et à chaque instant anticipatrice. L'écriture elle-même ne lui assure qu'une conservation incomplète et momifiée, qui sollicite de toute urgence l'effort nécessaire pour retrouver le texte vivant. En elle-même, la langue est non pas un ouvrage fait [*ergon*], mais une activité en train de se faire [*energeia*]. Ainsi sa vraie définition ne peut-elle être que génétique. Il faut y voir la réitération éternellement recommencée du travail qu'accomplit l'esprit afin de ployer le son articulé à l'expression de la pensée. En toute rigueur, une telle définition ne concerne que l'acte singulier de la parole actuellement proférée ; mais, au sens fort et plein du terme, la langue n'est, tout bien considéré, que la projection totalisante de cette parole en acte. »[79]

Le rejet tynianovien des définitions statiques de la littérature afin de trouver ce qui, en tant que fonction, rend possible l'œuvre littéraire revient à chercher dans l'œuvre achevée

[77] Heller, *op. cit.*, p. 2 sq.
[78] *Ibid.*, p. 3.
[79] Alexander von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le Kavi et autres essais* [1880], trad. de Pierre Caussat, Paris, Le Seuil, 1974, p. 183, apud Florence Corrado-Kazanski, « La pensée de Humboldt sur la langue et les poètes de l'Âge d'argent » in Michel Espagne (éd.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie*, in *Slavica Occitania*, 30/2010, p. 191.

(dans l'œuvre comme *ergon*, comme produit), le principe productif, énergétique qui explique l'articulation de l'œuvre et qui peut toujours influencer sur l'évolution littéraire[80].

2.5. Le concept de « matériau » chez les formalistes, en particulier chez Tynianov

Pour Novikov, la mauvaise compréhension de la dichotomie *procédé*/*matériau* consiste dans la compréhension moyenne du terme « matériau ». Pour clarifier ce terme, il offre une analyse succincte du matériau du poème *Il pleure dans mon cœur* de Verlaine (1844-1896). Nous rendons ici cette analyse en la relayant par quelques remarques de Marc Weinstein à qui Novikov doit une partie de son approche formaliste du texte de Verlaine. De même, en suivant les considérations de Novikov et Weinstein, nous complétons leur analyse en augmentant le nombre d'exemples de matériaux littéraires mis en ordre par le procédé de création.

Il ***pleure*** dans mon cœur
Comme il ***pleut*** sur la *ville* ;
Quelle est cette *langueur*
Qui **pénètre** mon cœur ?

Ô bruit doux de la ***pluie***
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
Ô le chant de la ***pluie*** !

Il ***pleure*** sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la **pire peine**
De ne savoir **pourquoi**
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de **peine** !

Selon l'analyse de Novikov, le matériau de ce poème « est tout ce qui, en lui, se trouve ailleurs que dans l'art », c'est-à-dire, « la pluie comme phénomène naturel », « la tristesse comme état psychologique », « le toit » comme objet concret[81].

[80] Jean-Claude Lanne, *op. cit.*, pp. 87-88.
[81] Novikov, *op. cit.*, p. 67.

Dans ce texte, Verlaine emploie très peu de matériaux « concrets » comme « toit » ; en revanche, le poète utilise un « matériau de la langue » plus « actif », en particulier « sous son aspect phonétique ». Novikov remarque ainsi les multiples occurrences (que nous avons mis en gras) de la consonne labiale « p » ; la « juxtaposition <Il pleure – il pleut> ». Aux exemples de Novikov, nous pouvons rajouter l'allitération en « l » (dans les mots qui nous avons écrits en italique), les répétitions du mot « cœur ». Nous voyons que, dans ce poème, le travail sur l'aspect phonétique de la langue employée est particulièrement développé[82].

Le matériau comprend aussi « le raisonnement », « la pensée », la « réflexion logique » qui se trouve dans les derniers vers du poème lorsque le poète exprime le caractère incompréhensible de la mélancolie. Cette pensée n'a rien d'exceptionnel et se trouve, de la même manière que l'objet « toit », à l'extérieur de l'art[83]. Il ne faut donc pas penser que la finalité du poème est de mettre en relief une pensée. En effet,

> « Ce ne sont pas les procédés qui sont convoqués pour l'exprimer, c'est au contraire la pensée qui est convoquée pour être transformée, intégrée au tissu du vers.
> […]
> Si la pensée est intégrée comme matériau, si elle se fond dans l'articulation et la phonétique, si elle est pour ainsi dire neutralisée, alors nous avons une véritable œuvre d'art. »[84]

Pour cette raison Chklovsky affirme que « dans l'œuvre littéraire, la pensée est soit un matériau, au même titre que l'aspect articulatoire et sonore du morphème, soit un corps étranger »[85]. Il est évident que le matériau est, par nature, hétérogène, autant d'un art à l'autre qu'à l'intérieur d'un même art ou d'une même œuvre. Pour cette raison, Weinstein considère que Tynianov « utilise le terme de matériau au moins en deux sens différents »[86]. Le premier matériau est, si l'on peut dire, l'ensemble d'éléments nécessaires d'un art. Pour la littérature, il s'agit du « matériau linguistique-stylistique »[87], à savoir « la langue dans son aspect phonétique, morphologique, syntaxique, etc. »[88] ; pour le cinéma, le matériau premier

[82] *Ibid.*
[83] *Ibid.*
[84] *Ibid.*, pp. 67-68.
[85] Chklovsky cite par Novikov, *op. cit.*, p. 67.
[86] Weinstein, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 45.
[87] *Id.*, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 29.
[88] Novikov, *op. cit.*, p. 68.

est l'« image-mouvement-son »[89]. Le matériau premier est donc le « matériau sémiotique propre à chaque discipline artistique »[90].

Le matériau second, est le « désigné »[91] du matériau premier (i.e. du matériau *signifiant*), c'est-à dire le « matériau thématique »[92] composé dans le cas de la littérature des « thèmes, intrigues, sujets, réflexions, désignés par le matériau linguistique »[93]. On remarque que, en vertu du fonctionnement de la dichotomie *signifiant/signifié*, le matériau second ne peut pas exister sans le premier. De même, on observe que la double acceptation tynianovienne du terme « matériau » recouvre l'ancien dualisme « spatialisé »[94] *forme/contenu*.

La réorganisation du dualisme traditionnel *forme/contenu* en *principe constructif* (qui *in-forme* le matériau)/*matériau* permet de suggérer que la quintessence de l'œuvre littéraire se trouve dans le principe constructif, étant donné que ce qui était auparavant désigné par le terme *forme*, dans le couple *forme/contenu*, passe du coté du matériau sémiotique et que ce qui auparavant était désigné par le terme *contenu* passe du coté du matériau thématique et devient la « catégorie permettant de parler des sens de l'œuvre littéraire sans le dire, c'est-à-dire sans tomber dans l'acte interprétatif »[95].

Le *procédé* du poème de Verlaine est « la fluidification du vers », « la négation de la netteté accentuelle ». Pour cette raison le matériau phonétique employé est si « actif » par rapport à d'autres types de matériau. La prosodie est aussi utilisée pour la réalisation de ce procédé, surtout grâce à la rime triple et le manque d'équilibre au niveau des hémistiches (plus souvent 2-4 et 4-2 que 3-3 ; de même, un cas de 1-5). On peut remarquer la même chose quant au matériau sémantique négatif (« é-cœure », « nulle », « sans », « ne savoir », « sans »)[96]. À cet égard, on remarque le rapprochement opéré par Verlaine entre « cœur » et « écœure » dans le début de la troisième strophe : « Il ***pleure*** sans raison / Dans ce cœur qui

[89] Weinstein, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 45.
[90] *Id.*, *Le débat Tynianov/Baxtin*, p. 299.
[91] *Id.*, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 45.
[92] *Id.*, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 29.
[93] Novikov, *op. cit.*, p. 68.
[94] Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 29.
[95] *Id.*, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 46.
[96] Novikov, *op. cit.*, p. 68.

s'écœure. ». Ici, le verbe « écœurer » ne renvoie pas seulement au dégoût, mais aussi au fait que « le cœur s'é-cœure », c'est-à-dire qu'il « cesse d'être un cœur » à travers l'« activation de la négativité du préverbe »[97] *é-*.

La compression, qui, selon Tynianov, est fondamentale dans le vers, est remarquable non seulement dans le fait que le cœur devient impersonnel (perd son statut de symbole de la sensibilité individuelle) en s'é-cœurant, mais aussi à travers les multiples tournures impersonnelles présentes dans le poème : le rapprochement entre « **il** pleure » et « **il** pleut » ; l'impersonnel « c'est » (v. 13) ; ce [deuil] (v. 12) ; l'infinitif « De ne savoir pourquoi » (v. 14) ; le remplacement de l'adjectif personnel « mon [cœur] » (v. 1, 4, 16) par l'article indéfini « un [cœur] » (v. 7) et par « ce [cœur] » (v. 10) ; l'emploi métonymique du terme « cœur » pour substituer la personne du poète ; la confusion entre la mélancolie du poète et la pluie ; le fait que la seule marque du poète est l'adjectif possessif « mon » (v. 1, 4, 16) ; le fait que le poète est le COD du poème tandis que la pluie est le sujet grammatical. Il est donc évident que, dans ce poème, le principe de fluidification « appelle-façonne une négation de la <personne> physique aussi bien que grammaticale », et que le « matériau négatif […] contresigne le principe de fluidification »[98].

3. Le genre comme fonction à contenu variable

La fonction littéraire est représentée par le genre qui « relèv[e] le mieux, en littérature, le rôle de permanence-variation joué par la dialectique entre principe constructif et matériau »[99]. Le genre, en tant que fonction littéraire, est l'« instance de littérarisation, instance différente à chaque époque-système et dans chaque œuvre, par laquelle l'œuvre accède à la littérature, devient et <fait> littérature (comme un événement fait date) en transformant la littérature »[100].

[97] Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, pp. 53-54.
[98] *Ibid.*, p. 54.
[99] *Ibid.*, p. 95.
[100] *Id.*, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 39.

L'objet réel du critique littéraire n'est pas l'œuvre littéraire dans sa matérialité, car cela reviendrait à considérer l'œuvre en tant que texte, donc « dans une immanence textuelle ou textualité »[101], un peu à la façon des structuralistes. Or, une telle approche aurait le tort de manquer « la transcendance esthétique de la forme littéraire »[102] par rapport à la textualité, c'est-à-dire la transcendance du *principe constructif* et du *genre*. Comme nous l'avons affirmé auparavant, le principe constructif, en tant que principe ordonnateur de l'œuvre littéraire, *transcende* la textualité (le matériau premier) et le contenu thématique (le matériau second) de l'œuvre. Le genre, en tant que fonction littéraire, est « la relation de transformation qu'entretient le constructème[103] [le principe constructif] avec les œuvres-constructèmes[104] [les œuvres construites en vertu d'un certain principe constructif] du passé et du présent »[105].

Autrement dit, le genre est ce qui marque à la fois la continuité et la rupture dans l'évolution littéraire. Cela montre que les genres littéraires ne sont pas conçus comme des entités stables, définies une fois pour toutes, *a priori* par rapport à l'histoire de la littérature. En effet, les genres ne sont pas des catégories immuables dans lesquelles on peut ranger les œuvres littéraires. Ainsi, la poétique tynianovienne refuse une conception anhistorique, donc non-diachronique, des genres comme arrière-fond immuable sur lequel se projetterait l'histoire de la littérature.

La conception des genres comme fonctions littéraires *dynamiques*, responsables de l'évolution littéraire, est montrée par Tynianov dans l'article de 1924, « Le fait littéraire ». En s'en prenant aux théoriciens de la littérature qui travaillent à partir des « définitions statiques extrêmement stables et irrévocables »[106], Tynianov montre à quel point une considération ontologique des genres, c'est-à-dire une considération *substantialiste* des genres en tant que essences stables se trouvant au-delà, ou à la base, du devenir de la littérature, ne permet pas de comprendre les moments révolutionnaires de l'histoire de la littérature. Pour mettre en évidence cette impossibilité de travailler dans la science de la littérature à partir des définitions déjà données, Tynianov prend l'exemple du poème pouchkinien qui, pour les

[101] *Ibid.*, p. 38.
[102] *Ibid.*
[103] Comme nous l'avons évoqué ci-haut, il s'agit d'une innovation terminologique proposée par Weinstein pour désigner, en un seul mot, le *principe constructif* en tant que principe organisateur, constructeur de l'œuvre.
[104] Voir la note précédente.
[105] Weinstein, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 39.
[106] Tynianov, *Le fait littéraire*, p. 212.

critiques contemporains[107], ne peut pas être intégré dans la classification traditionnelle des genres :

> « Toute l'essence révolutionnaire du <poème> de Pouchkine <Rousslane et Lioudmila> tenait au fait que c'était un <non-poème> (même chose pour <Le prisonnier du Caucase>) ; le genre venu prendre la place du <poème> héroïque s'est trouvé être le <conte> léger du XVIII[e] qui n'a pas, pour autant, renoncé à son caractère léger ; la critique ressentit cette substitution comme une chute hors du système. En réalité, c'était un *déplacement*. La même chose s'est produite avec les éléments séparés du poème : le <héros> – <caractère> du <Prisonnier du Caucase> a ostensiblement été créé par Pouchkine pour les <critiques>, le <sujet> était un *tour de force*. *Et, à nouveau, la critique vit là une chute, une erreur et, à nouveau, c'était un déplacement*. Pouchkine avait modifié la signification du héros, mais on considérera son héros par rapport au héros élevé traditionnel et on parlera d'<abaissement>.
> […]
> *Pas d'évolution littéraire, mais des bonds, pas de développements, mais des déplacements*. Le genre est devenu méconnaissable et cependant il a gardé quelque chose de suffisant pour que ce <non-poème> soit un poème. Cet élément <suffisant> ne relève pas des traits distinctifs <principaux>, <essentiels> du genre, mais des traits secondaires, des traits qui, pour ainsi dire, vont de soi et qui, en quelque sorte, ne caractérisent absolument pas le genre. Dans notre cas, le trait distinctif nécessaire pour la conservation du genre est la *grandeur*.
>
> La <grandeur> est, au départ, une notion énergétique : nous sommes enclins à appeler <grande forme> une forme dont la construction exige une grande énergie. <Une grande forme>, un poème, peut s'incarner dans une petite quantité de vers (cf. <Le prisonnier du Caucase> de Pouchkine). D'un point de vue spatial, une <grande forme> est le produit d'une forme énergétique. À certaines périodes historiques, celle-ci détermine aussi les lois de construction. Le roman se distingue de la nouvelle en ce qu'il est une *grande forme*. <Un poème> se distingue d'une simple *poésie* pour la même raison. Les impératifs d'une grande forme ne sont pas les mêmes que ceux d'une petite forme, chaque détail, chaque procédé stylistique possède, selon la taille de la construction qui est en jeu, une fonction différente, une force différente, une charge différente.
>
> Si le principe de construction est maintenu, la sensation de genre l'est également ; mais, le principe étant préservé, la construction, elle, peut faire des écarts considérables ; le poème élevé peut être remplacé par le conte léger, le héros élevé (cf. chez Pouchkine les parodiques

[107] Pour Tynianov, la contemporanéité d'une œuvre, qui est révolutionnaire par rapport à son genre littéraire, est la plus apte à saisir la nouveauté du nouveau genre : « L'ouïe des contemporains est plus fine, et si dans leurs louanges ils ne sont pas toujours clairvoyants, leurs reproches, au contraire, saisissent presque toujours ce qui est pour eux l'essentiel d'un art donné » (Tynianov, *Les formes du vers de Nékrassov* [1921], trad. de Catherine Dépretto-Genty [1991], p. 196, cité par Weinstein, *Tynianov et la poétique de la relativité*, p. 41). Ainsi, pour Nékrassov, « [les] [p]artisants et [les] détracteurs […] se rejoignaient en fait sur un point essentiel : les uns admettaient sa poésie *en dépit* de la forme, les autres la rejetaient *à cause* d'elle » (*Ibid.*).
Jean-Claude Lanne remarque aussi que « le privilège du contemporain est-il moins un privilège temporel que méthodologique » car il saisit l'œuvre comme « système en action et non pas comme entéléchie [c'est-à-dire comme finalité réalisée de l'œuvre, *notre note*] » et se « trouve de plain-pied avec le fonctionnement du système littéraire » (Lanne, *op. cit.*, p. 89). En revanche, la critique littéraire postérieure manque le caractère dynamique et diachronique du système littéraire et reste ancrée sur un point de vue substantiel et anhistorique. Nous pouvons dire que l'œuvre se saisit en tant que processus diachronique dans le contexte de la synchronie de la contemporanéité, car le critique contemporain à l'œuvre, même s'il se trompe dans ses appréciations, perçoit du moins l'œuvre comme *dynamique* ; autrement dit, il peut « percevoir dans la nouvelle œuvre le système particulier qui entre en interaction avec le système général de la littérature, et c'est ce rapport-là de tension, de conflit qui définit le fonctionnement même de l'œuvre d'art » (*Ibid.*).

> <sénateur>, <littérateur> [dans *L'ode au comte Khvostov*, *notre note*]) par un héros prosaïque, la fable peut être reléguée au second plan, etc. »[108]

Dans ce texte, Tynianov affirme que la critique littéraire perçut le nouveau poème de Pouchkine comme une « chute hors du système » de la littérature. En effet, le nouveau poème de Pouchkine s'éloigne du poème héroïque traditionnel, cela surtout à cause d'une « chute », d'une « erreur », d'un « abaissement » opéré par Pouchkine lors du développement des éléments principaux du poème héroïque. Ainsi, dans *Le prisonnier du Caucase*, le héros est, certes, un personnage respectable (il s'agit d'un officier russe prisonnier des montagnards rebelles du Caucase) ; en revanche, le sujet reste un « tour de force »[109] : le prisonnier est libéré par une circassienne éprise de lui, qu'il va ensuite abandonner. Lorsqu'il s'agit du poème *Les Tsiganes*, ni les tsiganes, ni Aleko (un simple montreur d'ours au passé trouble) ne sont des personnages héroïques ayant un profil moral haut. Les tsiganes nomades de Bessarabie ne correspondent pas au profil du bon sauvage. De même, Aleko les joint pour échapper aux conséquences juridiques de son passé mystérieux.

Tynianov observe que, chez Pouchkine, le poème n'a conservé aucun des traits principaux du poème héroïque, la seule chose qui semble le rappeler est la grandeur. Or, la grandeur n'est pas, traditionnellement, un élément essentiel du poème. La typologie du héros du poème épico-narratif est, historiquement, première et principale par rapport à la grandeur du poème, qui n'est que secondaire[110]. Pourtant, l'évolution littéraire semble concerner plutôt les traits secondaires des genres :

> « On voit clairement qu'il est impossible de donner d'un genre une définition statique, recouvrant l'ensemble de ses manifestations : un genre *se déplace* ; sa ligne d'évolution n'est pas droite, mais brisée et ce mouvement s'effectue précisément au détriment des traits <principaux> de l'épopée comme narration, de la poésie lyrique comme art de l'émotion, etc. Ce sont les traits secondaires, tels que la grandeur de la construction, qui se relèvent être la condition nécessaire et suffisante de l'unité d'un genre d'une époque à l'autre. »[111]

---

[108] Tynianov, *Le fait littéraire*, pp. 212-214.

[109] Selon la note de Depretto, Tynianov utilise exactement cette expression du français. Il s'agit certainement d'une volonté de mieux souligner le caractère subversif du sujet du poème *Le prisonnier du Caucase*.

[110] Weinstein, *L'apport de Tynianov à la poétique moderne*, p. 40. Weinstein donne, à cet égard, l'exemple du roman *À rebours* (1884) de Huysmans qui inaugure une nouvelle forme du genre roman dans la mesure où l'un des traits secondaires du roman (la grandeur) est conservé, tandis qu'un trait principal (le grand nombre de personnages) est abandonné. Néanmoins, la conservation du trait secondaire offre au lecteur le sentiment d'un roman (*Ibid.*).

[111] Tynianov, *Le fait littéraire*, p. 214.

De même, on a affaire à une dynamique entre le centre et la périphérie d'un genre littéraire qui semble à son tour être un moteur de l'évolution littéraire. Les genres, étant indéfinissables *a priori*, se constituent à partir des éléments formels (exemple : la grandeur, le nombre de personnages, etc.) et thématiques (exemple : un sujet haut). Ils se définissent donc historiquement, par rapport à une certaine synchronie littéraire, et évoluent en fonction des mutations qui ont lieu en eux entre les éléments principaux et les éléments marginaux, i.e. entre leur centre et leur périphérie, devenant visibles « grâce à leurs relations virtuelles avec les éléments dominants précédents »[112].

> « Et ce qui est fluctuant ici, ce ne sont pas seulement les *frontières* de la littérature, sa <périphérie>, ses zones limitrophes, mais c'est de son <centre> même qu'il s'agit : on n'a pas affaire à un grand courant continu qui se déplacerait et évoluerait au cœur de la littérature tandis que sur les côtés seulement se formeraient de nouveaux phénomènes ; non, ces mêmes nouveaux phénomènes occupent précisément le centre, et le centre, lui, se déplace vers la périphérie.
> Lors de sa désagrégation, un genre se déplace du centre vers la périphérie et à partir des riens de la littérature, de ses arrières et de ses profondeurs, monte à sa place vers le centre un nouveau phénomène. »[113]

Nous pouvons éclaircir ce déplacement des genres à travers un exemple de la littérature française emprunté à Weinstein : le système de la littérature française du XVIII[e] siècle a en son centre le genre du roman sentimental (*La Nouvelle Héloïse*, *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*). En revanche, dans le système de la littérature française du XX[e] siècle, ce genre se trouve à la périphérie. De même, le genre de l'essai est périphérique dans le système de la littérature française de 1990 et il se trouve au centre dans les années 1970[114].

3.1. Les similitudes entre l'explication herbartienne des phénomènes conscients et la théorie tynianovienne du « déplacement » des genres

Selon Romand et Tchougounnikov, le dynamisme du système littéraire dans la poétique tynianovienne, surtout en ce qui concerne l'évolution des genres, reflète « assez

[112] Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 227.
[113] Tynianov, *Le fait littéraire*, p. 215.
[114] Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, p. 95. Tynianov, quant à lui, donne l'exemple de l'ancien « roman d'aventure » qui est devenu à son temps le « roman de boulevard », ou de la « nouvelle psychologique » devenu la « nouvelle de boulevard ».

exactement » l'explication de la vie psychique consciente proposée par Johann Friedrich Herbart[115] (1776-1841) à travers la « théorie du fractionnement de la conscience »[116].

Pour Herbart, la conscience (qu'on peut définir généralement comme la vie psychique dont nous nous apercevons immédiatement, donc ce qu'on peut constater directement par un acte introspectif), est le résultat d'une mosaïque de contenus représentatifs s'exprimant en même temps. Mais cette mosaïque ne naît pas à la suite d'une composition de représentations diverses. En réalité, les phénomènes conscients[117] ne sont que le résultat d'un *affrontement* pour la visibilité entre plusieurs représentations.

Les représentations (*Vorstellungen*) sont les éléments primaires, simples, insécables, de la vie psychique. Autrement dit, elles ont chacune « un contenu parfaitement défini »[118], c'est-à-dire un contenu *simple* (i.e. non-composé, si on peut se permettre ce truisme), irréductible à d'autres contenus représentationnels. D'un point de vue qualitatif, les représentations sont invariables[119], ce qui revient à dire qu'une représentation ne peut pas avoir plus qu'une autre le statut de représentation. S'il faut utiliser un autre truisme, nous dirons que toutes les représentations sont dans la même mesure des représentations.

En revanche, les représentations sont variables d'un point de vue quantitatif lorsqu'il s'agit de leur degré d'intensité (*Intensität/Stärke*), dans la mesure où les représentations peuvent manifester une puissance (*Stärke*) plus ou moins grande pour représenter plus ou moins distinctement, ou plus ou moins consciemment, les objets de notre expérience. Les représentations s'expriment donc, à chaque fois, avec un certain degré d'intensité, c'est-à-dire avec un certain degré (*Grad*) de conscience. En conséquence, toute représentation peut passer par tous les grades de conscience possibles situés entre le grade nul (zéro) et le grade maximal[120]. La limite d'intensité représentative, à laquelle celle-ci s'annule, est appelé « seuil de conscience » (*Schwelle des Bewusstseyns*).

---

[115] Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 227.
[116] Terminologie proposée par Romand dans l'article cité à la note précédente et dans *Das Körper-Seele Problem*, p. 44.
[117] On préfère bien nuancer notre propos pour éviter toute allusion aux phénomènes psychiques inconscients, tels ceux théorisés plus tard par Freud.
[118] Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 230.
[119] *Ibid.*
[120] *Ibid.*

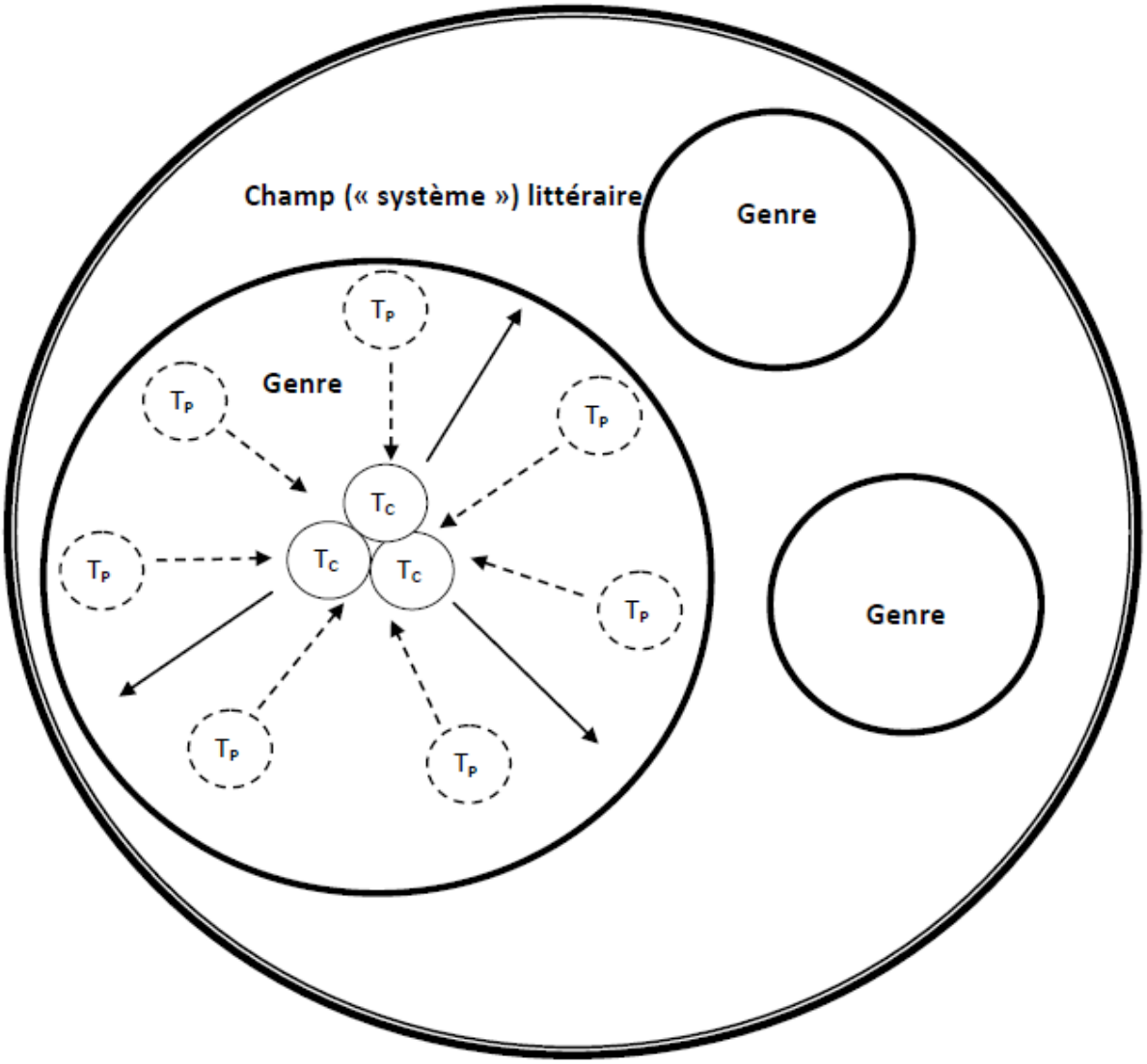
On peut se représenter les phénomènes conscients comme un système psychique dynamique dans lequel chaque représentation tend naturellement à conserver sa place dans la conscience et à éloigner les autres. De même, l'affrontement entre plusieurs représentations mène à l'abaissement de leur degré d'intensité, ce qui fait que les représentations sont en partie obscurcies (*verdunkelt*). Lorsqu'une représentation est totalement obscurcie, c'est-à-dire lorsque son degré d'intensité descend en dessous du seuil de conscience, elle est refoulée (*verdrängt*)[121]. Pour Romand, la conscience chez Herbart est « une mosaïque d'entités psychiques autonomes possédant chacune leur propre qualité, leur propre seuil, et qui sont soumises à leurs propres variations d'intensité »[122].

Comme dans le cas de la conscience chez Herbart, nous avons chez Tynianov un dynamisme intrinsèque dans le genre conçu comme système. De la même façon dont un phénomène conscient n'est que le résultat d'une *lutte* entre différentes représentations qui tendent à augmenter en intensité pour préserver leur caractère perceptible, le genre chez Tynianov n'est que la face visible d'une *tension* entre ses traits secondaires (traits périphériques : T_P dans le schéma de la page suivante) qui tendent, aussi naturellement, à migrer vers le centre pour devenir des traits principaux[123] (traits centraux : T_C dans le schéma de la page suivante). Ainsi, autant la conscience herbartienne que le genre chez Tynianov sont pensés comme un espace de combat dans lequel leur variation est déterminée, à savoir le contenu de la conscience à un moment donné et les traits centraux d'un genre à une certaine époque.

Le caractère dynamique de la conscience et du genre explique leur acception non-substantialiste. Chez Herbart, la conscience n'est pas une chose, c'est-à-dire quelque chose de stable conformément au sens du latin *res* chez Descartes, mais une fonction dont le contenu est variable. De même, le rejet tynianovien de la critique littéraire traditionnelle, qui opère à partir de définitions *a priori*, est dû à la compréhension du genre non pas comme une

[121] *Ibid.*, p. 231.
[122] Romand, *Das Körper-Seele Problem*, p. 44.
[123] C'est le cas de la « grande forme » du poème qui, pour Tynianov, montre le déplacement entre le poème héroïque traditionnel et le poème pouchkinien. Dans le cas du poème héroïque traditionnel, la grandeur n'est qu'un trait secondaire. Dans le cas de *Rousslane et Lioudmila*, *Les Tsiganes* et *Le Prisonnier du Caucase* de Pouchkine, on reconnaît le genre « poème » uniquement en vertu de sa grandeur. Ainsi, nous pouvons conclure que chez Pouchkine, la grandeur, comprise auparavant comme un trait secondaire du poème, migre vers le centre du genre « poème » et le définit en tant que trait principal.

catégorie aux traits essentiels stables, mais comme fonction ou instance de littérarisation, dont les traits principaux se définissent diachroniquement de la même façon dont le contenu de la conscience herbartienne se définit diachroniquement.



Le dynamisme de l'évolution littéraire à travers le dynamisme de l'évolution des genres

3.2. Le dynamisme du système littéraire chez Tynianov comme transposition d'un modèle néo-hégélien de la philosophie de l'Histoire

Comme Pierre Bourdieu le remarque, Tynianov « trouv[e] dans le système littéraire lui-même le principe de sa dynamique » car il ne « considèr[e] pas autre chose que le système

des œuvres », i.e. « le réseau des relations qui s'établissent entre les textes », et ne tient compte que secondairement des relations du système littéraire avec les autres systèmes (philosophique, sociologique, pour donner quelques exemples) qui se situent, comme le système littéraire, dans le plus grand système, i.e. dans le « système des systèmes » qu'est la société[124]. Or, comme nous avons pu l'observer plus haut, le système de la littérature n'est pas équilibré, raison pour laquelle Tynianov rejette toute compréhension statique, substantialiste, anhistorique, du fait littéraire. Le dynamisme du système littéraire implique que celui-ci est continuellement en mouvement dans la mesure où les genres sont constamment en train de se reconstituer (nous rappelons que Tynianov parle dans *Le fait littéraire* de « déplacement » des genres). Une fois qu'un genre s'impose dans le système littéraire d'une certaine époque, l'équilibre n'est que de courte durée, car le triomphe éphémère d'un genre est suivi d'une époque que Tynianov appelle « intervalle », durant laquelle les genres se réorganisent en fonction de leurs éléments secondaires.

Le système littéraire présente donc, constamment, des « tensions entre les écoles littéraires opposées, canonisées et non canonisées »[125]. On ne peut s'empêcher de voir dans cette dynamique interne du système littéraire le reflet d'une vision hégélienne de l'Histoire[126] dont le marxisme, la philosophie politique dominante de l'époque[127], est à la fois le principal héritier et adversaire[128].

Pour résumer brièvement, Hegel envisage de façon dialectique l'avènement de tout phénomène historique majeur. Il s'agit de la fameuse progression en trois étapes *thèse*,

[124] Bourdieu, *op. cit.*, pp. 21-22.
[125] *Ibid.*, p. 22.
[126] *Ibid.*, 2 ; De même, Steiner pense aussi que la conception tynianovienne du champ littéraire comme système dynamique dans lequel les éléments se trouvent dans une lutte incessante pour la domination peut avoir son origine dans la tradition de l'hégélianisme en Russie (Steiner, *op. cit.*, p. 89).
[127] Romand et Tchougounnikov remarquent aussi que, chez Tynianov, « l'évolution littéraire se présente, selon la rhétorique marxiste de l'époque, comme une <arène de lutte> des formes littéraires effectives et potentielles. » (*Quelques sources*, p. 227).
[128] Pour être plus clair, le marxisme hérite de l'hégélianisme la vision téléologique de l'Histoire et l'idée selon laquelle l'antagonisme est l'essence du devenir historique. En revanche, Marx oppose à l'idéalisme hégélien (l'esprit détermine la réalité matérielle) une conception matérialiste (la réalité matérielle détermine l'esprit) de l'Histoire.

antithèse, *synthèse* qu'on peut renommer pour plus de clarté *position*, *opposition*, *composition*[129].

Or, Tynianov remarque que chaque fait littéraire révolutionnaire contient quelque chose de subversif par rapport au système littéraire canonique pour une certaine époque. Par exemple, il constate que le genre du poème proposé par Pouchkine était pour la critique littéraire conservatrice « une chute hors du système »[130] ou un « abaissement », tandis qu'en réalité il s'agissait d'un « déplacement ». En effet, le sujet et le caractère du personnage principal des poèmes *Rousslane et Lioudmila*, *Les Tsiganes* et *Le Prisonnier du Caucase* s'opposent au sujet et au héros du poème héroïque. On retrouve ici le conflit entre la thèse (l'ensemble des traits principaux de poème héroïque traditionnel) et l'antithèse (les traits du poème pouchkinien qui s'opposent aux traits principaux du poème héroïque). Néanmoins, le « non-poème » pouchkinien demeure un poème dans la mesure où il emprunte une caractéristique au poème héroïque (la grandeur) pour accueillir les nouveaux traits (héros prosaïque, sujet léger). La synthèse est donc le nouveau genre de poème : le « conte léger »[131].

4. Le rejet de la téléologie littéraire

4.1. Le problème du subjectivisme et de l'approche rétrospective dans l'histoire littéraire

Comme nous l'avons souligné au début de cette section consacrée à la poétique tynianovienne, selon Tynianov et les formalistes, l'étude de la littérature souffre du fait que, en Occident majoritairement, les critiques de la littérature de son temps étudient prioritairement les œuvres en mettant en avant les caractéristiques inhérentes à la psychologie de l'auteur, sans s'intéresser aux éléments littéraires pures. Ainsi, au lieu de se pencher sur l'histoire littéraire afin de dégager les mécanismes qui conditionnent le devenir

[129] Pour donner un exemple qui reflète la pensée historique de Hegel, nous pouvons nous rapporter aux phénomènes Catholicisme (*thèse*) – Réforme (*antithèse*) – Contre-Réforme (*synthèse*) dans l'Europe du XVIe siècle.
[130] Tynianov, *Le fait littéraire*, pp. 212-214.
[131] *Ibid.*

de la littérature, ils s'attardent sur la « genèse des phénomènes littéraires »[132], c'est-à-dire qu'ils cherchent, à l'extérieur du champ littéraire, les conditions de la production littéraire. De surcroît, ils analysent des « séries littéraires[133] », c'est-à-dire des ensembles donnés d'œuvres, sans les inclure dans l'évolution littéraire. Ainsi, ils font fausse route en isolant un panel d'œuvres, sans tenir compte des relations qu'il entretient avec les séries littéraires voisines. De cela résulte une approche rétrospective de l'histoire littéraire, dont le point de départ est la littérature contemporaine aux critiques littéraires et aux auteurs. Cette approche, empruntée à l'histoire des sciences, donne l'impression erronée que, en étudiant les canons littéraires, l'on peut déceler des lois de la littérature qui ne sont, en réalité, que les lois intrinsèques à la littérature contemporaine, qu'on projette ensuite sur toute l'histoire de la littérature.

Tynianov ne met pas en question la possibilité de l'histoire littéraire, en tant que discipline, qui met en lumière, en dehors de toute approche finaliste, les lois immanentes de la littérature qui régissent tout phénomène littéraire indifféremment de son époque et de son appartenance à un courant et rend compte du *devenir* de la littérature. Mais, l'histoire littéraire, telle qu'elle est abordée à son époque, manque pour Tynianov d'une terminologie claire et compréhensible. À la rigueur, le terme d'« histoire littéraire » est peu précis et pompeux[134], car il laisse entendre qu'on ait affaire à une discipline capable de couvrir toute l'histoire de la littérature, de la linguistique et des faits littéraire, ce qui n'est pas le cas. De même, ce terme fournit l'idée erronée que l'histoire littéraire est une discipline à part entière, scientifiquement reconnue[135] pour des méthodes et des outils spécifiques. Or, ce postulat est faux puisqu'en histoire littéraire, le point de vue du critique va caractériser un type d'étude qui peut être tout à fait différent d'un autre. Les deux types de travaux les plus fréquents sont l'étude de la genèse des faits littéraires et l'étude de la « variabilité littéraire » [136], c'est-à-dire de l'évolution d'une série littéraire donnée :

> « Le point de vue adopté pour étudier un phénomène en détermine non seulement la signification, mais aussi le caractère : la genèse prend, dans l'étude de l'évolution littéraire, une signification et un caractère qui, bien sûr, ne sont pas les mêmes que ceux qui apparaissent dans l'étude de la genèse même.

[132] *Id.*, *De l'évolution littéraire*, p. 120.
[133] *Ibid.*
[134] *Ibid.*, p. 121.
[135] *Ibid.*
[136] *Ibid.*

> L'étude de l'évolution ou de la variabilité littéraire doit rompre avec les théories d'estimation naïve qui résultent de la confusion des points de vue : on prend les critères propres à un système (admettant que chaque époque constitue un système particulier), pour juger les phénomènes relevant d'un autre système. On doit donc enlever à l'estimation toute teinte subjective, la < valeur > de tel ou tel phénomène littéraire doit être considérée comme < signification et qualité évolutives >. »[137]

Ainsi, pour Tynianov, on ne prend pas assez en compte le fait que chaque époque dans l'histoire de la littérature est un système à part entière, régi par des lois qui lui sont intrinsèques et tout à fait différent d'une autre époque qui est elle aussi un système à part entière. Donc, pour pouvoir étudier correctement l'histoire de la littérature, il faut éviter de juger une époque par rapport à une autre, ce qui n'aurait aucun sens selon lui étant donné que chaque époque/système répond à des règles différentes. De même, pour compléter cette idée, il ajoute que les historiens de la littérature doivent éviter l'emploi de tout terme portant un jugement de valeur tel que « épigone », « dilettantisme » et « littérature de masse »[138] :

> « La notion fondamentale de l'ancienne histoire littéraire, la < tradition >, n'est que l'abstraction illégitime d'un ou plusieurs éléments littéraires d'un système dans lequel ils ont un certain emploi et jouent un certain rôle, et leur réduction aux mêmes éléments d'un autre système dans lequel ils ont un autre emploi. Le résultat est une série qui n'est unie que fictivement, qui n'a que l'apparence de *l'entité*.
>
> La notion fondamentale de l'évolution littéraire, celle de la *substitution* de systèmes, et le problème des traditions doivent être reconsidérés d'un autre point de vue. »[139]

Afin d'arriver à mettre place ce genre d'étude, i.e. de parvenir à l'études des différentes époques/systèmes littéraires, il faut déjà admettre et épouser l'idée que la littérature est faite de systèmes qui coexistent ou se substituent les uns aux autres selon les lois du devenir littéraire. Ce n'est qu'en partant de ce point de vue qu'on peut envisager une étude rigoureuse des phénomènes littéraires et de l'influence que les différents systèmes littéraires (qu'ils s'agisse d'époques, de courants ou d'œuvres) peuvent avoir sur celui qui les suit. Le fait de travailler individuellement sur chaque élément caractéristique d'une époque permet de les répertorier, mais on ne doit pas oublier que ces éléments fonctionnent et évoluent en permanence en relation les uns avec les autres. C'est pour cette raison que Tynianov introduit la notion de *fonction constructive*/*principe constructif* comme noyau de cette approche de la littérature comme système :

---

[137] *Ibid.*
[138] *Ibid.*, p. 122.
[139] *Ibid.*, italique de Tynianov.

> « J'appelle *fonction constructive* d'un élément de l'œuvre littéraire comme système, sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier.
> Au cours d'un examen attentif, on s'aperçoit que cette fonction est une notion complexe. L'élément entre simultanément en relation avec la série des éléments semblables appartenant à d'autres œuvres-systèmes, voire à d'autres séries et, d'autre part, avec les autres éléments du même système (fonction autonome et fonction synnome[140]).
> Ainsi le lexique d'une œuvre entre simultanément en corrélation d'une part avec le lexique littéraire et le lexique pris dans son ensemble, d'autre part avec les autres éléments de cette œuvre. Ces deux composantes, ou plutôt ces deux fonctions résultantes, ne sont pas équivalente. » [141]

Pour Tynianov, on ne peut étudier une œuvre comme système sans la rattacher elle-même au fait qu'elle est un système dans un système : le système de la littérature. Si l'on isole totalement une œuvre du système de la littérature (ou des sous-systèmes qui y sont compris), alors son étude risque fortement d'être fausse : « L'étude isolée d'une œuvre ne nous donne pas la certitude de parler correctement de sa construction, voire de parler de la construction elle-même de l'œuvre. »[142]

4.1.1. L'exemple des genres littéraires

Pour illustrer sa dénonciation de l'approche téléologiste de la critique littéraire qui lui est contemporaine, Tynianov prend l'exemple du roman en tant que genre littéraire : on peut avoir l'impression que le roman est un genre qui est tout à fait uniforme, régulier, qui s'est développé de manière autonome depuis sa naissance. Tynianov avance au contraire l'idée que le roman est un genre qui s'est modifié d'un système littéraire à l'autre. En tant que système à part entière, le genre du roman a vu ses traits évoluer, se remplacer les uns les autres continuellement. Ainsi, ce qui était un trait caractéristique dans le roman du XIX^{e} siècle ne l'est plus au XX^{e} siècle et ainsi de suite. Il est donc inutile d'essayer d'étudier le roman hors de la série littéraire (de l'époque) auquel il appartient. En effet, si l'on étudie un roman uniquement au sein du système « ROMAN », alors on ne peut mener une analyse correcte dans la mesure où ce système est en constante évolution, évolution influencée par les différentes séries littéraire.

[140] Le terme russe est « синфункция » et il fut traduit en allemand par : « Synfunktion ». Nous ne comprenons donc pas ce choix de traduction de la part de Todorov.
[141] Tynianov, *De l'évolution littéraire*, p. 123.
[142] *Ibid.*, p. 125.

4.1.2. L'exemple de la prose et de la poésie

De la même façon, il ne faut jamais étudier un fait littéraire en dehors de son système, c'est-à-dire en dehors des relations qu'il peut avoir avec les autres éléments du système dont il fait partie. Tynianov va utiliser l'exemple de la prose et de la poésie afin d'expliquer son propos. En effet, les critiques considèrent que le vers et le vers libre sont tous deux de la poésie. Or, dépendamment du système, de la série littéraire dont ils font partie, ce n'est pas le cas. Il y a eu des époques où l'on définissait comme poésie uniquement les vers soumis au mètre ; le vers libre était exclu totalement de la poésie : « Dans un certain système littéraire, c'est l'élément formel du vers qui supporte la fonction du vers. »[143] Suivant le concept d'éléments dominés et d'éléments dominants qui s'affrontent en permanence dans le système – ici le système « POÉSIE » –, le vers (qui était la caractéristique principale de la poésie, ce par quoi un texte était reconnu comme de la poésie) ne va plus avoir pour fonction principale de prouver l'appartenance à la poésie, et un autre élément du vers va prendre la place de cette fonction (la sonorité par exemple) :

> « L'évolution ultérieures des formes peut ou bien appliquer la fonction du vers à la prose pendant des siècles et la transférer à un certain nombre d'autres traits, ou bien l'enfreindre, diminuer son importance. De même, que la littérature contemporaine n'attache aucune importance à la corrélation des genres (selon les traits secondaires), de même il peut arriver une époque où il sera indifférent que l'œuvre soit écrite en vers ou en prose. »[144]

4.2. Le rapport évolutif entre la fonction et l'élément formel

Tynianov relève le fait que parfois, la fonction cherche sa forme, comme dans le cas des poèmes russes archaïsants[145] qui « […] remet[tent] à la mode une poésie épique dont la fonction est à la fois élevée et populaire. » [146] Ainsi, on peut voir que leurs créateurs ont véritablement mené une recherche de forme qui va de pair avec la fonction de leur poésie. À ce propos, Tynianov cite notamment Katenine, un poète de cette école qui va proposer différentes formes, principalement l'octave, comme caractéristique de la poésie épique sur

[143] *Ibid.*, p. 128.
[144] *Ibid.*, p. 129.
[145] C'est le cas de Pavel Katenine (1792-1853), classiciste russe, poète, dramaturge, qui contribue au romantisme russe et est proche du mouvement des décembristes.
[146] Tynianov, *De l'évolution littéraire*, p. 129.

laquelle il travaille. L'octave sera par la suite une forme utilisée, dans un but différent, par des poètes comme Pouchkine afin de « […] transformer, en utilisant l'ïambe tétrapodique, toute la poésie épique et créer une nouvelle poésie épique < vulgaire > (et non pas < élevée >), prosaïque (La Petite Maison de la Kolomna). »[147]

4.2.1. Les corrélations entre phénomènes littéraires

Le système est constamment sous tension : les éléments entre eux sont sans cesse en train de s'élever à la place dominante et ce groupe d'éléments dominants va déformer les autres. C'est grâce à cette dominante que le texte va devenir de la littérature. C'est cette dominante qui va déterminer à quel genre littéraire le texte en question appartient, et cela selon la série littéraire dans laquelle il est né. C'est pour cela que les caractéristiques du vers le rapprochent de la poésie et non de la prose à une époque donnée ; de même, à l'époque de Tynianov, l'élément qui va marquer l'appartenance d'un texte au genre du roman est sa longueur, alors qu'auparavant, l'élément qui le rattachait à ce genre était la nature de l'intrigue[148].

4.2.2. La corrélation entre les séries littéraires et la vie sociale

Tynianov commence par chercher pourquoi et comment la vie sociale peut avoir des liens avec les séries littéraires. Selon lui :

> « *La vie sociale entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal*. De même pour les séries littéraires mises en corrélation avec la vie sociale. Cette corrélation entre la série littéraire et la série sociale s'établit à travers l'activité *linguistique*, la littérature a une fonction *verbale* par rapport à la vie sociale. »[149]

Tynianov rajoute que l'intention de l'auteur peut parfois disparaître, l'auteur se soumettant au *principe constructif* et au *matériau* purement littéraires. Ainsi, son intention ne servira ici que de « ferment »[150] à la constitution de l'œuvre. « La « liberté de création » se trouve être un slogan optimiste, mais il ne correspond pas à la réalité et cède sa place à la

[147] *Ibid.*
[148] *Ibid.*, p. 131.
[149] *Ibid.*, pp. 131-132, italiques de Tynianov.
[150] *Ibid.*, p. 132.

« nécessité de création », tandis la fonction littéraire, i.e. la corrélation de l'œuvre avec les séries littéraires, parachève le processus de soumission. »[151] En revanche, lorsque l'orientation de l'œuvre s'érige en sa fonction verbale, elle fait lien avec la vie sociale :

> « L'ode de Lomonossov a une orientation (fonction verbale) *oratoire*. Le mot est choisi pour être *prononcé*. Les associations sociales plus lâches nous suggèrent que ces mots *durent être prononcés dans une grande salle, dans un palais*. Du temps de Karamzine, l'ode est un genre littéraire < usé >. L'orientation, dont la signification s'est rétrécie, a disparu ; elle est utilisée par d'autres formes qui relèvent de la vie sociale. Les odes de louange et de tout autre sorte sont devenues des vers emphatiques qui n'appartiennent qu'à la vie sociale. Il n'y a pas de genre littéraire tout fait qui puisse les remplacer. Et voici que des phénomènes *linguistiques de la vie sociale* se chargent de cette fonction. La fonction, l'orientation verbale cherchent une forme et elles la trouvent dans la romance, la plaisanterie, dans le bout-rimé, la charade, etc. Ici, le moment de *la genèse, la présence de telle ou telle forme linguistique*, qui précédemment ne relevait que de la vie sociale, acquièrent leur signification évolutive. À l'époque de Karamzine, le salon mondain joue le rôle de série sociale, voisine de ces phénomènes linguistiques. Fait de la vie sociale, le salon devient alors un fait littéraire. Ainsi on attribue des formes sociales à la fonction littéraire. »[152]

4.3. La fonction sociale de la littérature

La fonction sociale de la littérature ne peut être analysée que d'après les liens qu'elle a avec les autres séries qui l'entoure (le système de la société, de la culture, etc.). En outre, il ne faut pas faire l'erreur d'étudier l'« orientation » de la fonction verbale d'une œuvre en particulier, il faut étudier cela dans la série littéraire à laquelle l'œuvre appartient, et ne surtout pas isoler l'œuvre. Il faut toujours observer les liens, les corrélations de l'œuvre avec sa série littéraire :

> « L'étude directe de la psychologie de l'auteur et l'établissement d'une relation de causalité entre son milieu, sa vie, sa classe sociale et ses œuvres est une démarche particulièrement incertaine. La poésie érotique de Batiouchkov est le fruit de son travail sur la langue poétique (cf. son discours < De l'influence de la poésie légère sur la langue >) et Viazemski a refusé sans raison de chercher la genèse de cette poésie dans la psychologie de l'auteur. Le poète Polonski, qui n'a jamais été un théoricien et qui cependant, poète, entendait bien son métier, écrit sur Bénédiktov : < Il est très probable que la nature austère, les forêts, les pâturages… ont influencé l'âme sensible d'enfant du futur poète, mais comment ? C'est une question difficile et personne ne saura la résoudre de manière satisfaisante. La nature, qui est la même pour tout le monde, ne joue pas ici un rôle principal. > » [153]

En outre, selon Tynianov, on peut constater chez les auteurs, au sein de leurs œuvres ou bien dépendamment des moments de leur carrière, des changements radicaux qui ne

[151] *Ibid.*
[152] *Ibid.*, pp. 132-133, italiques de Tynianov.
[153] *Ibid.*, pp. 134-135.

« peuvent s'expliquer par ceux de sa personnalité » [154]. Tynianov prend pour illustrer ce fait l'exemple de deux auteurs, Derjavine et Nekrassov, qui durant leur début de carrière écrivaient deux types de poésie bien distincts, de la poésie élevée et de la poésie vulgaire. Finalement, leur carrière avançant, ces deux types ont fini par s'entremêler puis par se confondre, créant ainsi un nouveau phénomène littéraire[155] : « Il est clair qu'il s'agit ici de conditions objectives et non pas individuelles et psychiques : les fonctions de la série littéraire ont évolué par rapport aux séries sociales voisines. » [156]

[154] *Ibid.*, p. 135.
[155] *Ibid.*
[156] *Ibid.*

V. Le rôle de la psychologie allemande du XIX^e^ dans la constitution du formalisme russe

Le fait que le formalisme russe se démarque particulièrement en tant que courant littéraire et linguistique qui met entre parenthèses toute donnée extérieure à l'œuvre littéraire (contexte politique, social, culturel, etc. dans lequel l'auteur évolue), ne signifie pas que celui-ci est antipsychologique, comme on a eu la tendance de le croire depuis le début des années 50[1]. La source de cette erreur d'interprétation se trouve dans le manque de compréhension de la volonté des formalistes de suspendre dans leurs recherches littéraires toute référence à la psychologie de l'auteur, comme nous pouvons le remarquer dans les paroles d'Eichenbaum :

> « L'âme de l'artiste, lorsque cet artiste en tant qu'homme expérimente telle disposition d'esprit ou telle autre, reste et doit toujours rester en dehors de son œuvre. Une œuvre d'art est toujours quelque chose qui est fait, façonné, inventé, non seulement d'une façon artistique, mais aussi d'une façon artificielle, dans le bon sens du terme – c'est pour cela qu'elle ne doit et ne peut refléter le monde empirique intérieur de l'auteur. »[2]

Mais le bannissement de toute considération de la psychologie de l'auteur dans la recherche littéraire ne doit pas être interprété comme un refus de puiser dans les théories psychologiques de l'époque. Comme le remarquent David Romand et Sergueï Tchougounnikov :

> « […] la doctrine formaliste recèle une importante composante <psychologisante>. Ce constat est d'autant plus troublant que la psychologie implicite des formalistes semble avoir finalement peu de rapport avec les grands courants psychologiques contemporains qui participent pourtant du même engouement pour la <forme> et la <structure>. Or, au regard des travaux récents, il apparaît de plus en plus évident qu'une bonne part des concepts, du lexique et des approches formalistes est plus ou moins directement empruntée aux psychologues allemands du XIX^e^ siècle. […] [Ainsi,] le formalisme russe peut être considéré comme une tentative originale de réappropriation d'un paradigme psychologique de type *cognitiviste*, caractéristique de la tradition psychologique germanique de l'époque. »[3]

[1] D. Romand/S. Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 224.
[2] Eichenbaum cité par Struve, *op. cit.*, p. 223.
[3] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 1.

5e Partie : *Le rôle de la psychologie allemande dans la constitution du formalisme*

La considération de la psychologie allemande du XIXe siècle nous permet de mieux saisir les « délimitations fondamentales »[4] du formalisme russe (forme/matériau, sujet/fable) de même qu'elle permet de voir la dimension « ethnopsychologique » de la naissance du structuralisme en Europe.

Dans un ouvrage[5] de 1955, Viktor Erlich (1914-2007) mentionne déjà à plusieurs reprises les lectures de Herbart et de Wundt au sein des formalistes[6]. Du côté germanique, le suisse Elmar Holenstein (*1937-) parle, en 1975, dans *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus* [*Jakobson ou le structuralisme phénoménologique]* de la double ascendance, psychologique et phénoménologique, du « formalisme » de Jakobson. Il s'agit en particulier des disciples de la phénoménologie de Franz Brentano (Edmund Husserl et Anton Marty), de la psychologie structurelle d'Edward Titchener (1867-1927) et de la *Gestalt*[7].

Pour montrer l'ancrage phénoménologie du « structuralisme » de Jakobson, Holenstein commente la distinction que Brentano fait entre la méthode descriptive et la méthode génétique en psychologie. Chez Brentano, les deux méthodes sont complémentaires et correspondent aux deux étapes de la recherche des « propriétés et des lois » du psychisme. Comme nous pouvons l'observer à travers l'emploi du terme « loi », Brentano tâche d'offrir un programme à la psychologie sur des bases purement empiriques qui feraient ainsi d'elle une science *stricto sensu*, à l'image des sciences de la nature. La première étape de l'analyse du psychisme constitue ce que Brentano appelle « méthode descriptive » et se résume à l'analyse précise de « ce qui se passe en nous », donc de ce qui est donné immédiatement dans notre expérience psychique, dans notre vécu (*im Erleben*)[8]. La deuxième étape constitue la découverte des « lois » de la vie psychique qui font que nous passons d'un certain état psychique à un certain état psychique. Ainsi, nous voyons que Brentano privilégie la psychologie descriptive par rapport à la psychologie génétique.

---

[4] *Ibid.* p. 2.
[5] Il s'agit de l'ouvrage *Russkij formalizm. Istoria i teorija* [Le formalisme russe : histoire et théorie].
[6] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 2.
[7] *Ibid.*
[8] Wilhelm Baumgartner, « Le contenu et la méthode des philosophies de Franz Brentano et Carl Stumpf », *Les Études philosophiques* vol, 1, n° 64, 2003, § 38, 39, 43, URL : www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-1-page-3.htm, consulté le 15/03/2016.

En ce qui concerne l'approche de Jakobson, Holenstein affirme que, si on considère la distinction entre la « classification descriptive » de la psychologie descriptive et « l'explication mécanico-causale » de la psychologie génétique, Jakobson suit la première[9]. De manière générale, Holenstein affirme que le « structuralisme phénoménologique » de Jakobson, s'apparentant à la méthodologie brentanienne privilégiant « l'aspect statique avant l'aspect génétique », se différencie de la tendance génétique des néo-grammairiens (H. Paul) de même que de la dichotomie de Saussure entre la synchronie et la diachronie[10].

Hermann Paul (1846-1921) considère qu'uniquement la linguistique historique peut prétendre au statut de science, raison pour laquelle son *Dictionnaire de l'allemand* (1894) insiste particulièrement sur les changements sémantiques en présentant pour chaque mot son évolution historique[11]. En ce sens, H. Paul est l'un des pionniers de la linguistique historique. Ce rôle de H. Paul dans le développement de la linguistique historique est déterminé par son appartenance à l'École linguistique de Leipzig, plus connue sous le sobriquet *Junggrammatiker* (les *néogrammairiens*) que les linguistes de l'ancienne génération donnèrent à ses membres. Cette école, formée vers la fin des années 1870 par le slaviste August Leskien (1840-1916), devient l'avant-garde des études de phonétique historique dans la mesure où ses partisans contribuent à la découverte des lois phonétiques qui régissent l'évolution des mots.

Quant à Saussure, il explicite ainsi la distinction entre l'approche synchronique (i.e. descriptive) et l'approche diachronique (i.e. historique, génétique) en linguistique :

> « Est synchronique tout ce qui se rapporte à l'aspect statique de notre science, diachronique tout ce qui a trait aux évolutions. De même <synchronie> et <diachronie> désigneront respectivement un état de langue et une phase d'évolution. »[12]

Pour le professeur allemand Aage Hansen-Löve, le formalisme est loin d'être un courant antipsychologique. Dans *Russkij formalizm* (2001) / *Russischer Formalismus* (1978) [*Le formalisme russe*], Hansen-Löve trouve nécessaire d'opérer une distinction entre l'antipsychologisme formaliste lorsqu'il s'agit du processus de création littéraire (dans la

[9] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 3.
[10] *Ibid.*
[11] *Corpus de textes linguistiques fondamentaux*, Entrée : « Paul, Hermann Otto Theodor, *Prinzipien der Sprachgeschichte* », URL : http://ctlf.ens-lyon.fr/n_fiche.asp?num=5226, consulté le 02/03/2016.
[12] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne / Paris, Payot, 1916, p. 117.

mesure où on a affaire à une mise entre parenthèses de la biographie et de la personnalité de l'auteur) et la tendance psychologique de l'esthétique de la perception proférée par les formalistes[13]. En effet, les disciples de Potebnia (par exemple, D. Ovsjaniko-Kulikovskij (1853-1921)) conçoivent la « poétique comme psychologie de la création »[14] ; de même, Hansen-Löve remarque l'influence de la psychologie herbartienne chez les formalistes, en particulier à partir de la traduction en russe de *Lehrbuch der Psychologie* (*Manuel de Psychologie*) de 1895[15]. De surcroît, Hansen-Löve atteste aussi l'influence de la psychologie de Wundt et Theodor Lipps (1851-1914) chez les formalistes et remarque des « analogies entre la redéfinition de la dynamique de la forme chez Tynianov et la conception <relationnelle> de la *Gestalt* chez W. Köhler, K. Koffka et M. Wertheimer »[16].

De même, la spécialiste Irina Sirotkina montre que la généalogie de la notion d'« automatisme », essentielle pour le formalisme, se trouve dans les travaux de physiologie de cette époque, de Spencer à l'école de Potebnia[17]. Dans le cadre de cette physiologie, l'automatisme est conçu comme le degré le plus élevé des processus d'apprentissage. En critiquant l'automatisme et en exigeant la « désautomatisation », les formalistes se détachent des interprétations psychophysiologiques de l'époque[18].

Pour Ilona Svetlikova, il faut s'appuyer sur la psychologie de Herbart afin de comprendre le livre *La sémantique du vers* de Tynianov car celui-ci étudie le langage poétique à travers le paradigme offert à l'époque par les théories psychologiques allemandes. Il s'agit en particulier des travaux de Herbart et de Wundt[19]. Pour elle, il est impossible de comprendre la célèbre expression de Tynianov « le caractère étroit de la série poétique », en tant que « marque caractéristique objective du rythme poétique », sans savoir que le terme *priznak* (marque/trait caractéristique) chez Tynianov est tributaire au sens du terme *Merkmal* (marque/trait caractéristique) dans la psychologie de Wundt.

---

[13] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, pp. 523-524.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*
[17] I. Sirotkina, «Teorija avtomatizma do formalistov » [«La théorie de l'automatisme avant les formalistes»], in *Russkaja Teorija 1920-1930 gody. Materialy 10 Lotmanovskih čtenij*, M. : RGGU, 2004, p. 295-296 cité par Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 224.
[18] Sirotkina, *op. cit.*, pp. 297-298 cité par Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, pp. 523-524.
[19] I Svetlikova*, Istoki russkogo formaliszma. Tradicija psihologizma i formalnaja škola* [*Les sources du formalisme russe : tradition du psychologisme et école formelle*], M. : Novoje literaturnoje obozrenije, 2005, p. 24, 111 cité par Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 524.

Aujourd'hui, dans le milieu francophone, la relation entre le formalisme russe et la psychologie allemande est particulièrement mise en avant par Sergueï Tchougounnikov et David Roman. De surcroît, les études récentes des formalistes menées par Catherine Depretto, Marc Weinstein, Leonid Heller, Sylvie Archaimbault et Roger Comtet mentionnent l'héritage de la psychologie germanique dans la création des concepts formalistes.

1. Le concept de « masse aperceptive » chez Jakubinskij et le concept d'« aperception » dans la philosophie et psychologie allemandes

En ce qui concerne l'article « Sur la parole dialogale » (« O dialogičeskoj reči ») de Jakubinskij de 1923, les spécialistes du formalisme s'accordent sur le fait qu'il se nourrit de la pensée de Wundt[20] et de Herbart[21], surtout en ce qui concerne le concept de « masse aperceptive »[22]. À cet égard, Archaimbault constate :

> « De fait, cette notion d'*aperception* apparaît comme la pierre de touche de l'influence des psychologues allemands sur un ensemble de réflexions développées en Russie dans ces années 1920 autour de la construction du sujet du discours, et de la modalité naturelle particulière d'expression qu'est le dialogue. Le terme court chez Jakubinskij, bien sûr, mais aussi chez Vygotskij, chez Polivanov. »[23]

Comme nous avons plusieurs fois eu l'occasion de le constater, les efforts des psychologues ou des physiologistes allemands en vertu de la constitution d'une science expérimentale concernant les représentations individuelles ou collectives trouvent un bon terrain de réception en Russie à partir de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Par exemple, quant à la notion d'« aperception », Potebnia lui consacre le chapitre VIII (« Mot en tant que

[20] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, pp. 533-534 ; Sylvie Archaimbault, « Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij (1892-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 21, nº 2, 2009, p. 74.
[21] Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 229 ; Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 74.
[22] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 76 ; Depretto, *De la « langue poétique » à la « parole dialogale »*, s.p. ; Rossitza Kyheng, « Aux origines du principe dialogique. L'étude de Jakubinskij : une présentation critique », in *Texto! Textes et cultures* [en ligne], décembre 2003, vol. VIII, n° 4, URL : http://www.revue-texto.net/Inedits/Kyheng/Kyheng_Jakubinskij.html, consulté le 10 mai 2016.
[23] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 76.

moyen d'aperception ») du livre *Pensée et Langage* (1862)[24]. De même, la notion d'« aperception » fait en 1897 l'objet d'une étude dans le numéro 30 de la revue érudite *Questions de philosophie et de psychologie* [*Voprosy Filosofii i Psixologii*] ; cette étude est menée par Vladimir Ivanovskij (1867-1931) dans l'article « Sur la question de l'aperception » (« K voprosu ob appercepcii »), dans lequel l'auteur offre l'historique de la question de l'aperception chez Leibniz, Kant, Herbart et Wundt[25].

1.1. L'évolution de la notion d'« aperception » dans la culture philosophique et psychologique allemande

1.1.1. Leibniz et la création du concept d'« aperception »

Le concept d'« aperception » est créé par Leibniz pour désigner, « dans sa langue [philosophique], la perception distincte ou réfléchie »[26]. Autrement dit, le concept d'« aperception » équivaut à ce qu'on pourrait considérer aujourd'hui comme perception *consciente* d'une chose. Une perception consciente (donc une aperception dans le langage de Leibniz) se forme à la suite de l'addition, ou l'agrégation, d'une multitude de perceptions inconscientes, que Leibniz appelle « petites perceptions » ou « perceptions sourdes » car leur petitesse fait qu'elles ne peuvent pas être perçues consciemment. Les petites perceptions « s'opposent à la conscience claire, à la réflexion ou aperception »[27]. Par exemple, le bruit de la mer est une *aperception* qui se constitue sur le fond d'une myriade de petites perceptions inconscientes correspondant au bruit de chaque vague, de chaque caillou qui se déplace, *etc*.[28]

---

[24] *Ibid.*, p. 74.
[25] *Ibid.*, p. 75.
[26] Charles Richet, *Dictionnaire de physiologie*, vol. 1 : A-Bac, Paris, Alcan, 1895, p. 618.
[27] *Ibid.*
[28] Selon les propres mots de Leibniz : « […] il y a mille marques qui font juger qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mis sans aperception et sans réflexion […], parce que les impressions sont ou trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien d'assez distinguant à part, mais jointes à d'autres, elles ne laissent pas de faire leur effet et de se faire sentir au moins confusément dans l'assemblage. […] Et pour juger encore mieux des petites perceptions que nous ne saurions distinguer dans la foule [c'est-à-dire dans leur addition, *notre note*], j'ai coutume de me servir de l'exemple du mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire les bruits de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, c'est-à-dire dans ce mugissement même [de la mer]. » (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1704], Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 38-39).

1.1.2. Kant : l'aperception comme fonction synthétique de l'esprit

Kant reprend le terme de Leibniz et l'intègre à sa conception du sujet (c'est-à-dire de l'homme en tant qu'esprit, que sujet de la connaissance). Pour lui, l'aperception ne représente plus la perception consciente et réfléchie d'une chose (comme c'était le bruit de la mer dans l'exemple de Leibniz), mais l'« activité synthétique de l'esprit »[29]. Kant conçoit l'esprit comme fonction ou principe d'unité des perceptions sensibles. Par exemple, en percevant un objet, comme une pomme, l'esprit se forme un concept de la pomme en *synthétisant* (étymologiquement, en ***un****ifiant*) l'ensemble des perceptions concernant la pomme (i.e. la couleur, la forme, le goût, *etc*.) et des souvenirs concernant la pomme (comme l'histoire de Newton ou la recette d'un gâteau aux pommes). C'est ainsi qu'on a une représentation de la pomme qui englobe toutes ses propriétés sensibles, les recettes de tarte aux pommes de nos grands-parents, l'anecdote concernant la découverte de la gravitation par Newton, *etc*. L'aperception est cette faculté synthétique de l'esprit qui permet d'enrichir constamment le concept de la pomme (une nouvelle expérience concernant la pomme permet de re-synthétiser toutes les données empiriques qui la concerne pour une meilleure représentation de la pomme)[30].

1.1.3. Herbart et la notion de « masse aperceptive »

Herbart (1776-1841) élabore à son compte le concept d'« aperception » en fonction de ses intérêts pour la pédagogie psychologique[31], domaine dans lequel il est le fondateur en mettant les bases de la pédagogie en tant que science[32]. Herbart emploie la notion d'« aperception » pour décrire la façon dont un individu (un élève, dans un contexte pédagogique) augmente ses connaissances *à la suite d'un processus qui constitue à rattacher une expérience nouvelle* (donc une impression, une information, une émotion, etc.) *à l'ensemble d'expériences passées*[33]. Cet ensemble d'expériences passées est ce que Herbart appelle « masse aperceptive ». Le but de la pédagogie est d'enrichir chez l'individu le volume

[29] Richet, *op. cit.*, p. 619.
[30] Jean Paul, *La conscience* (cours de philosophie), pp. 5-6, URL : http://coursphilosophie.free.fr/cours/cours.php, consulté le 20/05/2016.
[31] Brett King / William Douglas Woody / Wayne Viney, *History of Psychology : Ideas and Context*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. 163.
[32] Archaimbault, « La notion d'aperception en Russie au tournant des XIXe et XXe siècles », *Slavica Occitania*, nº 30, 2010, p. 96.
[33] *Ibid.*, p. 97.

de la « masse aperceptive ». Comme le psychologue et philosophie américain William James (1842-1910) l'explique, dans la tradition herbartienne toutes les nouvelles idées et sensations sont *aperçues* par les masses d'idées qui existent déjà dans l'esprit[34].

1.1.4. Wundt : l'aperception comme focalisation de l'attention sur une certaine représentation

Pour Wilhelm Wundt (1832-1920), l'aperception est, comme la fixation volontaire du regard sur quelque chose, un acte conscient, réfléchi et volontaire de l'esprit qui consiste dans une attention sur les phénomènes extérieurs et intérieurs à l'esprit[35]. Tandis que la perception est l'arrivée d'une représentation dans le champ de la conscience, l'aperception est la vision distincte et volontaire de cette représentation[36]. Selon les mots de Wundt : « Nous appellerons perception l'entrée d'une représentation dans le champ de regard interne, et aperception, son entrée dans le point de regard »[37]. En un autre sens, l'aperception est la focalisation de la conscience sur une certaine perception. C'est pour cela que l'aperception équivaut à l'attention de l'esprit à l'égard de quelque chose qui a été perçu[38].

Pour notre traitement de la notion d'« aperception » chez Jakubinskij, nous devons nous attarder quelques instants sur la distinction entre l'aperception active et l'aperception passive, qui nous fournit une différence utile entre les liaisons aperceptives et les liaisons associatives[39].

Une aperception est soit active, dans la mesure où le sujet est l'arbitre entre les représentations qui cherchent à entrer dans le « point de regard » de la conscience, soit

[34] William James, *The Principles of Psychology*, vol. II [1890], New York, Cosimo, 2007, p. 107. À la même époque, en France, le philosophie Alfred Fouillée (1838-1912) écrit à l'égard du concept d'« aperception » chez Herbart : « les représentations sont *aperçues* quand une masse isolée de représentations nouvelles vient se fondre avec une autre antérieure, supérieure en extension et en homogénéité interne ; c'est donc un rapport entre des groupes de représentations » (*La Psychologie des idées-forces*, t. I, Paris, Félix Alcan, 1893, liv. III, chap. IV : « L'aperception et son influence sur la liaison des idées », p. 262.
[35] Richet, *op. cit.*, p. 119.
[36] Fouillée, *op. cit.*, p. 262.
[37] Wilhelm Wundt, *Éléments de psychologie physiologique*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1886, p. 231.
[38] Pierre Buser / Claude Debru, *Le temps, l'instant et durée : De la philosophie aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 55.
[39] Richet, *op. cit.*, p. 119.

passive dans la mesure où une représentation s'impose toute seule devant les autres concurrentes dans le « point de regard » de la conscience[40].

L'aperception est évidemment due à l'*association* des idées (des représentations). Ainsi, une idée *A* qui se trouve dans le « point de regard » de la conscience peut renvoyer aux idées *B, C, D*, etc. Dans le cas d'une aperception active, le nouveau contenu de l'aperception (*B, C* ou *D*) est choisi en vertu d'un « acte volontaire » (*Willenshandlung*)[41] correspondant à la subjectivité de l'individu. Dans le cas d'une aperception passive, le nouveau contenu de la perception est dû à des processus physiologiques qui déterminent l'association *A* → *E*, par exemple ; dans cette situation, on peut dire que les causes objectives (à savoir ce qui se passe autour de nous, les lois des associations des idées) déterminent le contenu de l'aperception[42].

Pour résumer, l'aperception active a lieu lorsque la forme associative de la liaison joue un rôle secondaire dans le processus d'aperception. En revanche, dans l'apperception passive, l'association des idées joue le rôle principal. Tandis que le passage actif des représentations dans le « point de regard » de la conscience obéit à des lois que Wundt appelle « liaisons aperceptives », le passage passif des représentations dans le « point de regard » de la conscience répond à des « liaisons associatives »[43]. Dans les « liaisons aperceptives » les causes « subjectives » jouent un rôle prédominant. Ces causes subjectives correspondent aux conditions de la conscience, i.e. la nature générale de la conscience et les tendances individuelles de la conscience d'un certain individu. En revanche, les « liaisons associatives » sont déterminées par des causes « objectives »[44].

1.2. La notion de « masse aperceptive » chez Jakubinskij

Dans l'article « De la parole dialogale », la question de l'aperception est abordée par Jakubinskij dans le chapitre 6 (« Moment aperceptif dans la perception du discours »), où il

[40] Walter Bowers Pillsbury, « A Study in Apperception », *The American Journal of Psychology*, vol. 8, n° 3, avril 1897, p. 329.
[41] Alan Kim, « Wilhelm Maximilian Wundt », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, éd. Par Edward N. Zalta, URL : http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/wilhelm-wundt/, consulté le 25/05/2016.
[42] Pillsbury, *op. cit.*, p. 330.
[43] Kim, *op. cit.*, s.p.
[44] Pillsbury, *op. cit.*, s.p.

expose le concept de « masse aperceptive ». Chez Jakubinskij, la masse aperceptive est représentée par notre « substrat » psychique conçu dans toute son historicité. Autrement dit, la masse aperceptive d'un individu est l'ensemble de toutes ses représentations, expériences, sentiments, etc. vécus en vertu desquels toute nouvelle stimulation est interprétée. On parle ici, suivant le thème central de l'article de Jakubinskij, des stimulations qui viennent d'autrui dans le cadre du dialogue :

> « On connaît l'expression française <esprit mal tourné>, appliqué à un homme qui comprend tout ce qu'il entend dans un sens inconvenant, <indécent>. On peut dire de manière générale que nous comprenons ou ne comprenons pas ce que l'on nous dit et que, si nous le comprenons, ce sera dans un sens déterminé, ne serait-ce qu'en fonction du fait que nous avons <l'esprit tourné> de telle ou telle façon. En traduisant cette remarque en langage scientifique, nous pouvons dire que notre perception et notre compréhension du discours d'autrui (à l'instar de toute perception) est aperceptive : elle est déterminée non seulement, – et la plupart du temps, non pas tant – par une excitation discursive externe, mais par toute notre expérience préalable intérieure et extérieure et, en fin de compte, par le contenu du psychisme du percevant au moment de la perception ; ce contenu psychique constitue la <masse aperceptive> d'un individu donné, par laquelle il assimile une stimulation externe. »[45]

Étant donné que le sujet parlant est un être historique, la masse aperceptive se constitue progressivement, à partir d'éléments premiers qui intègrent (naturellement à la suite d'une interprétation) les autres éléments. Les premières expériences sont celles qui donnent le premier cadre aperceptif (ou de la masse aperceptive), mais ce cadre est aussi enrichi et modifié progressivement par les nouvelles expériences (ou stimulations) « interprétées » et « emmagasinées ». Dans cette configuration, le milieu (et en particulier le milieu social lorsqu'il s'agit de l'aperception dialogale) a un rôle majeur dans la constitution de la masse aperceptive :

> « La masse aperceptive, qui détermine notre perception, renferme en elle des éléments constants et stables, auxquels nous sommes redevables d'influences constantes et stables de notre milieu (ou de nos milieux) et des éléments transitoires, apparaissant dans les conditions du moment. Sans aucun doute, les premiers sont fondamentaux, les seconds apparaissent sur le fond des premiers, les modifiant et les complexifiant. Les ingrédients des premiers sont avant tout, bien sûr, les éléments linguistiques, c'est-à-dire, tout simplement, la connaissance d'une langue donnée, la maîtrise des différents clichés de cette langue. J'expose plus loin quelques considérations sur la signification des éléments non-linguistiques de la masse aperceptive en perception de discours. »[46]

[45] Jakubinskij, « O dialogičeskoj reči » [« De la parole dialogale »] [1923], chap. 6, § 35, cité par Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 77.
[46] Jakubinskij, *op. cit.*, chap. 6, § 36, cité par Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 77.

1.3. Le rapport entre les conceptualisations germaniques de l'aperception et la notion d'« aperception » chez Jakubinskij

L'article de Jakubinskij « De la parole dialogale » apparaît dans le recueil *Russkaja Reč' 1* [*La Parole russe 1*] et a comme éditeur Lev Chtcherba (1880-1944), avec lequel Jakubinskij participe à la création en 1918 de l'Institut živogo slova (Institut du mot vivant)[47]. Dans la préface de ce recueil, Chtcherba souhaite, en concordance avec l'esprit de l'Institut du mot vivant, la revivification des études linguistiques à travers une reconsidération de la langue comme un système *vivant* de signes qui exprime nos pensées, nos sentiments et nos émotions[48]. En ce sens, Chtcherba conseille aux linguistes de suivre le chemin des *Wörter und Sachen* [« mots et choses »] ouvert par les allemands et emprunté sur le sol russe par Nicolaï Marr (1865-1934) et qui consiste à considérer les mots dans leurs relations avec les choses qu'ils désignent. On observe donc que l'implantation d'un modèle théorique allemand se trouve dans la préface même du recueil qui accueille l'article de Jakubinskij[49].

Nous pouvons reconnaître dans la notion d'« aperception » chez Jakubinskij les traces de la pensée de Herbart, d'autant plus que le concept de « masse aperceptive »[50] est éminemment herbartien, mais, comme Archaimbault le remarque, la notion d'« aperception » reflète de manière plus générale la philosophie et la psychologie allemandes des années 1860[51]. Il n'est pas exclu que Jakubinskij ait pu emprunter chez Wundt quelques caractéristiques de sa définition du concept d'« aperception », comme Ivanova l'affirme en écrivant que la notion d'« aperception » est « issue de Wundt »[52]. Archaimbault pense aussi qu'il est possible que Jakubinskij ait connu la conception de l'aperception chez Wundt dans la mesure où il parle de l'aperception selon la façon dont Wundt décrit l'aperception passive qui a lieu en vertu des causes objectives des associations des idées[53]. En effet, si nous reconsidérons les « liaisons associatives » chez Wundt et la façon dont elles déterminent l'aperception passive, nous reconnaîtrons dedans autant les

[47] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, pp. 71-72.
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*
[50] cf. Kyheng, *loc. cit.* ; Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 76 ; Depretto, *De la « langue poétique « à la « parole dialogale »*, s.p.
[51] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 69.
[52] Irina Ivanova, « Les sources de la conception du dialogue chez L. Jakubinskij », *Texto !* décembre 2003 [En ligne], URL : http://www.revue-texto.net/Inedits/Ivanova_Jakubinskij.html, consulté le 15/06/2016.
[53] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 78.

traces de Herbart et de Kant que le traitement que Jakubinskij fera de la notion de « masse aperceptive ». En revanche, il nous est impossible de trouver une similitude entre Leibniz, l'inventeur du concept d'« aperception » et Jakubinskij quoique la façon dont Wundt définisse l'aperception laisse entrevoir derrière l'origine leibnizienne du concept.

En ce qui concerne la notion de « masse aperceptive », Jakubinskij se distingue de Herbart dans la mesure où il considère la masse aperceptive comme déterminée socialement (par le « milieu ») [54]. En réalité, déjà en 1897, lorsque Vladimir Ivanovski proposait un historique de la notion d'« aperception » dans la philosophie et psychologie allemandes, il reprochait à Wundt le fait de ne pas avoir pris en considération le rôle du milieu (*sreda*) dans le processus d'aperception[55].

Le fait que Jakubinskij aborde l'aperception d'un point de vue autant psychologique que sociologique est visible dès le début de l'article, lorsque l'auteur proclame que « [l]e langage est la diversité du comportement humain » et que « [l]e comportement humain est un fait psychologique (biologique) […] et un fait sociologique »[56]. Considérer le langage comme un fait social relève de la sociologie marxiste de l'époque, ce qui montre que la dimension sociale du langage pourrait avoir une origine germanique dans la mesure où on considère que le marxisme constitue au XIX[e] siècle pour les sciences humaines une ouverture vers la sociologie.

L'ancrage de la pensée linguistique de Jakubinskij dans la psychologie allemande est dû avant tout à son professeur Baudoin de Courtenay (1845-1929), le promoteur en Russie, depuis sa chaire à l'Université de Saint-Pétersbourg, des études phonologiques et des recherches concernant la phonétique instrumentale[57]. Baudoin de Courtenay envisage ces recherches d'un point de vue psychophonétique dans la mesure où il considère, dans une tradition herbartienne, les lois phoniques comme abordables d'un point de vue psychologique. Cette influence de Herbart sur Jakubinskij à travers Baudoin de Courtenay est remarquable dans l'article de 1916 (« À propos des sons du langage poétique ») qu'on a

[54] Cf. Depretto, *De la « langue poétique » à la « parole dialogale »*, s.p.
[55] Archaimbault, *La notion d'aperception en Russie*, p. 106.
[56] Jakubinskij, « De la parole dialogale » [1923], in S. Archaimbault, « Un texte fondateur pour l'étude du dialogue : *De la parole dialogale* (L. Jakubinskij) » [Extraits choisis], *Histoire Épistémologie Langage*, t. 22, fasc. 1, 2000. Horizons de la grammaire alexandrine (1) p. 103, § 2.
[57] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 69.

mentionné plus haut, et dans l'article « Homogénéité phonétique dans l'œuvre de Lermontov » (1917)[58]. L'influence de Herbart (1776-1841) sur Jakubinskij est peut-être due également à l'engouement de ce dernier pour la formation de maîtres et de cadres politiques, surtout après la Révolution, lorsque Jakubinskij est un bolchevique convaincu et actif sur le champ linguistique dans le façonnement du « nouvel Homme » à travers la révolution du langage[59]. Or, on sait que maintenant Herbart est principalement considéré comme le promoteur de la pédagogie comme science.

1.4. Aperception et automatisation

La conception d'une masse aperceptive sur laquelle les stimulations nouvelles trouvent leurs sens, de même que l'existence de clichés, d'automatismes, de stéréotypes langagiers (*šablony*) que cette conception implique, renvoie d'une certaine manière au couple *automatisation/désautomatisation (défamiliarisation : ostranenie)* en vertu duquel Chklovsky explique la possibilité du nouveau dans la littérature. On ne peut donc pas s'empêcher de penser qu'autant les formalistes que leurs compagnons futuristes[60] exigent une revitalisation du langage (poétique) et de la pensée à travers la *défamiliarisation* par rapport aux automatismes de l'époque[61]. Comme Chklovsky l'affirme dans « La résurrection du mot » (1914) : « Maintenant les mots sont morts, et la langue est un cimetière, alors que le mot nouveau-né était vivant, figuratif »[62]. Une telle corrélation correspond à la façon dont Herbart envisage le progrès pédagogique : l'apprentissage consiste dans la revitalisation d'une *masse aperceptive*, qui risque de s'atrophier si elle n'intègre pas des éléments nouveaux et ne se métamorphose pas en vertu de leur présence.

[58] *Ibid.*, p. 71.
[59] *Ibid.*, p. 72.
[60] Il faut se rappeler ici le manifeste futuriste de 1912, « Gifle au goût du public ».
[61] Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 77.
[62] Chklovsky, « La résurrection du mot », cité par Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 73.

2. Humboldt : le langage prosaïque et le langage poétique

Humboldt fait mention de la question de la poésie et de la prose dans son ouvrage *Sur la différence de structure des langues humaines et son influence sur le développement spirituel de l'humanité*, où il considère qu'il y a :

> « […] deux manifestations de la langue, où tous ces côtés non seulement se rejoignent de la façon la plus manifeste, mais où la notion même de partie perd de son sens en raison de l'influence écrasante de l'ensemble. Ce sont la poésie et la prose. »[63]

On peut donc voir que d'emblée, Humboldt marque la différence qu'il existe entre la poésie et la prose : pour lui, ce sont deux formes du langage totalement différentes, avec un fonctionnement différent, et qui n'ont pas le même but. Pour Humboldt, la littérature est la forme la plus parfaite de la langue car elle est le fruit du développement intellectuel de la langue :

> « La langue de la littérature ne peut s'épanouir que dans la mesure où elle emporte l'élan spirituel, cherche à élargir son champ d'application et à mettre le monde entier dans une relation harmonieuse avec sa propre créature. »[64]

Ainsi, Humboldt fait une distinction entre la parole prosaïque/quotidienne et la parole poétique. La parole poétique est pour lui la parole artistique, elle possède une structure différente de la langue prosaïque. Cependant, Humboldt ne va pas réellement plus loin dans son analyse. Son point d'intérêt se situe plutôt sur la question de l'origine historique de la prose et de la poésie.

2.1. La conception énergétique du langage

L'un des concepts les plus fondamentaux des travaux de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) est « la distinction entre la langue comme système statique (*ergon*) et la langue comme activité (*energeia*) »[65]. Selon Vladimir Feščenko, Humboldt a été très inspiré par les idées esthétiques de son temps concernant cette théorie. En outre, ce serait d'après ses

[63] Humboldt cité par Vladimir Feščenko, « L'idée humboldtienne de la <langue comme création> en linguistique, poétique et poésie en Russie au XXe siècle », *Cahiers de l'ILSL*, n° 33, 2012, p. 34.
[64] Humboldt cité par Feščenko, *op. cit.*, p. 35.
[65] Feščenko, *op. cit.*, p. 35.

travaux précédents sur la langue basque que Humboldt aurait basé son idée de langue comme activité ; de même, il aurait été influencé par Condillac et Diderot, qui faisaient déjà mention de théories similaires :

> « Il a tout particulièrement été influencé par l'analyse condillacienne des modifications de l'ordre des mots dans les textes poétiques (l'Ode de Horace) qui servaient à atteindre l'effet esthétique d'<énergétisme>. L'idée de l'<énergie> dans la poésie était très en vogue au Siècle des Lumières (on la retrouve notamment chez Diderot). C'est en 1782 que paraissait l'article <Energie> dans *l'Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature* écrit par le scientifique-encyclopédiste Nicolas Beauzée (1717-1789). L'énergie y est définie comme suit : <L'énergie est cette quantité qui, dans un seul mot ou dans un petit nombre de mots, fait apercevoir ou sentir un grand nombre d'idées>. Le concept d'énergie désigne ici la saturation maximale du mot en idées. »[66]

Ainsi, on peut remarquer que la théorie humboldtienne de la langue comme énergie est certes basée sur un travail personnel – ses propres analyses sur le fonctionnement de la langue basque –, mais elle n'est pas pour autant uniquement propre à Humboldt, car elle se situe dans la lignée des travaux déjà menés sur la langue avant Humboldt. Toutefois, Humboldt va donner à cette théorie une terminologie qui lui est propre. Ainsi, il propose dans un premier temps les deux termes allemands *Erzeugtes* et *Erzeugung*, qu'on pourrait respectivement traduire par « produit » et « production », et qu'il explicite comme suit : « La langue ne doit pas être considérée comme un produit mort (*Erzeugtes*), mais comme un processus de création (*Erzeugung*) »[67]. Par la suite, il fait plutôt mention des termes grecs *ergon* et *energeia* et déclare : « La langue n'est pas un produit (*ergon*), mais une activité (*energeia*) »[68].

Pour Feščenko, Humboldt, qui met en relief la langue en la langue en création / la langue en train d'être faite, propose une théorie « génétique » du langage ; il se place en cela dans la lignée des penseurs romantiques. En effet, ce sont des thèmes que ceux-ci développaient beaucoup ; on pense notamment à Rousseau et son idée d'« énergie du langage originel ».

Dans le couple *ergon* / *energeia*, c'est bien sûr le concept *d'energeia* qui intéresse le plus Humboldt. On est face à une dichotomie : d'un côté « *ergon* », qui représente quelque

[66] *Ibid.*, p. 36.
[67] *Ibid.*, p. 36.
[68] *Ibid.*, p. 36.

chose de complètement statique / immobile, de l'autre, « *energeia* » qui, au contraire, représente la création en train de se faire, « la force créatrice du langage »[69] :

> « Le raisonnement de Humboldt peut être résumé comme suit : il existe l'Humanité, il existe des peuples, dotés d'un esprit, d'une activité spirituelle, d'une conscience, d'une sorte de principe universel, de forces et de pulsions qui, tous ensemble, <créent> le langage. Le langage, lui, possède la faculté de <se créer> par son initiative propre, c'est-à-dire de manière inconsciente. »[70]

Pour Humboldt, le langage est donc un organisme vivant en perpétuelle mutation/évolution. Le langage est « en cours », « en train de se faire », il n'est pas figé, il se transforme en permanence ; c'est l'homme qui est le fruit de cette constante évolution.

Sur la question de l'origine du langage, Humboldt soutient que le langage n'est pas une aptitude qui l'homme aurait développée progressivement, mais plutôt qu'il est né lorsque le cerveau humain a acquis assez de maturité pour pouvoir s'en servir :

> « La langue n'aurait pas été inventée si son type n'eût été préalablement présent dans l'entendement humain. Pour que l'homme comprenne véritablement un seul mot, non comme une simple stimulation sensible, mais comme un son articulé désignant un concept, il faut déjà que la langue dans sa structure d'ensemble soit tout entière en lui. Il n'y a rien d'isolé dans la langue, chacun de ses éléments ne s'annonce que comme la partie d'un tout. Pour naturelle que soit l'hypothèse d'une formation progressive des langues, son invention n'a pu se produire que d'un seul coup. L'homme n'est homme que par le langage ; mais pour inventer le langage, il devait déjà être homme. Quand on s'imagine que cela se produit peu à peu et par degrés, pour ainsi dire chacun y allant de sa tournée, l'homme devenant plus homme en ayant inventé un peu plus de langue et ayant pu inventer un peu plus de langue par cette progression, on méconnaît la solidarité de la conscience humaine et du langage humain, ainsi que la nature de l'action de l'entendement, requise pour la compréhension d'un seul mot, mais suffisante pour concevoir toute la langue. »[71]

En outre, Humboldt se démarque de ses pairs en avançant l'idée que l'origine du langage est spirituelle : selon lui, la naissance du langage répond au besoin de l'homme de connaître une évolution intellectuelle et à son besoin de pouvoir comprendre et concevoir le monde qui l'entoure. Il estime également que le langage est « immanent » à l'homme, c'est-à-dire, qu'il fait partie intégrante de son être et n'est pas provoqué par des causes extérieures. Ainsi, Humboldt propose une théorie tout à fait inversée par rapport aux

[69] *Ibid.*, p. 36.
[70] *Ibid.*, p. 37.
[71] Humboldt, *Sur l'étude comparée des langues*, cité par Anne-Marie Chabrolle-Cerretini, « Une approche théorique de la diversité des langues », in *Id.*, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt : Histoire d'un concept linguistique* [En ligne], Lyon, ENS Éditions, 2007, § 4, disponible sur : http://books.openedition.org/enseditions/6364, consulté le 27/06/2021.

linguistes de son époque qui, eux, avançaient l'idée que l'origine du langage était due au besoin de l'homme de pouvoir communiquer. Pour Humboldt, au contraire, ce besoin de communiquer a été engendré par la naissance du langage :

> « La production du langage répond à un besoin intérieur de l'humanité. Bien loin de se réduire à un simple besoin extérieur destiné à la communication sociale, il est immanent à la nature humaine, il est la condition indispensable pour qu'elle déploie les forces spirituelles qui l'habitent […]. »[72]

C'est d'après ce postulat que Humboldt envisage la multiplicité des langues : ainsi, chaque langue serait le fruit de l'évolution des peuples et chaque langue, dans son caractère unique, permettrait de connaître les hommes car elle serait une de leurs caractéristiques intrinsèques. Chaque langue serait particulière à un peuple, mais la naissance du langage ce serait une caractéristique générale du genre humain.

Pour Humboldt, le langage est une des caractéristiques fondamentales de la pensée : il en constitue un des éléments principaux. Il avance même l'idée que c'est le langage qui génère la pensée : « *Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken* »[73] (i.e. « La langue est l'organe plastique/créatif de la pensée »). Le langage ne serait donc pas uniquement là pour exprimer la pensée, pour lui donner corps, le langage permettrait de générer la pensée. Le langage ferait de l'homme l'être intelligent qu'il est ; ainsi, sans le langage, l'homme n'aurait pas évolué et n'aurait pas été en mesure d'appréhender des notions complexes, et même d'appréhender correctement le monde qui l'entoure :

> « Tout raisonnement, toute réflexion, toute connaissance des objets extérieurs, toute existence en qualité d'êtres intelligents seraient donc absolument impossibles sans des instruments tels que les langues qui s'adaptent également bien à toute l'étendue de nos pensées et de nos sentiments, et à l'immensité des choses existantes, et qui sont d'une manière difficile à concevoir, et plus difficile à exprimer, mais certainement pas contradictoire, à la fois notre ouvrage et indépendants de nous. Le langage se place entre l'univers et l'homme ; il nous représente bien le premier, mais d'après sa façon ; et nous sommes incapables de nous faire de quoi que ce soit des notions claires, précises et propres à servir notre raisonnement sans l'aide des mots. »[74]

Selon Humboldt, deux principes régissent le langage : le « son articulé » et la « forme interne » (*innere Formung*) de la langue qui impose l'ordre et l'organisation du langage. La

[72] Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, cité par Chabrolle-Cerretini, *op. cit.*, § 5.
[73] Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, cité par Chabrolle-Cerretini, *op. cit.*, § 11.
[74] Humboldt, *Essai sur les langues du Nouveau Continent*, cité par Chabrolle-Cerretini, *op. cit.*, § 12.

forme interne permet de percevoir la spécificité d'un peuple via la spécificité de sa langue, elle est l'essence de la langue ; c'est un concept prépondérant des théories humboldtienne. C'est d'après la forme interne que la langue acquiert sa structure sonore, mais également « le système des représentations et des rapports entre ces représentations qui lui est propre »[75].

2.2. Le concept de forme de la langue

L'idée de forme de la langue est un concept qu'Humboldt n'a théorisé que très tardivement. En effet, les premières mentions qu'il en faits datent de l'année 1827 ; or, il est décédé en 1835. Ainsi, ce n'est qu'en 1827 qu'il pose réellement un terme sur son idée : *Sprachform*. On rencontre tout d'abord ce terme dans l'ouvrage *Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues* (publié entre 1827 et 1829), puis ensuite dans *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (publié entre 1830 et 1835). Pour Humboldt, l'idée est d'arriver à déterminer les éléments qui font la singularité d'une langue :

> « Le chaos des faits de langue, multiples et contradictoires, pourrait nous donner le sentiment que toutes les langues se ressemblent par quelque côté. Il faut alors tracer un portrait de la langue, qui mettra en lumière ses lignes de force en faisant abstraction de l'inessentiel. Ce portrait permet de dégager la nature du travail de l'idiome, son orientation, la manière dont il résout, bien ou mal, les problèmes de l'expression, qu'ils soient universels ou engendrés par les techniques particulières de l'idiome. La forme de la langue doit donc être comprise comme une réalité foncièrement dynamique. »[76]

Dans un premier temps, Humboldt cherche à appréhender ce qu'est la nature de la langue. Ainsi, il avance l'idée selon laquelle la *Sprachform* serait le miroir des caractéristiques inhérentes au peuple qui parle la langue en question :

> « Elle n'est pourtant en première analyse qu'une émanation du génie national, la totalité du parler inséparable de l'expression quotidienne des individus. Dans cette perspective, la *Sprachform* semble moins constituer une sorte de sujet de la langue que le produit de l'effort

[75] Brigitte Bartschat, « La réception de Humboldt dans la pensée linguistique russe, de Potebnja à Vygotskij », trad. par Céline Trautmann-Waller, *Revue germanique internationale* [En ligne], nº 3, 2006, § 4, URL: http://journals.openedition.org/rgi/103, consulté le 10/06/2021.

[76] Henri Dilberman, « Wilhelm Von Humboldt et l'invention de la forme de la langue », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 131, nº 2, 2006, p. 164.

> du savant pour remonter des formes innombrables vers une certaine régularité d'ensemble et, au-delà, vers l'inspiration propre au peuple concerné. »[77]

La multiplicité des langues prouverait que chaque peuple à une façon très personnelle de penser, répondant à des lois qui ne sont pas les mêmes que celles d'autres peuples. Ce serait pour cette raison que, malgré l'hétérogénéité des différents locuteurs, la langue reste finalement la même, et se fixe selon des règles que tous approuvent et respectent. Parce qu'elle est le fruit d'un comportement de pensée identique, les lois qui régissent la langue sont adaptées à ses locuteurs :

> « Bien que l'individu, membre de cette nation, n'ait pas vraiment constitué la langue – ou, du moins, sa forme –, il s'y retrouve comme s'il en était l'auteur. C'est que cette forme n'est pas pour lui un carcan. Elle s'accorde merveilleusement à sa psychologie, tributaire de celle de la nation. Elle est la condition de la liberté et de l'aisance de son expression. Certes existent des parlers spécifiques à l'intérieur de l'idiome. N'en demeure pas moins une orientation d'esprit commune à la langue et à la parole, si bien que la parole individuelle continue en fait l'œuvre d'abord indivise qu'est la langue. »[78]

Pour Humboldt, la langue est probablement la caractéristique identitaire la plus forte d'une nation car elle est à l'image de la psychologie nationale et c'est à travers elle qu'un peuple se confédère.

2.3. La réception de Humboldt par Potebnia

Potebnia est sans aucun doute le scientifique russe ayant le plus contribué à la diffusion des idées de Wilhelm von Humboldt en Russie. À son égard, Volochinov déclare ainsi que : « Dans la linguistique russe, le représentant le plus notable de la première orientation [humboldtienne] est A. Potebnja et le cercle de ses disciples. »[79]

Potebnia, tout comme Humboldt, s'intéresse tôt aux rapports qu'entretiennent la pensée et le langage. Il cherche à comprendre par quels processus la pensée, qui est par essence individuelle et privée, se transforme en mots, « entités extérieures composées de

[77] *Ibid.*
[78] *Ibid.*, p. 165.
[79] Vladimir Alpatov, « Humboldt Russe », *Cahiers du Centre de linguistique et des sciences du langage*, n° 33, novembre 2012, p. 131.

sons »[80]. Pour expliquer cela, il emprunte à Humboldt le concept de « forme interne » de la langue « qui constitue, à l'abri de la forme extérieure, le contenu objectif du mot relevant de l'ordre de la langue, par opposition au contenu subjectif qui, lui, relève de l'ordre du discours. »[81]

Il est aisé de sentir l'influence que Humboldt a eue sur Potebnia. On remarque par exemple que le premier grand ouvrage publié par Potebnia en 1862, *La pensée et le langage,* est un essai qui reprend les théories de Humboldt. Potebnia affirme d'ailleurs dès le début de l'ouvrage qu'il reprend les théories de Humboldt, par le biais des travaux d'Heymann Steinthal, linguiste allemand qui a de plus publié une partie des ouvrages de Humboldt[82]. Les thèses linguistiques de Potebnia sont solidement ancrées dans la philosophie du langage de Humboldt ; Potebnia avance d'ailleurs lui aussi l'idée que le langage est la manière principale pour l'homme de comprendre le monde qui l'entoure et de le penser. De plus, il est en accord avec l'idée humboldtienne selon laquelle chaque langue est le fruit de la spécificité d'un peuple, raison pour laquelle il s'est fortement opposé à la russification menée en Ukraine dès le début du XIXe siècle par la Russie impériale. Selon lui, cette interdiction donnée aux différents peuples qui appartenaient à la Russie tsariste de pratiquer leur propre langue revenait à les anéantir spirituellement et intellectuellement.

Potebnia déclare que selon lui, le langage n'a pas une origine divine, mais plutôt qu'il est le fruit de l'activité inconsciente des hommes ; cette opinion le place dans la lignée directe de Humboldt :

> « Le langage est par essence quelque chose de constant, qui disparaît à chaque instant. Ce n'est pas un produit, une chose [*ergon*], mais une activité [*energeia*], c'est-à-dire un processus de production. »[83]

En outre, Potebnia avance l'idée que le langage fait partie des nombreux combats auxquels les hommes ont dû faire face afin de pouvoir évoluer. En effet, pour lui,

---

[80] Jacqueline Fontaine, « La <innere Form> : de Potebnja aux formalistes », *Revue germanique internationale* [En ligne], nº 3, 2006, p. 51, URL : http://journals.openedition.org/rgi/110, consulté le 10/06/2021.
[81] *Ibid.*
[82] *Ibid.*, § 5.
[83] Potebnia cité par Fontaine, *op. cit.*, § 5.

l'acquisition du langage est un effort continu fourni par les hommes, au même titre que, par exemple, l'élaboration et l'utilisation d'outils :

> « Le langage est pensé comme un effort constant pour faire de sons articulés le truchement d'une pensée. L'activité de langage est inséparable du combat de la vie, tout comme n'importe quelle autre activité humaine. »[84]

Potebnia relève cependant les faiblesses de la théorie d'Humboldt, qui n'a pas, selon lui, expliqué clairement la totalité des rapports entre la pensée et le langage. Il estime que les travaux de Humboldt ne sont pas assez développés et que ses théories sont trop générales pour être utilisées tel quel. Potebnia explique clairement qu'il se sert des théories humboldtiennes comme base mais que son dessein est d'aller au-delà, et de construire sur cette base sa propre théorie qui remplira les manques laissés par Humboldt. Il remarque par exemple que Humboldt a complètement laissé de côté la psychologie de l'homme, et n'a pas expliqué les liens qui unissent la pensée et le langage. Ainsi, il cherche à comprendre comment la pensée, qui est une activité purement personnelle et intérieure, peut être exprimée à travers des mots, qui sont par essence l'exact contraire de la pensée, c'est-à-dire des organismes composés de sons (ce qui en fait des organismes matériels) et tournés vers l'extérieur et le public.

> « Comme le sentiment et l'activité de l'homme dépendent de ses représentations, et que les représentations dépendent de la langue, toutes les sortes de rapports de l'homme avec les objets extérieurs sont conditionnés par la façon dont ils sont représentés dans la langue. Une conséquence est que l'homme, ourdissant son idiome comme une toile avec ses propres ressources [*vysnovyvaja iz sebja jazyk*], se laisse prendre lui-même, ce faisant, dans ce qu'il a tissé [vpletaet sebja v ego tkan'] ; chaque peuple est cerné par son propre idiome [*obveden krugom svoego jazyka*] et ne peut sortir du cercle qu'en changeant d'idiome. »[85]

Afin d'aller plus loin que la théorie de Humboldt qu'il trouve incomplète et parfois incohérente, Potebnia prend appui sur la psychologie. En effet, en plus d'être influencé par Humboldt, il l'est également par le travail du linguiste et philosophe allemand Heymann Steinthal (1823-1899), qui se plaçait lui-même dans la lignée d'Humboldt et dont il édita d'ailleurs en 1884 les *Sprachwissenschaftliche Werke*. Steinthal fut un des premiers scientifiques allemands à tenter d'appliquer la psychologie a d'autre disciplines, notamment

[84] Fontaine, *op. cit.*, § 6.
[85] Potebnia cité par Fontaine, *op. cit.*, § 6.

la linguistique. Pour Potebnia, ce glissement vers la psychologie paraît totalement logique par rapport aux thèses de Humboldt, même si ce dernier ne l'a pas opéré lui-même :

> « Humboldt lui-même ne pouvait se détacher du point de vue métaphysique, mais c'est lui qui a véritablement posé les bases permettant de déplacer le problème sur le terrain psychologique, quand il a défini la langue comme une activité, comme un travail de l'esprit et comme un organe de la pensée. »[86]

Pour Vladimir Alpatov, Potebnia fait beaucoup évoluer les théories humboldtiennes. Ainsi, il remarque que Potebnia, qui reprend beaucoup le concept de forme interne de la langue, va finalement faire évoluer ce concept vers quelque chose de plus réduit que ce dont il était question initialement chez Humboldt. Or, Alpatov estime que c'est par le biais de Potebnia que l'idée de forme interne fut répandue en Russie. Ainsi, la réception russe de ce concept a eu lieu par le prisme déformant des idées propres de Potebnia sur le concept original :

> « C'est dans le traitement que Potebnja fait de la notion de forme interne qu'on peut mesurer la transformation des idées du penseur allemand. Potebnja est l'instigateur de cette tradition russe consistant à mettre en avant, parmi les nombreux problèmes abordés par Humboldt, justement le thème de la forme interne. Tout en se référant à Humboldt, il en rétrécit la thématique. »[87]

Il cite Potebnia pour étayer son idée :

> « Il n'est pas difficile de déduire de l'analyse des mots de toute langue que le mot en tant que tel n'exprime pas toute la pensée qu'on prend pour son contenu, mais seulement un de ses traits. L'image de la table peut contenir plusieurs traits, mais le mot *stol* "table" désigne seulement une surface recouverte [*postlannoe*]. »[88]

Il remarque ainsi que Potebnia a réduit l'idée de « forme interne de la langue » à celle de « forme interne du mot ». Pour lui, le changement opéré par Potebnia est loin d'être dénué de sens : en effet, Potebnia reprochait à Humboldt des théories qui, quoi que prometteuses, étaient obscures, peu claires et même difficiles à étudier ou mettre réellement en pratique. En réduisant le concept de forme interne de la langue à celui de forme interne du mot, Alpatov estime que Potebnia règle en grande partie les problèmes de la théorie d'Humboldt :

---

[86] Potebnia cité par Vladimir Alpatov, « Humboldt russe », *Cahiers de l'ILSL*, n° 33, 2012, p. 131.
[87] Alpatov, *op. cit.*, p. 132.
[88] *Ibid.*, p. 132-133.

> « Pourtant, cette réduction donnait la possibilité de donner un sens concret à cette notion. L'étymologie du mot, qui n'est plus reflétée dans sa structure morphologique, mais est encore ressentie non seulement par les linguistes, mais encore par les simples locuteurs natifs, peut être étudiée par des méthodes linguistiques, alors que l'utilisation directe, non adaptée, des idées humboldtiennes pour l'analyse concrète d'un matériau linguistique rencontrait bien des difficultés. »[89]

Potebnia reprend en outre particulièrement la théorie d'Humboldt qui consiste en une distinction entre la signification et la forme interne de la langue. C'est sans doute son emprunt le plus importants aux idées humboldtiennes[90].

Comme nous l'avons dit plus haut, on remarque que la réception de Humboldt par Potebnia fut en grande partie directe. En effet, il fait référence à de nombreuses reprises dans ses textes aux ouvrages d'Humboldt. Ainsi, Potebnia n'a pas découvert Humboldt par le prisme d'une traduction ou de la reprise de ses idées par un autre scientifique ; il l'a directement lu la plupart du temps[91]. Dans son ouvrage La pensée et le langage, Potebnia ne se contente pas de reprendre les théories de Humboldt, il s'en sert de base pour créer sa propre théorie et élargi les idées avancées auparavant par Humboldt.

Ainsi, l'un des concepts humboldtiens que Potebnia a repris et dont il s'est servi pour ensuite proposer une théorie autonome et plus vaste que celle d'Humboldt est la « forme interne » de la langue. Ce concept avait, comme nous l'avons dit plus haut, déjà été élaboré par Humboldt. Cependant, il ne l'a pas développé autant que ce que Potebnia le fera par la suite. Bartschat remarque d'ailleurs qu'Humboldt n'a donné que très peu d'exemples au long de ses écrits de ce qu'était réellement la nature de la forme interne de la langue :

> « Mais Humboldt n'utilisa que très peu d'exemples pour illustrer la forme interne. Dans le cas de la sphère imagée il cite simplement l'exemple de l'éléphant que le sanscrit nomme <celui qui boit deux fois>, ou <celui qui a deux dents> ou <celui qui a une main> ; dans le cas des rapports syntaxiques, simplement le mode dans différentes langues. »[92]

Ce travail sur la forme interne de la langue semble avoir jalonné quasiment toute la carrière scientifique de Potebnia, ce que l'on remarque notamment puisqu'il en fait mention

[89] *Ibid.*, p. 133.
[90] Bartschat, *op. cit.*, s.p.
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid.*

dans son dernier ouvrage, *Notes sur la théorie de la littérature*, publié de façon posthume en 1905. Il propose une théorie sur la forme interne de la langue bien plus développée que celle exposée auparavant par Humboldt :

> « […] ce sont surtout ses recherches empiriques qui lui permirent d'obtenir une conception originale et complexe des rapports entre le son, la signification et la forme interne de la langue. Il utilisa également la poésie populaire, les dialectes et le langage enfantin comme sources très riches pour comprendre la manière dont agissait la forme interne. »[93]

Il avance l'idée que la forme du mot est déterminée par l'homme, et que ce n'est pas le mot lui-même qui possède déjà cette forme interne. De surcroît, la forme interne du mot influencerait la pensée du locuteur :

> « Pour Potebnja la forme interne d'un mot, prononcé par un locuteur, donne à la pensée de celui qui l'écoute une direction, mais elle ne fait qu'éveiller cette pensée sans toutefois déterminer l'acte de comprendre. »[94]

Ainsi, il estime que la pensée ne se forme et ne se développe qu'à travers le mot ou le discours. La forme interne du mot serait la manière dont le son obtient sa signification. Selon Fontaine, ce travail sur la forme interne du mot sert à Potebnia à trouver une explication sur « le mystère de la transformation des idées en sons »[95].

Pour Potebnia, la forme interne du mot ne fait pas référence à la signification de ce mot, elle est la caractéristique distinctive de ce mot ; cette caractéristique distinctive peut être soit l'élément le plus prépondérant du mot, soit l'élément que le locuteur lui-même décide être le plus prépondérant. Ainsi, la forme interne du mot, qui est donc cette caractéristique distinctive du mot, créée un lien de filiation entre le mot et un autre qui en serait issu : « Cette marque sert donc de *tertium comparationis*, de lien entre une unité linguistique et une autre qui est dérivée à partir d'elle. »[96]

Potebnia poursuit en expliquant que ce lien de filiation finit quasiment toujours par être perdu au cours de l'évolution du mot, rendant ainsi impossible la restitution des

[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*
[95] Fontaine, *op. cit.*, § 8.
[96] Bartschat, *op. cit.*, s.p.

« attributions son-signification »[97] ; on ne peut donc plus discerner la forme interne du mot. Cette perte serait indispensable au bon fonctionnement du langage car l'addition de toutes les significations que le mot a pu avoir lors de son évolution, si elle était perceptible, rendrait le langage inintelligible :

> « Pour toute une série de telles chaînes de formes linguistiques, cet obscurcissement est même nécessaire, car sinon le mot devrait comprendre, outre ses propres significations, également toutes les significations des mots qui l'ont précédé dans la dérivation, ce qui surchargerait totalement le langage. »[98]

Cependant, Potebnia affirme que la forme interne du mot peut parfois être rétablie, notamment par le biais de la poésie, idée que soutenait déjà Humboldt :

> « Ce champ conceptuel son-sens-forme interne, seulement esquissé ici, s'exprime également dans la théorie psychologique du mot développée par Potebnja. Pour lui il n'y a toujours qu'un seul mot qui puisse être relié à un contenu de pensée. Il n'y a pas par conséquent d'après lui de mots qui disposeraient de plusieurs sens, seulement des mots identiques du point de vue sonore, chaque petite modification de sens transformant un mot en un autre mot. Il n'y a pas de modification du sens, mais seulement la dérivation d'un mot à partir d'un autre. Cela vaut pour le lexique comme pour la formation grammaticale. »[99]

Toutefois, Potebnia développe le concept de forme interne plus loin que le seul champ du mot. En effet, il l'a également appliqué à la grammaire et à la syntaxe. Ainsi, il commence à publier à partir de 1874 une série d'ouvrages nommés *Notes sur la grammaire russe* où il expose ses théories concernant la forme interne d'objets plus vastes que le mot uniquement :

> « La linguistique est pour lui surtout syntaxe, l'insistance sur cette dernière s'expliquant à son tour par sa définition du mot : d'après Potebnja le mot ne fonctionne que dans la phrase, lorsqu'il est entouré d'autres mots. La forme interne est alors le rapport à des significations grammaticales déjà existantes, lorsque les éléments morphologiques qui s'y rattachent sont inscrits dans de nouvelles liaisons et combinaisons. »[100]

2.4. La réception de Humboldt par Baudouin de Courtenay

Jan Niecislaw Baudouin de Courtenay (1845-1929) fut également influencé par les théories d'Humboldt, il déclare d'ailleurs son adhésion aux théories humboldtiennes dans

[97] *Ibid.*
[98] *Ibid.*
[99] *Ibid.*
[100] *Ibid.*

Quelques remarques générales sur la linguistique et le langage, leçon inaugurale qu'il a donné en 1870 à Saint-Pétersbourg[101]. Il adhérait notamment à l'idée humboldtienne selon laquelle la langue est le reflet d'une vision du monde propre à un peuple. Il s'intéressait en effet à la manière dont la vision du monde peut influencer la construction et le développement d'une langue – et vice versa –, ainsi que les rapports qu'entretient un peuple avec sa langue.

Bartschat cite ainsi Baudoin de Courtenay :

> « Pour beaucoup de linguistiques ces questions font partie de l'anthropologie et de la psychologie ; à moi il me semble pourtant qu'elles se rapportent au langage, qu'elles doivent être envisagées aussi par la linguistique, d'autant plus que pour les résoudre il faut recourir à des faits […] issus de l'histoire des langues. »[102]

On voit ainsi la volonté de Baudoin de Courtenay de ramener au sein de la discipline linguistique des questions qui, pour ses prédécesseurs ou même ses contemporains, avaient plutôt trait à d'autres disciplines ; c'est ce qui l'amène, entre autres, à faire appel à Humboldt.

Cependant, il est important de souligner que Baudouin de Courtenay semble avoir été bien moins acquis que Potebnia aux théories humboldtiennes et il les cite d'ailleurs plus rarement que Potebnia. Alpatov relève que malgré l'idée avancée a posteriori selon laquelle Potebnia et Baudouin de Courtenay faisaient partie d'un même courant de pensée linguistique, courant qui aurait été influencé par Humboldt, Baudoin de Courtenay n'aurait en fait pas grand-chose en commun avec Humboldt. En outre, il cite Volochinov, selon lequel Baudoin de Courtenay serait bien plus proche de Saussure et Filipp Fedorovitch Fortunatov (1848-1914) qu'il ne l'a jamais été de Humboldt[103].

Ainsi, s'il est vrai que Baudoin de Courtenay avouait lui-même avoir emprunté quelques idées à Humboldt, l'influence qu'à pu avoir Humboldt sur son travail est bien moins importante que dans le cas de Potebnia. Baudoin de Courtenay ne semble s'être servi des théories humboldtiennes que comme point de départ d'une réflexion qui l'emmènera sur

[101] *Ibid.*
[102] *Ibid.*
[103] Alpatov, *op. cit.*, p. 135.

des thématiques qui lui sont propres, et où il développera des théories qui lui sont également propres.

2.5. La réception de Humboldt par d'autres russophones

Il est intéressant de noter que la réception de Humboldt dans l'espace russophone ne fut pas continue, elle se déroula plutôt sous forme de vagues. En effet, on peut délimiter trois grandes périodes de réception des théories humboldtiennes : dans un premier temps, la décennie 1850-1860, ensuite la décennie 1920-1930, et pour finir, la décennie 1970-1980. Entre ces trois périodes, l'intérêt pour Humboldt semble avoir été en dormance ; et s'il est certain qu'il a dû être convoqué dans quelques travaux scientifiques, l'engouement autour de ses théories n'était clairement plus aussi fort que ce qu'il fut auparavant ou par la suite.

Il faut tout d'abord relever un point important : la traduction des travaux de Humboldt en russe fut entreprise plus ou moins rapidement après leur publication originale, ce qui explique un certain décalage entre la publication dans l'espace germanophone et la réception dans l'espace russophone. En effet, on peut notamment noter la traduction proposée par V. Ja. Jarockij de l'article « Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung » (« Sur l'étude comparée des langues à différentes époques de leur développement ») qui fut entreprise puis publiée en 1847, soit 27 ans après la publication originale de l'article. En outre, il faudra attendre 1858-1859 pour que soit traduite en russe une des œuvres majeures de Humboldt, à savoir *Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (*La différence de construction du langage dans l'humanité et l'influence qu'elle exerce sur le développement spirituel de l'espèce humaine*), essai publié originalement entre 1836 et 1839. Cependant, même si la publication de la traduction russe de cet ouvrage succède de 20 ans la sortie originale, il faut relever que cette traduction russe fut la première traduction en langue étrangère de cet essai, ce qui fait montre de l'intérêt très fort pour Humboldt dans l'espace russophone[104]. Cette traduction a néanmoins plus ou moins toujours été décriée : plusieurs scientifiques russophones déploraient son manque de sérieux quant à la traduction de certes concepts humboldtiens

[104] *Ibid.*, p. 130.

majeurs, mais également le fait que le traducteur, Petr Biljarskij – pourtant philologue reconnu –, se soit permis de supprimer certains passages du texte original[105]. Cette traduction fut finalement une des rares proposées en russe jusqu'à la Révolution.

Cependant, la réception de Humboldt ne fut pas entravée par ce manque de traductions. En effet, si elle ne se fit pas par le biais des traducteurs, elle se fit en revanche directement depuis le texte original allemand. Ainsi, on relève nombre de citations directes aux textes de Humboldt chez les scientifiques russophones. On peut bien sûr penser aux renvois que Potebnia fait aux textes d'Humboldt dès ses premiers travaux, mais il était loin d'être le seul à s'être emparé des théories humboldtiennes. On peut citer par exemple Ivan Mianev (1840-1890) qui, dans la lignée de Potebnia, a également pris appui sur les thèses d'Humboldt afin de développer ses propres théories en typologie. Dans son ouvrage *Cours de linguistique* (1884), lui aussi fait des références directes aux textes orignaux de Humboldt[106].

Alpatov remarque néanmoins que cet attrait pour Humboldt s'est largement essoufflé à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Il explique cela par le fait que, premièrement, le modèle le plus plébiscité en linguistique à cette époque était la « grammaire historique et comparée »[107], ce qui bien sûr n'avait rien en commun avec les idées avancées par Humboldt. De plus, une autre cause de ce désintérêt serait que la linguistique de cette époque donnait plus d'importance aux études très concrètes et précises que Humboldt avait pu mener sur la classification des langues que sur ses thèses plus philosophiques et surtout bien plus générales ; cela sera d'autant plus vrai quand la linguistique positiviste prendra une place dominante dans la discipline. En outre, Alpatov remarque également que l'utilisation des théories humboldtiennes par les scientifiques russophones ne se faisait qu'après un travail d'adaptation relativement conséquent. En effet, que ce soit comme nous l'avons vu plus haut dans le cas de Potebnia, ou des autres membres de l'école de Kharkov par exemple, on remarque qu'ils n'utilisent jamais tel quel un concept humboldtien : ils procèdent systématiquement à un travail autour du concept ou

[105] *Ibid.*, p. 131.
[106] *Ibid.*, p. 133.
[107] *Ibid.*

de la théorie qui les intéresse afin de le rendre plus clair et plus apte à être réellement utilisé[108]. Il semble donc que la généralité des théories humboldtiennes fut un frein pour leur utilisation par d'autres scientifiques, et c'est probablement, entre autres choses, ce qui a mené l'enthousiasme envers le travail d'Humboldt à décliner au fil du temps.

En outre, on remarque qu'en dehors de l'école de Kharkov, peu de linguistes russes faisaient réellement appel à Humboldt. En effet, les principales autres écoles linguistiques russes ne font pas ou peu mention d'Humboldt. Alpatov relève ainsi l'exemple de Filipp Fortunatov (1848-1914), fondateur de l'école linguistique de Moscou, qui ne mentionne jamais Humboldt dans ses travaux[109] ; il faut dire que Fortunatov était spécialisé dans la linguistique comparée, ce qui n'était en rien lié aux travaux d'Humboldt. Il paraît donc évident de penser que si Humboldt était mis de côté par les linguistes russes les plus connus d'une époque donnée, alors la réception et l'utilisation de ses travaux était forcément inexistante ou, au mieux, marginale au sein de ladite époque.

L'attrait des linguistes russophones pour Humboldt connaît un renouveau après la révolution de 1917. Cela semble en partie être dû au fait que les chercheurs étaient intéressés par de nouveaux objets d'études par rapport à leurs prédécesseurs. De plus, ils voulaient aller à rebours du positivisme qui était le courant de pensée dominant avant la Révolution. On peut relever, entres autres, que Gustav Spet, Lev Jakubinski ou encore Valentin Volochinov basent leurs différents travaux sur des thèses humboldtiennes.

Ainsi, Spet proposera par exemple une traduction d'un extrait d'Humboldt et publiera un essai sur la forme interne. Il reprendra en partie les théories humboldtiennes mais, comme Potebnia avant lui, soulignera les nombreux défauts qu'il leur trouve. Il déclare notamment que la terminologie proposée par Humboldt dans ses ouvrages n'est pas stable et donc confuse, et que de nombreuses affirmations d'Humboldt ne sont basées sur aucun développement et ne sont, par conséquent, pas pertinentes[110]. En outre, Spet estime que la réception d'Humboldt en Russie fut compliquée à cause de deux facteurs bien distincts :

[108] *Ibid.*, p. 134.
[109] *Ibid.*, p. 135.
[110] *Ibid.*, p. 136.

dans un premier temps en raison de la difficulté même des textes d'Humboldt, mais aussi parce que ses travaux auraient pâtit de déformations qu'en auraient fait plusieurs scientifiques, notamment Heymann Steinthal et de Potebnia. Ces déformations auraient conduit à la mauvaise compréhension des théories d'Humboldt et à un désintérêt d'une partie des chercheurs russophones de l'époque.

Valentin Volochinov (1895-1936), linguiste qui fait partie du cercle de Bakhtine, reprend également certaines idées d'Humboldt, notamment dans *Marxisme et philosophie du langage*, publié en 1929, où il déclare que Humboldt est l'un des principaux représentant du subjectivisme individualiste ; mais il arrive aux mêmes conclusions que Potebnia et Spet : Humboldt est difficile à comprendre et parfois même contradictoire[111]. Alpatov remarque en outre que Volochinov ne fait jamais de mention directe aux textes de Humboldt :

> « À la lecture de l'ouvrage de Vološinov, pourtant, on ressent une impression paradoxale. Humboldt est tenu en haute estime, il est dit que <toute la linguistique post-humboldtienne se trouve sous son influence déterminante> (Vološinov, 1929 [2010, p. 215]). Or, dans tout le livre, il n'y a pas une seule citation de Humboldt, ou de renvoi à ses travaux […]. »[112]

Alpatov estime également que les positions de Volochinov ne correspondent pas réellement aux idées d'Humboldt. En effet, Volochinov donne une approche psychologisante d'Humboldt, alors que ce dernier ne donnait aucun aspect psychologique à ses travaux. Pour Alpatov, « Sur la base de ce texte, il est impossible de dire si Vološinov (ou Bakhtine) avait vraiment lu Humboldt, ou bien s'il en avait donné une appréciation entièrement à partir de sa <réfraction> (le mot préféré de Vološinov) de Vossler, et, dans une certaine mesure, de Špet. »[113] Ainsi, il est fort possible que Volochinov ait repris de façon déformée, voire même erronée, les thèses d'Humboldt.

Enfin, Lev Jakubinskij fut également de ceux qui reprirent les théories de Humboldt. En effet, il remarque que Humboldt s'est intéressé très tôt à la différence entre prose et poésie, et ce alors que les linguistes de son temps ne s'y sont pas penchés. Jakubinskij va notamment prendre appui sur les thèses de Humboldt dans son article « De la parole

[111] *Ibid.*, p. 137.
[112] *Ibid.*, p. 138.
[113] *Ibid.*

dialogale », publié en 1923. Dans ce texte, Jakubinskij cherche en particulier à étudier les raisons qui mènent à une multiplicité des fonctions du langage[114].

3. Langue poétique et parole vivante

3.1. Le zaoum dans le futurisme russe

Le terme *zaoum* est forgé à partir du préfixe *za-* (« au-délà ») et du nom *oum* (« esprit »)[115]. Littéralement, il signifie la langue « trans-mentale»/ « trans-rationnelle » ou, plus précisément la langue d'« au-delà de l'intelligence rationnelle », d'« au-delà de la raison »[116], dans la mesure où cette langue « défie les règles du sens commun »[117]. En français, le terme est traduit, en général, par « langue transmentale » ou « langue transrationnelle »[118], tandis que Jean-Claude Lanne, le spécialiste français de Khlebnikov, propose la traduction de « langue d'outre-entendement » qui, selon Gérard Conio, se rapproche le plus du sens originaire du terme *zaoum*.

Le langage transmental est créé par les futuristes russes quelques années avant la Révolution. À ce temps-là, il y a avait dans la Russie impériale plusieurs groupes qui revendiquaient l'appellation de « futuriste », mais le principal groupe était celui représenté par le cubo-futurisme (*kubofuturizm*), composé de poètes issus de la peinture (Vladimir Maïakovski, David Burliouk, Alekseï Krutchenykh, Elena Guro) ou de poètes qui pratiquent aussi le dessin (Velimir Khlebnikov et Vassili Kamenski)[119]. Le groupe cubo-futuriste se fait

[114] *Ibid.*, p. 142.
[115] Gerald Janecek, *Zaum : The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego State University Press, 1996, p. 1.
[116] Gérard Conio, *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers*, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 2002, p. 25.
[117] Steiner, *op. cit.*, p. 122.
[118] Conio, *op. cit.*, *loc. cit.*
[119] Elina Knorpp, « Évolution et manifestation de la nouvelle esthétique de l'image et de la poétique de la parole dans l'avant-garde russe, exprimée dans les livres d'artistes futuristes », *TRANS-* [En ligne], 12/2011, mis en ligne le 08 juillet 2011, p. 3. URL : http://trans.revues.org/484, consulté le 5/04/2016.

connaître au grand public par le recueil-manifeste du 18 décembre 1913, *La Gifle au goût public* [120].

Les futuristes accordent une grande importance à la question de la productivité verbale. Ainsi, grâce à leur ancrage dans la peinture et dans la poésie, ils s'intéressent non seulement à l'image, mais aussi à « la lettre comme telle », à « la langue (le son) en tant que tel(le) » en les considérant comme des entités indépendantes (c'est-à-dire à l'encontre de la linguistique qui les considère par rapport à un système linguistique donné), capables de posséder leur propre sens[121].

Comme Gérard Conio le remarque, les poètes cubo-futuristes envisagent, à travers cette langue *zaoum*, le dépassement de la :

> « rationalité du sens pour retrouver une source cachée, pour faire émerger, pour dévoiler cette source d'énergie poétique qui a été effacée, qui s'est enfouie sous l'accumulation des couches des <siècles de culture> avec lesquels ces poètes cubo-futuristes étaient en rupture, ces couches qu'ils voulaient rejeter, dépouiller comme une gangue afin de retrouver le noyau central de la langue originelle, la langue perdue qu'ils voulaient <ressusciter> selon les mot de Chklovsky. »[122]

La langue *zaoum* voit le jour à l'intérieur du groupe cubo-futuriste[123] grâce à Alexeï Kroutchenykh (1886-1968), qui la développe à partir de 1912[124], et chez lequel on trouve aussi « [l]a forme la plus spontanée, la plus brute et la plus immédiate »[125] de la langue *zaoum*. Kroutchenykh publie ses trois premiers poèmes épiques (*Ermites*, *Femme-ermite*, *Un demi-vivant*[126]) en *zaoum* en 1913, dans le recueil *Pomada* (« Pommade »)[127]. Quelques mois plus tard, le terme *zaoum* apparaît pour la première fois dans un article de Kroutchenykh « Les nouvelles voies du mot » (*Novye puti slova*). Dans cet article Kroutchenykh affirme à l'égard du caractère révolutionnaire du *zaoum* :

---

[120] *Ibid.*, p. 7.
[121] Eléna Galtsova, « L'invention du roman en zaoum ? Sur *Quatre romans phonétiques* d'Alexeï Kroutchenykh », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24/2013, p. 2, mis en ligne le 17 septembre 2013, consulté le 05/05/ 2016. URL : http://narratologie.revues.org/6681.
[122] Conio, *op. cit.*, p. 26.
[123] *Ibid.*, pp. 25-26.
[124] Knorpp, *op. cit.*, p. 6.
[125] Conio, *op. cit.*, p. 26.
[126] Galtsova, *op. cit.*, p. 5.
[127] Kroutchenykh cité par Knorpp, *op. cit.*, p. 15.

> « La poursuite vaine [dénué de sens, *meaningless*] du *sens* [*meaning*] opérée par nos écrivains est assez étonnante.
> Désirant dépeindre l'incompréhensibilité, le caractère illogique de la vie, de même que ses terreurs et mystères, ils tentent (comme toujours et sans cesse !) de <clarifier, préciser> le langage commun. […] Nous [les futuristes] sommes les premiers à dire que, pour dépeindre le nouveau et le futur, il faut *des mots complètement nouveaux et de nouvelles combinaisons*.
> La nouveauté frappante arrivera à travers la combinaison de mots selon leurs lois immanentes révélées au poète et non pas selon les règles de logique ou de grammaire, comme fut le cas avant nous. »[128] [*notre traduction*]

> « Le mot est plus large que sa signification, le mot (et ses composants sonores) […] n'est pas simplement logique, il est avant tout transrationnel […] Ainsi, nous avons détruit la grammaire et la syntaxe, nous avons compris que pour transmettre l'essence de la frénétique vie contemporaine, et d'autant plus du futur impétueux, nous devons combiner les mots d'une autre façon ; et que, plus nous introduisons du désordre dans la structure des phrases, mieux c'est. »[129] [*notre traduction*]

Dans les annotations pour ses trois poèmes en *zaoum*, Kroutchenykh informe qu'ils sont écrits dans une « langue singulière », « dont les mots n'ont pas de sens prédéterminé »[130]. En effet, dans le *zaoum* les mots sont dépourvus de signification et valent uniquement pour leur vertu phonique et émotionnelle. La « parole en tant que telle » et la « lettre en tant que telle » peuvent constituer le point originaire d'une forme discursive de la même façon dont une fable serait le fondement du récit[131]. Comme nous le voyons dans l'extrait ici-bas, les mots en *zaoum* comme « *dyr boul chtchyl* » n'ont pas de *signifié* prédéterminé et ne désignent ainsi rien de déjà présent dans la langue russe. Ce qui importe premièrement dans le *zaoum* est l'aspect purement phonique de la langue[132] à travers la combinaison de sons provenant de l'imagination du poète[133], comme nous pouvons le remarquer dans le poème le plus connu en langue *zaoum* :

Дыр бул щыл	Dyr boul chtchyl
убещур	oubechtchour
скум	skoum
вы со бу	vy so bou
р л эз	r l ez

À l'égard de ce poème, Kroutchenykh affirme qu'il contient « un caractère plus proprement russe que dans toute l'œuvre littéraire de Pouchkine »[134]. Pour Kroutchenykh, la

[128] Kroutchenykh, *Les nouvelles voies du mot* (*Novye puti slova*), cité par Steiner, *op. cit.*, p. 119.
[129] Kroutchenykh, *Les nouvelles voies du mot* (*Novye puti slova*) cité par Victor Terras (éd.), *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, 1985, p. 530.
[130] Knorpp, *op. cit.*, p. 15.
[131] Galtsova, *op. cit.*, p. 2.
[132] Conio, *op. cit.*, p. 26.
[133] Knorpp, *op. cit.*, p. 15.
[134] Kroutchenykh cité par Knorpp, *op. cit.*, pp. 15-16.

langue *zaoum* constitue un rejet du langage « trop civilisés, trop raffinés, ressentis comme une falsification de ces valeurs esthétiques originelles et fondamentales »[135] :

> « Les *budetliane*-artistes [futuristes] ont une prédilection pour les parties du corps, pour l'usage de coupures. Les *budetliane* qui sont des créateurs de langage préfèrent, eux à leur tour, des mots hachés, des semi-mots ainsi que leurs jointures rusées (langue *zaoum*). Par cette méthode, nous atteignons le plus haut degré d'expressivité – et c'est en ceci précisément que notre langue est du présent fougueux, qu'elle a anéanti le langage passé, pétrifié. »[136]

Le mouvement futuriste russe se constitue comme une rupture par rapport au symbolisme. En effet, les futuristes reprochent aux symbolistes leur modération quant à leur principe d'autonomie de la poésie. En ce sens, les futuristes anticipent l'un des points fondamentaux des formalistes[137], qui consiste dans la séparation de l'art et du *byt* et la défamiliarisation dans la mesure où les mots en *zaoum* n'ont pas de « sens interne » comme dans l'esthétique de Potebnia, représentée par le courant symboliste[138]. Or, l'autonomie de la poésie est complètement acquise étant donné que le *zaoum* abandonne le côté linguistique de la poésie pour conserver uniquement la musicalité des sons censée représenter des émotions et des sentiments. Chez Khlebnikov, le représentant le plus radical de la langue *zaoum*, le *zaoum* doit devenir une « une langue universelle ayant un fondement poétique »[139].

Contrairement à l'onomatopée, la langue *zaoum* « touche aux profondeurs de la langue, de l'existence et de l'être »[140] dans la mesure où le moindre élément peut engendrer une suite d'images et même de récits comme c'est le cas des romans en *zaoum* de Kroutchenykh. Gérard Conio remarque aussi que, à la source du *zaoum*, se trouve « la foi dans les vertus résurrectionnelles de la poésie » qui est un leitmotiv de la pensée russe[141]. À cet égard, nous pouvons penser à l'idée selon laquelle la parole crée le monde, comme l'affirme le groupe futuriste (Les Frères Bourliouk, Gouro, Vladimir Maïakovski, Benedicte Lifchits, Alexeï Kroutchenykh) en 1913, dans la préface du second recueil de l'almanach *Le Vivier des juges*, quant aux vertus phoniques et graphiques des paroles : « Nous considérons

[135] Conio, *op. cit.*, p. 28.
[136] Kroutchenykh, *Slovo kak takovoe* [1913] cité par Knorpp, *op. cit.*, p. 16.
[137] Conio, *op. cit.*, p. 27.
[138] Steiner, *op. cit.*, p. 122.
[139] Conio, *op. cit.*, p. 28.
[140] Galtsova, *op. cit.*, p. 2.
[141] Conio, *op. cit.*, p. 28.

la parole en tant que créatrice du mythe, la parole, en mourant, accouche du mythe et vice versa »[142].

L'aboutissement du *zaoum* est la possibilité de l'utiliser comme langue de roman. Kroutchenykh écrit quatre romans en *zaoum* (*Le Brigand Vanka-Caïn et Sonka-la manucure*, *Un cas dans les chambres d'hôtel*, *La Jalou-ousie* et *Dunka-la hacheuse*) qu'il publie en 1927 dans un livre d'une trentaine de pages intitulé *Quatre romans phonétiques*[143]. Dans ces romans, Kroutchenykh tâche de représenter le dynamisme de l'action du roman. Pour cette raison, il renonce à la rime et au rythme pour ne pas donner un aspect de régularité et emploie des sonorités irrégulières, violentes et désordonnées. Le déroulement accéléré de l'action est rendu aussi par la combinaison de sons, de paroles et de phrases. Cette représentation du déroulement vif de l'action contraste avec le manque de narration (à l'exception d'un nombre particulièrement limité de descriptions qui, d'ailleurs, sont très courtes). De même, l'utilisation d'onomatopées est particulièrement récurrente ; à cela, s'ajoute la charpente sonore du texte dans laquelle on trouve des leitmotive purement phoniques comme *ou-ou-ou, mou-gou-gou-ouou*, *di-di-di*, *dou-dou-dou*[144] et des néologismes ayant une dimension sonore.

Comme c'est le cas chez les futuristes en général, le côté visuel du texte a aussi un rôle dans les romans de Kroutchenykh. Ainsi, le recueil présente des illustrations de Maria Siniakova dans un style amusant et naïf afin d'augmenter l'expressivité des textes. La couverture, intitulée « Gratte-ciel à quatre dimensions », est faite par Gustav Klucis dans un ton constructiviste, les quatre dimensions représentant autant les quatre romans que leur connotation presque « surnaturelle », à travers l'idée d'une quatrième dimension. L'impression du recueil est faite de telle façon que les jeux typographiques montrent le contenu de l'action. On a aussi affaire à des néologismes qui relèvent du *zaoum*. Nous constatons donc que le *zaoum* que Kroutchenykh construit dans ses romans incarne d'un côté l'action et de l'autre les émotions et les sentiments des personnages[145].

[142] Galtsova, *op. cit.*, p. 2.
[143] *Ibid.*, p. 3.
[144] *Ibid.*, pp. 4-5.
[145] *Ibid.*, pp. 5, 7-8.

Les romans de Kroutchenykh sont très comprimés et donnent au lecteur la possibilité de comprendre le texte à travers les histoires (policières, érotiques), l'argot des brigands, les mots grossiers, les jeux de mots (dans *Un cas dans les chambres d'hôtel*, il y a un personnage qui s'appelle Tarakanov, qui signifie « cafard » et un personnage nommé Grigori, qui rappelle Grigori Raspoutine ; dans *Le Brigand Vanka-Caïn et Sonka-la manicure*, le bandit Vanka s'échappe de la prison et fuit avec sa bande vers Volga qui renvoie par assonance à *volia* « liberté » ; l'assonance Vissarion-Kessarion dans *Un cas dans les chambres d'hôtel*)[146]. Tout cela correspond à la vision « collective » que Kroutchenykh a du *zaoum*, comme il l'avait souligné dans *La phonétique du théâtre*, où il donnait l'exemple du chœur du théâtre antique qui transmettait les émotions à travers l'exploitation du son[147].

3.2. Le langage zaoum et les études formalistes sur l'aspect sonore de la langue

Le point commun entre les expérimentations des futuristes russes sur le langage *zaoum* et les formalistes consiste tout d'abord dans l'intérêt pour l'aspect sonore du langage poétique. Ainsi, Chklovsky, Brik, Kouchner et Jakubinskij consacrent le début de leurs recherches à la dimension sonore du langage poétique[148].

Comme Steiner le remarque, si on part de l'idée qu'on peut qualifier de « formaliste » toute conception esthétique selon laquelle la forme prévaut par rapport au contenu, alors le *zaoum* de Kroutchenykh pourra être vu comme « formaliste », car ce qui importe pour Kroutchenykh ce n'est pas ce qui est présenté à travers la poésie, mais le « mécanisme de la présentation »[149]. Étant donné que ce mécanisme est avant tout linguistique, Kroutchenykh distingue deux formes de langages : le *langage commun* régi par des exigences extralinguistiques (dans la mesure où il doit renvoyer à une signification) et le *langage zaoum* qui est auto-suffisant dans la mesure où il ne répond qu'à ses propres

[146] *Ibid.*, p. 5-6.
[147] *Ibid.*, p. 3.
[148] Irina Ivanova, « L'opposition <langue poétique / langue pratique> dans la conception linguistique de Lev Jakubinskij », *Cahiers de l'ILSL*, 26/2009, p. 114.
[149] Steiner, *op. cit.*, p. 123.

règles[150]. Or, nous trouvons une conception similaire chez le formaliste Lev Jakubinskij, l'un des fondateurs de l'OPOYAZ et membre actif de cette société de 1916 à 1923[151].

Dans l'article « À propos des sons du langage poétique » [*O zvukax stixotvornogo jazyka*] de 1916, Jakubinskij offre une vision psychologique de la langue. Ainsi, il considère la langue comme « pensée langagière » [*jazykovoe myšlenie*] et les phénomènes verbaux (c'est-à-dire les sons, les données de grammaire, etc.) comme des « représentations langagières » [*jazykovye predstavlenija*][152]. À partir de cela, Jakubinskij distingue la *langue*[153] *pratique* (ou *quotidienne*) (*practicheskaja rech'*) et la *langue poétique* (*poeticheskaja rech'*) en fonction du *but* de l'utilisation des « représentations langagières »[154]. Dans la *langue pratique*, les représentations langagières ont pour but de servir la communication ; dans la *langue poétique*, les représentations langagières n'ont pas d'autre but qu'elles-mêmes. Autrement dit, tandis que les représentations langagières de la langue pratique sont dépendantes des exigences de communication (car les sons et les constructions grammaticales ne servent qu'à désigner quelque chose), les représentations langagières de la langue poétique sont autonomes[155], comme c'est le cas des représentations langagières du poème « *Dyr boul chtchyl* » de Kroutchenykh, dans lequel les sons, les néologismes, les jeux de mots ne renvoient qu'à eux-mêmes.

La distinction de Jakubinskij entre la langue pratique et la langue poétique a d'autant plus une connotation psychologique que l'auteur différencie l'aspect sonore de la langue pratique et l'aspect sonore de la langue poétique à travers la distinction entre le « champ obscur » et le « champ clair » de la conscience[156] :

> « Dans la pensée langagière pratique, le locuteur ne concentre pas son attention sur les sons ; les sons n'entrent pas dans le champ clair de sa conscience et ne possèdent pas de valeur indépendante, car ils ne servent qu'à communiquer. Dans ce cas, l'aspect sémantique des mots joue un rôle plus important que l'aspect sonore. Les détails de la prononciation entrent dans la

[150] *Ibid.*

[151] Ivanova, *L'opposition « langue poétique/langue pratique »*, p. 114. Pour une comparaison plus détaillée entre les propos de Kroutchenykh et ceux Jakubinskij, voir Steiner, *op. cit.*, pp. 125-128.

[152] Ivanova, *L'opposition « langue poétique/langue pratique »*, p. 117.

[153] Comme Ivanova le remarque, la linguistique russe de cette époque-là ne faisait pas la distinction entre langue et parole. Ainsi, les termes *jazyk* et *rech'* sont utilisés de la même façon. Donc, au lieu de *langue pratique*, on peut tout simplement dire *parole pratique* sans déformer les propos de Jakubinskij (Ivanova, *Les sources de la conception du dialogue chez L. Jakubinskij*).

[154] *Ibid.*

[155] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 532.

[156] *Ibid.*, pp. 532-533 ; *Id.*, *Quelques sources*, pp. 228-229.

> conscience seulement pour la distinction du sens. Dans la pensée langagière versifiée [i.e. une variante de la langue poétique, *notre note*], se manifeste une sensation consciente des sons, confirmée par la construction rythmique de la langue en vers. »[157]

L'approche psychologique de la distinction entre la langue pratique et la langue poétique est confirmée dans l'article « La parole dialogale » (1923) dans lequel Jakubinskij affirme que « [l]e langage est la diversité du comportement humain » et que « [l]e comportement humain est un fait psychologique (biologique) […] et un fait sociologique »[158]. Ainsi, à côté de son enthousiasme à l'égard de l'intérêt de la linguistique pour les conditionnements sociaux du langage grâce à Saussure[159], Jakubinskij offre une approche psychologique du langage, en distinguant l'état normal du langage et la parole poétique :

> « La conditionnalité psychologique de la parole présuppose la nécessité de distinguer les variantes fondamentales suivantes : tout d'abord la parole en état normal, pathologique ou non normal, ensuite la parole sous l'emprise d'un élément émotionnel ou intellectuel. »[160]

La distinction que Jakubinskij faisait en 1916 entre la langue pratique et la langue poétique à travers la distinction entre le « champ obscur » et le « champ clair » (« le vécu conscient des sons »[161]) de la conscience est reprise. Pour ce qui est de la langue pratique, Jakubinskij affirme :

> « Dans la pensée linguistique pratique, l'attention de l'interlocuteur ne se concentre pas sur les sons ; les sons n'émergent pas dans le champ clair de la conscience et ne possèdent pas une valeur autonome, ayant employés uniquement comme un moyen de communication.
> […]
> Je répète ma conclusion : dans la pensée verbale pratique les sons de la parole n'ont pas de valeur intrinsèque, n'attirent pas l'attention sur eux-mêmes, n'émergent pas dans le champ clair de la conscience »[162]

Pour ce qui est de la parole poétique, Jakubinskij soutient :

---

[157] Jakubinskij, « O zvukax stixotvornogo jazyka » [« À propos des sons du langage poétique »] [1916], cité par Ivanova, *L'opposition « langue poétique / langue pratique »*, pp. 117-118.
[158] Jakubinskij, « De la parole dialogale » [1923], in Archaimbault, *Un texte fondateur*, p. 103, § 2.
[159] Kyheng, *loc. cit.*
[160] Jakubinskij, « De la parole dialogale [1923], in Archaimbault, *Un texte fondateur*, p. 103, § 3.
[161] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, pp. 532-533.
[162] Jakubinskij, « O dialogičeskoj reči » [« De la parole dialogale »] [1923] cité par Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources* p. 229. Pour cette partie de l'article « De la parole dialogale » de Jakubinskij, nous nous rapportons aux citations de Romand et Tchougounnikov, étant donné que les extraits traduits en français par Archaimbault ne concernent quasiment que la distinction entre le caractère naturel du dialogue et le caractère artificiel du monologue, c'est-à-dire à peu près une quinzaine de pages de l'article de Jakubinskij qui en comprend une centaine.

> « Dans le langage poétique, c'est précisément l'inverse ; on peut affirmer que les sons de la parole dans le langage poétique émergent dans le champ clair de la conscience et que l'attention est concentrée sur eux. »[163]

Nous observons que la distinction entre le langage pratique et le langage poétique se fait en fonction d'un seuil perceptif : le langage pratique est éminemment conditionné par des facteurs sociaux (on se rappelle que pour cette raison Jakubinskij considère dans le même article le dialogue plus naturel que le monologue), ce qui fait que les sons s'obscurcissent pour que le langage accomplisse mieux sa tâche communicationnelle. En revanche, dans le langage poétique, la sémantique est secondaire par rapport à la charpente sonore. Autrement dit, il y a une différence au niveau de l'objet de l'attention pour les deux types de langage : dans le cas du langage pratique, l'attention se porte sur l'information transmise, tandis que dans le cas du langage poétique l'attention se porte premièrement sur le signifiant sonore.

3.2.1. Humboldt et l'étude formaliste du langage poétique

Le renouvellement de la linguistique à travers le travail sur la langue poétique est dû à l'importation sur le sol russe de la pensée de la langue de Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Ce transfert culturel est opéré par le linguiste Alexandre Potebnia (1835-1891)[164], « l'héritier de la tradition linguistique humboldtienne »[165]. Alexandre Potebnia fut le premier à introduire dans la philologie russe la distinction entre prose et poésie (i.e. entre le langage prosaïque et le langage poétique, chose qui se reflète aussi dans l'article de Jakubinskij de 1923[166].

En 1916, dans un texte critique sur la poétique de Potebnia, Chklovsky écrit : « L'imaginaire ou le symbolisme n'est pas ce qui distingue le langage poétique du langage prosaïque. Le langage poétique diffère du langage prosaïque (i.e. langage pratique, quotidien, relevant du *byt*) dans la perceptibilité de sa structure »[167]. La perceptibilité particulaire du langage poétique épuise notre énergie mentale et *défamiliarise* notre

[163] Jakubinskij, « De la parole dialogale » cité par Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 533.
[164] Corrado-Kazanski, *op. cit.*, p. 188 ; Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij*, p. 73.
[165] Steiner, *op. cit.*, p. 119.
[166] *Ibid.*
[167] Chklovsky cité par Steiner, *op. cit.*, p. 124.

perception du langage[168]. En ce sens, Jakubinskij note aussi que le langage poétique « viole l'automatisme qui est si essentiel dans le langage pratique »[169]. À titre d'exemple, Jakubinskij mentionne la façon dont la langue pratique tend à disperser les consonnes liquides (*l, r*) tandis que le langage poétique, et le *zaoum* en particulier, tend plutôt à les rapprocher[170].

Jakobson aussi considère que « ce qui caractérise la fonction poétique du langage » est « la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte »[171]. Ainsi, dans l'article « La Nouvelle Poésie russe — Esquisse première : Vélimir Khlebnikow » écrit en 1921, Jakobson affirme, quant à la poésie futuriste, que : « Cette visée de l'expression, de la masse verbale, que je qualifie de moment unique et essentiel de la poésie, touche non seulement aux combinaisons de mots, mais aussi à la forme du mot. »[172]

Romand et Tchougounnikov remarquent aussi que « la notion de <clarté> dans le formalisme russe semble empruntée à la poétique et à la linguistique psychologique d'A. Potebnia »[173]. Potebnia relie, dans la lignée de Humboldt, la « clarté » de la pensée au « son articulé », la « clarté » (*janost'*) de la pensée relevant d'un processus identique à celui qui rend possible le chemin de la « représentation » (*predstavlenije*) au « concept » (*ponjatie*)[174].

3.2.2. Wundt et l'étude formaliste du langage poétique

La distinction que Jakubinskij opère entre le langage pratique et le langage poétique à travers la distinction entre le « champ obscur » et le « champ clair » de la conscience semble, comme Romand et Tchougounnikov le constatent, « étonnamment proch[e] de l'analyse psychologique du langage proposée par Wundt dans les *Grundzüge der physiologischen Psychologie* [*Éléments de psychologie physiologique*, 1874] et les deux premiers tomes de *Völkerpsychologie, Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von*

[168] Steiner, *op. cit.*, 124.
[169] Jakubinskij, « Skoplenie odinakovych plavnych v praktičeskom i poetičeskom jazykach » [1919], cité par Steiner, *op. cit.*, p. 127.
[170] Steiner, *op. cit.*, p. 127.
[171] Jakobson, *Essais de linguistique générale* (trad. 1963), cité par Daniel Delas, « Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson », in *Langue française*, 19/1973, « Phonétique et phonologie », p. 108.
[172] Jakobson, « La nouvelle poésie russe — Esquisse première : Vélimir Khlebnikow » [1921], cité par Delas, *op. cit.*, p. 108.
[173] Romand/Tchougounnikov, *Quelques sources*, p. 229.
[174] *Ibid.*

Sprache, Mythus und Sitte [*Psychologie des peuples, Une analyse des lois du développement de la langue, du mythe et des mœurs*, 1900][175]. De surcroît, Jakubinskij, en saluant la contribution de Wundt à la théorie des gestes phoniques, affirme que « Wundt a traité de façon très intéressante la question des gestes sonores et des gestes en général et a consigné une quantité d'observations très fines et du plus haut intérêt sur cette question »[176].

Pour Wundt, la « représentation verbale » d'un mot (*Wortvorstellung*) est un complexe associatif qui englobe tous les composants psychiques du mot, qu'il s'agisse des unités structurelles ou d'unités fonctionnelles du langage, comme le contenu sémantique (*Begriff* ou *Begriffsvorstellung*), les sentiments articulatoires (par exemple la sensation du toucher lors de l'écriture d'un mot, ou la sensation relative à l'appareil phonatoire lors de sa prononciation), l'image sonore du mot (*Lautvorstellung*), le graphisme (i.e. l'image visuelle d'un mot, *Zeichenvorstellung* ou *Wortzeichen*)[177]. Étant donné que la « représentation verbale » est une *association* des éléments psychiques ci-mentionnés, un mot connu est perçu comme l'*unité* de ces éléments psychiques. Ces éléments ne sont donc pas perçus comme des parties qui formeraient le tout qu'est le mot, mais comme des « caractéristiques » (*Merkmale*) de ce tout[178].

La signification verbale découle de l'association arbitraire entre l'image visuelle, l'image sonore, d'un côté, et tel ou tel contenu représentationnel de même que les représentations articulatoires, de l'autre. Le caractère arbitraire de cette association est dû au fait que ces composants psychiques sont différents d'un point de vue qualitatif[179].

La représentation verbale en tant que complexe d'éléments psychiques est dynamique dans la mesure où ces éléments de même que leurs liens associatifs sont constamment renouvelés selon les hypostases du discours[180]. Ainsi, le fait que le mot est prononcé, entendu, écrit ou lu infléchit sur le degré d'intensité de chacun des éléments

[175] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 533.
[176] Jakubinskij cité par Archaimbault, *Aperception et dialogue chez Lev Jakubinski*, p. 64.
[177] Tchougounnikov, « L'écriture et le graphisme à l'ère de la linguistique psychologique », *Dossiers d'HEL, SHESL*, 2016, *Ecriture(s) et représentations du langage et des langues*, n° 9, pp. 24-25, URL : http://htl.linguist.univ-paris-diderot.fr/hel/dossiers/numero9, consulté le 1/06/2016.
[178] *Ibid.*, pp. 25-26.
[179] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 533.
[180] *Ibid.*, pp. 533-534.

psychiques (contenu sémantique, image sonore ou visuel, sentiment articulatoire) du complexe associatif qui constitue la représentation verbale[181] du mot. Autrement dit, le fait que, en fonction du contexte du discours, un certain nombre des éléments physiques soit partiellement inhibé (par exemple, l'image sonore lorsque le mot est prononcé) contribue à la croissance en intensité des autres éléments qui jouent ainsi un rôle plus prépondérant dans la représentation verbale[182].

Ainsi, le contenu de l'aperception (notion dont nous avons parlé dans le chapitre précédent), qu'elle soit active ou passive, peut, dans le cas d'un mot, être représenté par certaines représentations verbales ou par certains éléments de la représentation verbale[183]. Autrement dit, ce qui atteint le champ clair de la conscience est déterminé par ce qui arrive dans le point de regard (*Blickpunkt*) de la conscience. On se rappelle ici que le processus d'aperception est chez Wundt conditionné principalement ou secondairement, en fonction du caractère passif ou actif de l'aperception, par les « liaisons associatives » (que Wundt distingue des « liaisons aperceptives ») qui font qu'un certain contenu *A* de l'aperception appelle un autre contenu *B, C, D*. On se souvient de même que la nature du fonctionnement des « liaisons associatives » est tributaire aux causes externes du fonctionnement psychique de la conscience. En ce sens, il est évident que la nature des sensations provoquées par un mot selon le fait qu'il est écrit, lu, prononcé ou entendu déterminent les liaisons associatives et, par conséquent, le contenu de l'aperception[184].

Dans son article « De la poésie et de la langue *zaoum* » (1916), Chklovsky se sert aussi de la notion wundtienne d'« images sonores »[185] (*Lautbilder/zvukovye obrazy*) pour expliquer la particularité du *zaoum*[186]. Les « images sonores » sont « des mots dont l'articulation correspond à la mimique générale du visage qui exprime les sentiments provoqués par ses mots »[187]. Comme Chklovsky l'affirme :

[181] *Ibid.*, p. 534.
[182] Tchougounnikov, *L'écriture et le graphisme*, p. 25.
[183] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 534.
[184] Voir plus haut le chapitre 7.1.4.
[185] En anglais, Janecek traduit le terme wundtien par « sound-pictures » (Janecek, *op. cit.*, p. 15).
[186] Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 534.
[187] Chklovsky, « De la poésie et de la langue *zaoum* » [1916], cité par Romand/Tchougounnikov, *Le formalisme russe*, p. 534.

> « Sous ce terme, Wundt regroupe les mots qui expriment non pas une notion acoustique, mais plutôt une notion optique ou une autre notion, mais de telle façon qu'entre cette notion et le choix des sons des mots onomatopéiques, on sent une certaine correspondance. En allemand, par exemple, *timmeln torkeln* (to stagger) et en russe *karakuli* (badly written, smudged words).
>
> Auparavant, de tels mots auraient été expliqués ainsi : une fois que les éléments picturaux des mots disparurent, la signification des mots devint liée seulement à leurs sons ; finalement cela donna aux mots leur tonalité usuelle. Mais, Wundt explique principalement le phénomène ainsi : dans la prononciation de ces mots les organes de la parole font des mouvements équivalent. »[188] [*notre traduction*]

En effet, Chklovsky explique dans son article que si les sons dépourvus d'une signification peuvent agir sur les émotions « en dehors et séparément de la signification », cela est dû au phénomène phonique, i.e. à la fois au phénomène auditif (phonique) et au phénomène articulatoire[189].

En conséquence, « la douceur du vers sur nos lèvres »[190] qu'on trouve dans le langage *zaoum* est due à l'aspect matériel de celui-ci, dans la mesure où le sens des mots du langage *zaoum* est mis entre parenthèses, car il est secondaire par rapport au matériau sonore des mots. En effet, la plus grande partie du plaisir causée par la poésie se trouve dans son aspect articulatoire, dans « l'étrange danse des organes de la paroles »[191].

Pour mieux détailler cela, Chklovsky cite l'article « La signification émotionnelle du mot » (1909) du physiologiste B. P. Kiterman[192] qui explique que les mots ont, à côté de leur signification logique et psychologique, un impact émotionnel dû, entre autres, aux sons en tant qu'entités physiques (i.e. les phones), au mouvement des organes de la parole et aux gestes mimétiques ou pantonimiques qui les accompagnent[193]. Comme Janecek, le

---

[188] Chklovsky, « On Poetry and Trans-Sense Language » (« De la poésie et de la langue *zaoum* ») [1916], trad. de G. Janecek [1985], pp. 8-9, cité par Janecek, *op. cit.*, p. 15. Nous soumettons aux lecteurs le texte original de la traduction de Janecek :
« Under this term Wundt groups words which express not an acoustic, but rather an optical or other notion, but in such a way that between this notion and the choice of sounds of onomatopoetic words a certain correspondence is felt. In German, for example, *timmeln torkeln* (to stagger) and in Russian *karakuli* (badly written, smudged words).
Previously, such words would have been explained thus: after the, pictorial elements of words disappeared, the meaning of words became linked solely to their sounds; finally this gave the words their sensual tonality. But Wundt principally explains the phenomenon thus: that in the pronunciation of these words the organs of speech make equivalent movements. »

[189] Chklovsky, « De la poésie et de la langue *zaoum* » [1916], cité par Janecek, *op. cit.*, p. 7.

[190] Chklovsky, « Literatura i kinematograf » [1923], cité par Steiner, *op. cit.*, p. 128.

[191] Chklovsky, « O poezii i zaumnom jazyke » [1919], cité par Steiner, *op. cit.*, p. 128.

[192] Il s'agit de l'article 1909, « Emotsional'ny smysl slova » [« La signification émotionnelle du mot »], in *Zhumal Ministerstva Narodnogo Prosveshcheniya*, XIX, Janvier 1909, sec. 11, pp. 164-76. (Janecek, *op. cit.*, p. 9 et 378).

[193] Janecek, *op. cit.*, p. 9.

spécialiste du futurisme russe du Manhattan College ayant traduit le texte de Chklovsky en anglais, le fait observer, cette référence de Chklovsky laisse entrevoir la trace de la linguistique psychologique de Wundt (mais aussi de Bourdon et Kaussman)[194].

4. Le concept de « skaz » ou la narration oralisée

4.1. Périègèse autour du concept de « skaz »

4.1.1. Définition du concept

Le but de ce chapitre consiste en une étude du développement du concept de *skaz* dans le formalisme russe. Pour cette raison, notre démarche sera constamment guidée par les principes fondateurs du formalisme en considérant les différentes incarnations de ce courant critique et littéraire. En effet, nous allons montrer la manière dont l'étude formaliste qu'Eichenbaum fait du *Manteau* de Gogol privilégie la mise en relief de la *littérarité* du texte aux dépens de la portée historique, sociale, psychologique, philosophique, religieuse, etc. de la narration. À cet égard, on ne peut s'empêcher de penser au rêve flaubertien qui serait d'arriver à créer une œuvre qui tiendrait à la seule force du style. L'idéal du « mot en tant que tel », hors de la vie courante et de toute utilité pratique se réalise dans le langage *zaoum* créé par Chklovski et Kroutchonykh dans la mesure où les termes de ce langage sonore sont déterminés non pas par leur signification, mais par leur forme extérieure. Ainsi, la poésie, qui était traitée par les poéticiens classiques à travers les images et les émotions du poète, devient dans le formalisme une sonorité pure des mots sans que le sens des mots et la manière dont la phrase est construite y joue un rôle.

Il serait pourtant hasardeux de considérer le *skaz* uniquement selon les considérations des formalistes radicaux, car la narration oralisée pourrait être considérée

[194] *Ibid.*

comme une métamorphose formaliste des contes populaires, dans laquelle les éléments idiosyncratiques de ces derniers sont conservés : utilisation d'archaïsme, du récit court, des jeux de langage, des étymologies populaires et du style pseudo-oral. Un tel exemple est fourni par le *skaz* de Leskov, qui se construit à travers une resignification du conte populaire qui consiste autant dans un abandon des éléments féeriques (fées, objets magiques, pouvoirs surnaturels, etc.) et dans un dépassement du slavophilisme littéraire et poétique au but nationaliste que dans une optique du *skaz* comme carrefour d'influences langagières et culturelles. C'est donc pour cela qu'on a souvent affaire à des néologismes, barbarismes et mots-valises. De même, le conteur du récit contenant le *skaz* est loin d'être seulement un médiateur de la narration comme dans les contes populaires. En réalité, il est le porteur d'une vision du monde qui déresponsabilise l'auteur de sa création littéraire, ce qui fait que le conteur devient souvent, comme dans les dialogues philosophiques passibles de sanctions de la part du public ou de l'État (exemple : Platon, Galilée), l'*alter ego* de l'auteur. Par conséquent, si le *skaz* prend l'allure d'une dissimulation de l'auteur derrière le conteur, il sort du cadre d'un procédé dont le seul but ne consiste que dans la recherche de la littéralité.

Une configuration semblable du *skaz* peut être retrouvée chez Babel, dans la mesure où le *skaz* prend ici la forme d'une symbiose titanesque d'éléments linguistiques russes, ukrainiens, yiddishs et cosaques à laquelle correspond un carrefour semblable d'influences culturelle. De surcroît, le *skaz* a à certains égards les caractéristiques d'une valorification des motifs de la geste soviétique qui mène, en un sens, à la ridiculisation de celle-ci, ce qui n'échappera pas à la critique du général Boudionny, héros des chants soviétiques et personnage trop humain de *Cavalerie Rouge*.

Chez Klytchkov, le *skaz* devient, au-delà de la recherche de la forme poétique à travers le mélange des éléments populaires et littéraires, la récupération d'un univers populaire moribond qui se situe en contradiction avec la prolitéralisation du paysan soviétique. Étant donné la portée critique, voire contestatrice de la vision du monde de Babel et de Klytchkov, le conteur devient, comme chez Leskov, un masque qui cache les intentions de l'auteur.

Pour éviter de donner une image unitaire du *skaz* qui serait trop faussée par rapport à la diversification de ce procédé chez différents auteurs, nous avons préféré ne pas composer un chapitre ayant la prétention d'offrir au lecteur la quintessence du *skaz*, car une telle

réduction éclipserait le fait que le *skaz* est un procédé utilisé différemment par les écrivains mentionnés dans ce travail. À la place de ce chapitre, nous avons considéré qu'il serait plus sensé de marquer le moment révolutionnaire dans la critique littéraire russe du XX^{ieme} que représente l'analyse que Boris Eichenbaum fait du *Manteau* de Gogol et qui signifierait la génèse de la considération du skaz. Ainsi, nous présentons par la suite ce que le *skaz* employé chez Gogol devient dans *La remise aux lièvres* et le *Gaucher* de Leskov, ensuite dans *Cavalerie Rouge* et les *Récits d'Odessa* de Babel, pour finir avec *L'Allemand candi*, *Le Hâbleur de Diablerets* et *Le Prince du monde* de Klytchkov.

4.1.2. Eichenbaum, chemin faisant

Le texte qui ouvre le chemin de l'étude du *skaz* dans la littérature russe est l'article publié par Boris Eichenbaum en 1918, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol ». Pour cette raison, nous préférons étudier l'origine du concept de *skaz*, tel qu'Eichenbaum l'a défini, pour pourvoir ensuite observer les différentes façons dont le *skaz* se constitue chez d'autres auteurs que Gogol.

Pour commencer, Eichenbaum expose le fait que c'est le « ton personnel de l'auteur » qui va déterminer la composition de l'œuvre. Il peut être un « principe organisateur » qui façonne un récit direct ou bien un simple lien entre les actions, ayant dans ce cas, un rôle auxiliaire. Il n'y a pas de récit direct dans la nouvelle primitive ou le roman d'aventures car il n'y en pas besoin : l'intérêt des deux genres réside dans le fait qu'ils sont une suite rapide d'actions. Mais, si le narrateur se met en avant, alors tout devient différent : la combinaison de motifs et leurs motivations ne jouent plus le rôle de principe organisateur et le sujet, qui est réduit au minimum, ne sert qu'à lier les procédés stylistiques entre eux. Le « centre de gravité » est déplacé sur les procédés qui créent le récit direct[195].

Eichenbaum désigne deux types différents de récits directs : Le récit narratif, qui est un discours égal qui se contente de calembours et de plaisanteries ; et le récit représentatif, qui introduit des procédés de mimiques, de gestes, des jeux de mots *etc*. Dans ce type de

[195] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 212.

récit, il est possible pour le lecteur de voir le jeu d'acteur de celui qui le prononce ; ce récit direct devient un jeu.

Dans les nouvelles de Gogol, on retrouve beaucoup de matière pour l'étude du récit direct : dans ses œuvres, la structure n'est pas définie par le sujet puisque celui-ci n'a pas d'importance et est dont réduit au minimum, il est souvent pauvre et sans intérêt réel. Gogol part d'une situation comique et c'est cela qui sert de prétexte à l'accumulation de procédés comiques : à titre d'exemple, *Le Nez* part d'une simple anecdote ; *Le Mariage* et *Le Revizor* présentent des situations très plates et *Les Âmes mortes* n'est qu'une accumulation de scènes de voyage. Eichenbaum souligne le fait que Gogol a toujours eu des difficultés à trouver un sujet pour ses œuvres, il cite Annenkov, auquel Gogol aurait dit : « Pour qu'une nouvelle ou tout conte en général soit réussi, il suffit que l'auteur décrive une chambre ou une rue qui lui est familière. »[196]. De même, dans une lettre à Pouchkine, Eichenbaum relève qu'il aurait dit : « Faîtes-moi cette grâce, donnez-moi un sujet, je vous en fais sur-le-champ une comédie en cinq actes et elle sera, je vous le jure, des plus drôles. »[197]. On peut donc voir que, pour Gogol, le sujet d'un récit n'a strictement aucune importance : en effet, il se fiche éperdument de savoir sur quoi portera le sujet pour pouvoir dire que l'œuvre sera drôle, cela prouve que le fait que l'œuvre soit réussie ne dépend pas pour lui du sujet, mais uniquement de la façon dont on va le traiter, c'est-à-dire, des procédés que l'on va mettre en place pour le traiter. Le sujet n'est pour lui qu'un prétexte pour pouvoir écrire, pour pouvoir mettre en place un dispositif de procédés dont il connait déjà le résultat avant même d'avoir rédigé le moindre récit. Par l'étude de sa correspondance, Eichenbaum montre que Gogol n'a jamais été préoccupé par cette question, puisqu'il demande très régulièrement à ses amis de lui trouver un sujet, une anecdote pour pouvoir commencer à écrire.

En outre, Gogol semble accorder de l'importance au fait qu'il sait lire ses propres œuvres. Eichenbaum relève deux types de lectures différents chez lui : une lecture déclamatoire qui est « pathétique et mélodieuse »[198] et une « imitation mimée » qui va au-

[196] *Ibid.*, p. 213.
[197] *Loc. cit.*
[198] *Ibid.*, p. 214.

delà de la simple récitation théâtrale. Panaev raconte comment Gogol avait étonné les gens qui l'écoutait en passant d'un coup de la simple conversation à cette « imitation mimée », brouillant ainsi la frontière entre jeu et réalité et induisant ses spectateurs en erreur puisque ceux-ci ne purent distinguer le vrai du faux. Le prince Oblenski dit :

> « Gogol était passé maître en l'art de lire : chaque mot était clair et, variant souvent l'intonation de ses propos, il en rompait la monotonie et obligeait le lecteur à saisir les nuance les plus fines de sa pensée. […] J'étais frappé au plus haut point par l'harmonie extraordinaire du discours. J'ai compris alors que Gogol avait admirablement utilisé ces appellations […] qu'il recueillait avec tant de soin. Chez lui, parfois l'insertion d'un mot sonore n'avait d'autre sonore n'avait d'autre fin qu'une certaine impression. »[199].

En outre, Panaïev décrit la façon de lire de Gogol comme suit :

> « Gogol lisait de manière inimitable. On tient Ostrovski et Pissemski pour les meilleurs récitants de leurs œuvres parmi les écrivains contemporains. Ostrovski lit sans aucun effet dramatique, avec la plus grande simplicité, mais il donne à chaque personnage la nuance appropriée ; Pissemski lit comme un acteur, il joue pour ainsi dire sa pièce en la lisant… La lecture de Gogol participait des deux styles de lecture. Il lisait d'une manière plus dramatique qu'Ostrovski et avec beaucoup plus de simplicité que Pissemski. »[200].

La narration de Gogol n'est donc pas un simple récit ou un simple discours étant donné qu'elle reproduit des mots par l'intermédiaire de mimiques, de gestes *etc.* Les phrases sont choisies non pas pour faire un discours logique mais pour faire un discours expressif, dans lequel les « gestes sonores », c'est-à-dire les combinaisons inhabituelles et recherchées des sons, ont un rôle particulier. Chez Gogol, l'enveloppe sonore du mot, son « caractère acoustique » devient significatif dans le discours, indépendamment du sens logique et concret : c'est ce qu'Eichenbaum nomme la « sémantique phonique »[201].

Chez Gogol, l'articulation et son effet acoustique sont un procédé expressif de premier ordre, c'est pourquoi il aime les noms, les prénoms *etc.* Son discours est accompagné de gestes – comme nous avons pu le voir dans les citations plus haut – et est une imitation, même dans sa forme écrite. Il utilise des noms déjà existants qu'il choisit pour le côté comique de leur aspect phonique (voir Akaki Akakievitch). En outre, il pense que rien que par cet aspect du nom, on peut tout savoir de la personne qui le porte : le son

[199] *Loc. cit.*
[200] *Ibid.*, pp. 214-215.
[201] *Ibid.*, p. 215.

caractériserait tout. Pour lui, le sujet n'a qu'une importance mineure et « par essence, il est statique »[202].

Les différents calembours (jeu de mots oral fondé sur l'homophonie et la polysémie) ont un rôle important, surtout au début de la nouvelle. Gogol aime surtout les calembours étymologiques, comme on peut le voir avec le nom qu'il a choisi pour son personnage principal : Akaki Akakievitch. Il va même jusqu'à changer le nom de ses personnages pour en trouver un qui va mieux se prêter au calembour ; on voit donc que le nom doit être comique avant tout chose, c'est sa fonction première. Il rend ses calembours complexes puisqu'il prend soin de les dissimuler par le biais de procédés qui vont donner un aspect sérieux au nom. Chez Gogol on a souvent des procédés qui vont masquer l'absurde, comme par exemple l'utilisation d'une syntaxe rigoureuse et logique pour faire passer le jeu de mots comme involontaire. On peut également avoir une abondance de détails pour masquer le jeu de mots et pour détourner l'attention du lecteur[203].

Un autre procédé visant un effet phonique est la « sémantique phonique » du nom des personnages. On a des noms ayant une expressivité phonique recherchée, comme c'est le cas de la répétition du « k » dans « Akaki Akakievitch ». A cause de cette répétition, le nom ressemble plus à un sobriquet, c'est-à-dire à un surnom avec une connotation plutôt péjorative, qu'à un réel nom. De plus, pour le prononcer, on est obligé de faire une mimique articulatoire donc un geste phonique[204].

On va aussi parfois ajouter des mots qui n'ont pas de sens dans le contexte juste afin de pouvoir appuyer ce comique sonore : ces mots ayant une particularité phonique qui les rend comiques dans le texte, même s'ils n'ont rien à voir avec le sujet. Gogol va composer sa phrase selon le principe de sémantique phonique, laissant ainsi le sens de côté. On peut en outre remarquer que les personnages de Gogol sont quasiment impossibles à décrire, preuve qu'on a affaire à une « fausse » description. Ici, le texte ne sert à rien d'autre qu'à

[202] *Ibid.*, p. 217.
[203] *Ibid.*, p. 219.
[204] *Ibid.*, p. 220.

servir le comique sonore. Obolenski dit : « Gogol mettait parfois un mot sonore uniquement pour obtenir une certaine harmonie »[205].

L'articulation et l'acoustique sont promues au premier plan dans les phrases de Gogol, et non pas le sens. Ses œuvres sont construites à partir de l'alternance entre discours phoniques, qui reposent sur des mimiques et des principes articulatoires, et une intonation tendue qui soutient les périodes. Il y a donc toujours une dissonance, une contradiction entre les différents moments du récit [206].

Dans *Le Manteau*, Gogol ne laisse que très peu ses personnages s'exprimer. De surcroît, leurs discours sont toujours très stylisés et ne sont pas semblables à une langue familière. Les discours d'Akaki Akakievitch entrent « dans le système général du discours phonique et de l'articulation mimique de Gogol »[207] ; en outre, ils sont toujours ponctués de commentaires du narrateur : « Il faut dire Akaki Akakievitch s'expliquait la plupart du temps au moyen de prépositions, d'adverbes et de particules dénués de toute signification. »[208]. La façon de parler de Pétrovitch, en revanche, est lapidaire et très stricte, on n'y retrouve aucune trace de la langue familière. Eichenbaum montre que dans les récits de Gogol, les paroles sont toujours très recherchées, elles s'efforcent toujours d'imiter un moment propre : ici par exemple, Eichenbaum relève le fait que le discours imite un « bavardage négligé et naïf »[209].

Les détails semblent être donnés de manière involontaire :

> « A sa droite se tenait le parrain, Ivan Ivanovitch Jérochkine, excellent homme, chez de bureau au Sénat, et la marraine, Arina Semionovna Biélobriouchkova, épouse d'un officier de police, douée de plus rares vertus »[210]

Gogol donne également parfois à son texte un ton familier :

[205] *Ibid.*, p. 222.
[206] *Ibid.*, p. 223.
[207] *Ibid.*, p. 224.
[208] Gogol, *Le Manteau*, cité par *Ibid.*, p. 224.
[209] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 224.
[210] Gogol, *Le Manteau*, cité par *Ibid.*, p. 225.

> « On pourrait évidemment ne pas s'étendre davantage sur la personnalité de ce tailleur, mais, puisqu'il est admis, dans les récits, de préciser le caractère de chacun des personnages, il n'y a rien à faire : il faut vous présenter ce Pétrovitch. »[211]

Ici, on peut voir que Gogol rompt intentionnellement l'illusion puisque son narrateur rechigne à décrire le personnage. Cela montre à quel point l'auteur opère une fracture entre son récit et les récits qu'on avait habituellement à l'époque, où le lecteur était bercé dans l'illusion par l'auteur. Le refus de la description par le narrateur montre également à quel point celle-ci n'a aucun intérêt pour Gogol ; il va d'ailleurs dépeindre son personnage de façon tronquée puisqu'il le résume uniquement par le fait qu'il est alcoolique. Pour Eichenbaum, c'est en cela que réside « l'essence comique »[212] du texte de Gogol, et il montre que l'auteur procède de la même façon pour décrire la femme de Pétrovitch :

> « Puisque nous parlons de la femme, il faudrait bien la décrire aussi en quelques mots. Par malheur, on n'en sait pas grand-chose, si ce n'est que Pétrovitch avait une femme, laquelle portait sur la tête un bonnet au lieu d'un fichu ; mais il semble bien qu'elle ne pouvait se vanter d'être belle. En tout cas, seuls les soldats de la garde la rencontrant dans la rue coulaient un regard sous son bonnet, en hérissant leurs moustaches avec un grognement significatif. »[213]

Ici aussi la description est totalement dénaturée car elle ne porte pas sur le physique ou les traits de caractère comme on pourrait s'y attendre, de sorte que le lecteur ne peut en aucun savoir à quoi ressemble cette femme, elle ne donne qu'une composante péjorative du personnage, comme cela avait été le cas avec Pétrovitch.

Eichenbaum remarque que Gogol emploie un grand nombre de procédés afin de rendre l'aspect de son récit le plus proche possible d'une histoire réelle, qui serait racontée par un narrateur qui n'aurait bien sûr pas un point de vue omniscient et qui, par conséquent, ne pourrait pas connaître tous les détails. Pour ce faire, le narrateur montre au lecteur son ignorance, avec une redondance de termes comme : « malheureusement on sait fort peu », « on n'en sait rien », « je ne me rappelle pas » *etc.* ou encore[214] :

> « A notre grand regret, nous ne pouvons préciser où demeurait le fonctionnaire qui l'avait invité : la mémoire commence à nous faire fortement défaut et les rues et les maisons de

[211] *Loc. cit.*
[212] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 225.
[213] Gogol, *Le Manteau* cité par *Ibid.*, p. 225.
[214] *Loc. cit.*

> Pétersbourg se confondent tellement dans notre tête qu'il est impossible d'en tirer quelque renseignement exact. »[215]

L'auteur s'éloigne très régulièrement du sujet principal afin de narrer des épisodes digressifs ; à titre d'exemple, Eichenbaum relève notamment les passages où il parle des ancêtres de Bachmatchkine, sur le gouverneur *etc*.

Eichenbaum vient donner des indications sur la naissance de la nouvelle : d'après lui, Gogol a eu l'idée de ce récit après avoir entendu parler d'une « anecdote de chancellerie » sur un fonctionnaire ayant perdu un fusil pour lequel il avait beaucoup économisé.[216] ; Annenkov confirme cela en disant que « L'idée première de son admirable nouvelle *Le Manteau* était une anecdote. »[217]. L'auteur l'avait d'abord imaginée comme un récit où la narration était très stylisée et où le langage familier aurait une place prépondérante, mais il a allégé les procédés et y a introduit plus de calembours et d'anecdotes. En outre, il y a inséré un style déclamatoire, ce qui rend la lecture plus difficile puisque le fond du texte est moins dévoilé. Eichenbaum montre que cela va donner au texte un aspect grotesque où le comique et la souffrance se côtoient sans cesse ; ces deux composantes permettent de faire alterner les gestes et les intonations en une sorte de jeu[218].

Eichenbaum montre que les alternances sont issues du récit direct qu'il a défini plus tôt. C'est un récit composé de mimiques et déclamatoire, où Gogol, est comédien et non pas narrateur. Eichenbaum poursuit son étude en décrivant la structure de la nouvelle : elle débute par un conflit entrainant un rapide changement de ton. On commence par un ton épique, puis on passe à un ton sarcastique qui surprend le lecteur. En outre, on a tout de suite des digressions qui donnent un aspect brouillon et négligé au texte, c'est déjà cela qui va donner au récit l'apparence d'une improvisation. On revient ensuite à une narration épique (« Il y avait donc, dans un certain ministère, un fonctionnaire. »[219]) mais cela ne dure pas longtemps puisqu'immédiatement après, Gogol insère dans le récit une phrase qui n'est là que pour servir le côté auditif du texte, de sorte que la narration est brutalement stoppée,

[215] Gogol, *Le Manteau* cité par *Loc. cit.*
[216] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 225.
[217] *Loc. cit.*
[218] *Ibid.*, p. 226.
[219] Gogol, *Le Manteau* cité par *Ibid.*, p. 227.

ce que Eichenbaum dit « il ne reste rien de la narration impersonnelle et froide »[220]. C'est à partir de cette phrase que le lecteur peut voir apparaître le rôle interprétatif de Gogol. Dès le début, l'auteur va donc donner à son texte un air grotesque par la mise en place de ce ton personnel particulier et de tous ces procédés ; d'après Eichenbaum, cela prépare au jeu de mot que l'on a tout de suite après avec le nom d'Akaki Akakievitch et à la narration de l'anecdote sur sa naissance et son baptême. Il termine la narration de ces anecdotes par des phrases impersonnelles et des répétitions afin de donner une impression de jeu avec la narration. Par la suite, le texte est ponctué de moqueries, jusqu'à la phrase « Mais il ne répondait pas un seul mot. » avec laquelle la caractéristique comique du texte est interrompue par « une digression sentimentale et mélodramatique que caractérisent les procédés de style sentimental »[221]. Pour Eichenbaum, cela permet à Gogol de faire entrer cette simple anecdote qu'est *Le Manteau* dans le genre grotesque. En outre, il relève que le contenu sentimental de l'extrait est affiché grâce à « une intonation croissante et solennelle[222] » et à l'utilisation de répétitions dans les débuts de phrase, ce qui évoque les procédés utilisés au théâtre par l'acteur qui s'adresse directement au public :

> « Et il y avait quelque chose d'étrange… Et longtemps après encore… Il voyait soudain… Mais à travers ces paroles… Et il cachait alors son visage entre ses mains… Et maintes fois plus tard il constata… »[223]

Il vient ensuite réfuter l'interprétation selon laquelle ce procédé qui consiste à faire muter la nouvelle, au départ comique, en un récit grotesque pour préparer la fin fantastique serait « une intervention sincère et authentique de l'auteur »[224]. Pour lui, admettre cette théorie irait totalement à l'encontre de la science de la littérature qu'est le formalisme ; en outre, elle ruinerait tout ce que Gogol avait voulu créer avec cette nouvelle, autant sa structure que son but esthétique. Eichenbaum va plus loin en disant que l'on ne retrouve, à aucun moment, la démonstration des sentiments personnels de l'auteur, et que l'on doit admettre que ce récit est uniquement un jeu très construit. Pour lui, la théorie selon laquelle un texte littéraire serait peuplé des sentiments personnels de l'auteur est non seulement fausse, mais en plus, elle met en péril la compréhension et l'étude même de ce texte. Le

[220] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 227.
[221] *Ibid.*
[222] *Ibid.*
[223] Gogol, *Le Manteau* cité par *Ibid.*, p. 227.
[224] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 227.

texte littéraire ne peut être « une projection de l'expérience psychologique »[225] de l'auteur car il est avant tout un objet manufacturé, qui a été pensé de bout en bout et qui, par conséquent, ne peut laisser apparaître un fait inconscient. Eichenbaum montre, à travers la phrase :

> « Et il cachait alors son visage entre ses mains, le pauvre jeune homme ! Et maintes fois, plus tard, il constata avec horreur, au cours de son existence, combien l'homme est cruel et quelle brutalité méchante réelle, sous le raffinement de l'éducation, celui-là même, hélas, qui paraît aux yeux du monde noble et honnête… »[226]

que ce qui pourrait passer pour une maxime « naïve et sentimentale »[227] énoncée par l'auteur n'est en fait qu'un procédé de plus destiné à accentuer le côté grotesque de la nouvelle, et qu'il ne s'agit en aucun cas d'un jugement donné par Gogol. Eichenbaum explique ensuite que cet épisode mélodramatique est mis en place par l'auteur afin d'opérer un contraste avec l'aspect comique du récit, et que plus les jeux de mots sont subtils, plus le procédé utilisé pour créer une dissonance avec le comique doit être pathétique. En outre, il montre qu'après cet extrait, Gogol revient à un ton comique ponctué de calembours. Un autre procédé utilisé par l'auteur pour donner à son texte cet effet de grotesque serait l'utilisation d'un style très ampoulé pour ne finalement décrire que des situations extrêmement banales, Eichenbaum en donne l'exemple avec la description qui est donnée du repas d'Akaki Akakievitch : Gogol commence cette description sur un ton déclamatoire avec l'utilisation de la formule « Aux heures mêmes où… » pour en fait dire que le personnage cesse de manger car il se sent repu. On peut remarquer que la structure de la première partie de la nouvelle est également celle des autres : dans *Le Manteau*, on a sans cesse une alternance entre le ton comique et le ton déclamatoire et mélodramatique ; c'est ainsi que Gogol obtient cet aspect grotesque inhérent à la totalité du récit. Eichenbaum donne plus en détails les composantes qui permettent d'obtenir cet aspect : l'action doit se dérouler au sein d'un microcosme qui ne se rapproche pas de la réalité, le texte ne doit pas avoir un but satirique ou didactique et enfin, il faut que l'auteur puisse mettre en place un « jeu avec la réalité »[228] qui consiste à bousculer « les rapports et les liens habituels

[225] *Ibid.*, p. 228.
[226] Gogol, *Le Manteau* cité par *Ibid.*, p. 228-229.
[227] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 228.
[228] *Ibid.*, p. 230.

(psychologiques et logiques) »[229] pour qu'ils soient irréels et qu'un simple détail obtienne « des dimensions gigantesques »[230]. C'est grâce à ce système de microcosme que l'auteur peut exagérer les détails et déconstruire les lois habituelles de la réalité. C'est en suivant ces différentes règles que Gogol a pu construire *Le Manteau* et il ne fait que jouer avec les codes qui dirigent ce petit monde qu'il a créé, notamment en donnant à des détails une ampleur colossale, comme celui de l'achat d'un nouveau manteau qui serait synonyme d'un radical changement de vie. Eichenbaum insiste sur le fait que Gogol donne à ces détails un rôle prépondérant dans le récit, il prend comme exemple pour illustrer cela l'extrait qui porte sur la description de l'ongle de Pétrovitch ou bien celle de sa tabatière. Il rejette sèchement la théorie qu'ont pu donner certains critiques littéraires et qui voudrait que ces extraits trouvent leur justification dans une tentative de Gogol de donner plus de réalisme aux descriptions :

> « Les gens naïfs nous diront que c'est du « réalisme », de la « description », etc. Il est inutile de discuter avec eux, mais qu'ils réfléchissent au fait que l'on nous entretient longuement de l'ongle et de la tabatière, alors que de Pétrovitch lui-même on nous dit seulement qu'il avait l'habitude de boire chaque jour de fête, et à propos de sa femme simplement qu'il en avait une et qu'elle portait un bonnet. »[231]

De surcroit, il montre que les calembours, anecdote, jeux de mot *etc.* sont le terrain sur lequel va pouvoir être formé l'effet de grotesque que l'auteur veut apporter à son texte.

On peut voir que l'auteur laisse apparaître sa parole dans le récit, sur un ton qu'Eichenbaum qualifie de « négligé » et qui cacherait en fait de la « minauderie »[232]. Eichenbaum dit que la fin de la nouvelle qu'elle est « une impressionnante apothéose du grotesque »[233] et relève pour appuyer cela le fait que le récit du décès d'Akaki Akakievitch soit fait encore une fois d'une alternance de détails grotesques et de détails comiques. De nouveau, il cite pour s'en moquer les études qui avaient été faite du texte, et qui disaient que le passage de la mort était un passage « humaniste » mais qui se montraient intriguées face à l'introduction soudaine du romantisme dans ce récit réaliste. D'après lui, ces théories sont anéanties par Gogol lui-même avec la phrase :

[229] *Ibid.*
[230] *Ibid.*
[231] *Ibid.*, p. 231.
[232] *Ibid.*
[233] *Ibid.*, p. 232.

> « Mais qui donc aurait cru que l'histoire d'Akaki Akakievitch ne se terminerait pas encore ici et qu'il fût destiné, après sa mort, à mener pendant quelques jours, une existence bruyante, comme pour le récompenser de ce que sa vie eût passé inaperçue ? C'est pourtant ainsi, et notre modeste histoire prend tout à coup une tournure fantastique. »[234]

Pour Eichenbaum, la fin de la nouvelle ne dépareille pas du reste du texte qui est tout aussi « romantique et fantastique »[235] ; il montre cependant que la conclusion du récit est en fait un retour au pur comique, et aux procédés qui le forme, et que l'on avait pu rencontrer au début. Pour lui, le fantôme d'Akaki Akakievitch permet à Gogol de terminer cette œuvre uniquement dans le rire et non plus dans le grotesque.

4.2. Analyse formaliste d'Eichembaum du *Manteau* de Gogol

Habituellement, dans la construction de la nouvelle, le narrateur ne joue qu'un rôle très secondaire, il a uniquement pour but de relater les actions et de les lier entre elles. Cependant, l'auteur peut, par le biais d'un narrateur très présent, transmettre son avis, son objectivité au sein du récit ; cette présence très forte du narrateur deviendra alors le principe constructif de la nouvelle. Dans ce type de nouvelle, les actions seront totalement mises à l'écart, au second plan, et c'est la narration qui prendra la place centrale : « […] le narrateur se met en avant en se servant du sujet uniquement pour lier les procédés stylistiques particuliers. »[236]. La construction de cette nouvelle se fait donc en donnant de l'importance aux éléments qui sont habituellement considérés comme accessoires :

> « On transfère le centre de gravité du sujet réduit au minimum, sur les procédés du récit direct ; on accorde l'effet comique principal aux calembours qui restent de simples jeux de mots ou bien se développent en petites anecdotes. Les effets comiques dépendent de la manière de mener le récit direct. C'est pourquoi ces petits « riens » deviennent essentiels dans l'étude de ce genre de composition : il suffit de les écarter et la structure de la nouvelle se désagrège. »[237]

[234] Gogol, *Le Manteau* cité par *Ibid.*, p. 233.
[235] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 233.
[236] *Ibid.*, p. 212.
[237] *Ibid.*, pp. 212-213.

Selon Eichenbaum, il existe deux types de récits comiques directs : le récit narratif et le récit représentatif[238]. Le récit narratif expose des jeux de mots, des calembours etc. ; le récit représentatif met en scène les postures et gestes des personnages, un jeu sur la syntaxe des phrases, des contrepèteries etc.[239]. Le récit représentatif laisse au lecteur entrevoir un certain jeu d'acteur : « […] ce n'est plus la simple combinaison de plaisanteries qui détermine la composition, mais un système de différentes grimaces et des mouvements articulatoires singuliers. »[240]

Pour Eichenbaum, les œuvres de Gogol sont très intéressantes pour l'étude du récit direct. En effet, beaucoup d'entre elles sont construites selon ce modèle. Ainsi, chez Gogol, le sujet est relégué à un rang inférieur (les actions sont futiles et inconsistantes) ; la nouvelle démarre toujours par l'exposition d'une situation comique ou tellement improbable qu'elle provoque un effet comique ; cette situation va servir à l'accumulation de procédés comiques[241].

Pour Gogol, « […] L'enveloppe sonore du mot, son caractère acoustique deviennent *significatifs* […] »[242], c'est pourquoi, certaines phrases ou certains mots n'ont d'autre but que leur sonorité. Ils ne servent en rien à faire avancer le récit (qui de toute façon n'est pas la finalité de l'œuvre), ils sont présents uniquement parce qu'ils ont été choisis pour leur aspect sonore. Chez Gogol, le récit ne s'articule pas autour de l'action, mais autour des sentiments, émotions et images que peut provoquer la langue parlée. Le récit va chercher à reproduire l'aspect de l'articulation, les mimiques du visage de la langue parlée. Eichenbaum avance ici le concept de « sémantique phonique »[243], c'est-à-dire le fait que l'aspect sonore du mot ait une signification, un caractère, un contenu.

[238] *Ibid.*, p. 213.
[239] *Ibid.*
[240] *Ibid.*
[241] *Ibid.*
[242] *Ibid.*, p. 215.
[243] *Ibid.*, p. 215.

4.2.1. L'importance des noms chez Gogol

L'articulation et l'« effet acoustique »[244] d'un mot ont une importance capitale chez Gogol, c'est pourquoi il aime jouer avec les noms de ses personnages, multiplier les noms qui sonnent étrangement à l'oreille, avec beaucoup de répétitions etc. ; ces noms vont lui permettent de mettre en scène des « jeux articulatoire »[245]. Il choisit ou crée toujours des noms dont la configuration sonore est comique, ou qu'il peut transformer en calembours. On remarque également un autre procédé, entièrement lié à la sémantique phonique, qui consiste à donner aux différents personnages des noms pouvant exprimer, uniquement par leur aspect sonore, un caractère ou accentuer l'absurde d'un personnage et de sa situation. C'est le cas avec le nom Akaki Akakiévitch : étymologiquement, ce nom ne renvoi à rien, il ne veut rien dire. Cependant, son aspect sonore particulier et son articulation difficile permettent d'accentuer l'absurde qui entoure le personnage. Eichenbaum note par ailleurs que l'aspect phonique du nom lui donne l'air d'être plutôt un sobriquet[246] qu'un véritable nom :

> « Chez Gogol, le sujet n'a qu'une importance marginale et, par essence, il est statique. Ce n'est pas sans raison que *le Revizor* se termine par une scène muette et tout ce qui la précède ne lui sert que de prélude. La dynamique véritable et en même temps la composition de ces œuvres sont comprises dans la construction narrative, dans le jeu du style. Ses personnages ne sont que la projection figée d'une attitude. L'artiste, à la fois metteur en scène et héros véritable, les domine de toute sa gaieté et de son goût pour le jeu. »[247]

Cet aspect est d'ailleurs souligné dans *Le Manteau* par le personnage de la mère d'Akaki, qui semble soucieuse du fait que les noms proposés pour son enfant sont très difficilement prononçables : « C'est comme une punition de Dieu, dit la malade, je n'ai jamais entendu des noms si difficiles à prononcer. »[248]

On peut voir dans les brouillons du *Manteau*, que Gogol a cherché pour ce personnage le nom qui lui permettait de faire le plus de calembours, abandonnant au

[244] *Ibid.*, p. 216.
[245] *Ibid.*
[246] *Ibid.*, p. 221.
[247] *Ibid.*, p. 217.
[248] Nicolaï Gogol, *Le Manteau* [En ligne], traduction de Xavier Marmier, in *Au bord de la Néva*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 3. URL : https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Gogol%20-%20Le%20Manteau.pdf, consulté le 25/05/19.

passage plusieurs idées de noms différents[249]. Ainsi, il s'arrête sur Akaki Akakiévitch, dont l'aspect sonore est amusant, mais qui est en plus difficile à articuler. On peut sentir l'importance que le nom a dans le récit, notamment parce qu'il est assez longuement commenté par le narrateur : « Le nom de famille de notre héros était Bachmatchkin (cordonnier) ; ses prénoms Akakii Akakievitch. Le lecteur trouvera peut-être ces noms étranges et recherchés, mais je puis lui affirmer qu'on ne les a nullement cherchés, et que, par l'effet de circonstances, on ne pouvait en adopter d'autres. »[250] Bien que le narrateur prenne soin de nier une quelconque recherche sur le nom, il se contredit lui-même quelques paragraphes plus tard, puisqu'il fait le récit de cette recherche :

> « Comme la mère cherchait un nom pour son enfant, on lui en offrit trois à choisir : Mokius, Coccius et Xosdaratius.
>
> - Non, dit-elle, ceux-là ne me plaisent pas.
>
> On ouvrit le calendrier à une autre page. Les noms de saints qui s'y trouvaient inscrits étaient encore plus durs et plus bizarres.
>
> - C'est comme une punition de Dieu, dit la malade, je n'ai jamais entendu des noms si difficiles à prononcer.
>
> Nouvelle recherche dans le calendrier, non moins désolante que la première.
>
> - Arrêtez ! dit la mère découragée, je le vois, c'est le sort qui le veut. Mon mari s'appelait Akakii. Mon fils s'appellera Akakievitch.
>
> L'enfant fut baptisé. Il pleura, cria et fit de violentes contorsions, comme s'il pressentait qu'un jour il serait conseiller titulaire. Nous avons raconté l'incident du baptême pour faire voir au lecteur comment le nom d'Akakii fut imposé au nouveau-né, et comment on en vint à ne pouvoir lui en donner un autre. »[251]

Le nom est quasiment présenté ici comme une malédiction : on note tout d'abord la réaction de la mère, qui après longue réflexion se résout à choisir ce patronyme et le met sur le compte du mauvais sort ; mais la réaction de l'enfant est décrite de façon encore plus violente, le nom qui lui est imposé provoque même chez lui des réactions physiques brutales (il se contorsionne, pleure, crie etc.). Ces deux réactions démesurées et par là même comiques vont contribuer à appuyer le caractère absurde du nom.

[249] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 220.
[250] Gogol, *Le Manteau*, p. 3.
[251] *Ibid.*, pp. 3-4.

Gogol cherche ce mouvement, ce geste articulatoire[252] dans les noms de ses personnages, mais aussi dans le texte en lui-même. On peut constater que Gogol ne reconnait jamais ouvertement la nature comique d'un nom de personnage, il va dissimuler cet aspect sous des considération ayant l'air sérieuses et sous une syntaxe très minutieuse :

> « Nous rencontrons fréquemment chez Gogol un procédé qui consiste à masquer l'absurde, l'association illogique des mots par une syntaxe logique et rigoureuse, si bien que cet emploi nous paraît involontaire ; ainsi dans le passage sur Petrovitch qui, < bien qu'il fût borgne et marqué de la petite vérole, s'occupait avec assez de succès du rapiècement des pantalons et des fracs bureaucratiques et autres. > Ici, l'absurdité logique est masquée par l'abondance des détails qui détournent notre attention ; le calembour n'est pas évident, au contraire il est bien dissimulé et son pouvoir comique s'en trouve accru d'autant. »[253]

4.2.2. La composition du *Manteau* de Gogol

Les calembours sont très présents, ils contribuent à donner au récit, dès son début, une teinte absurde et ironique.

Autre critère fréquemment présent dans les nouvelles de Gogol, le calembours « purement étymologique »[254], c'est-à-dire le calembour dont le comique repose uniquement sur un jeu entre le mot et son origine ou sa filiation.

Ce principe de sémantique phonique revient sans cesse tout au long de la nouvelle. En effet, Eichenbaum, en comparant les brouillons préparatoires et la version définitive du *Manteau* remarque que certaines phrases ont été changées et retravaillées par Gogol afin d'avoir un aspect phonique plus intéressant, plus riche de sens :

> « Un autre passage du *Manteau* est également intéressant sous ce rapport. C'est celui qui décrit l'apparence d'Akaky Akakiévitch : < Il y avait donc, dans un certain ministère, un fonctionnaire ; un fonctionnaire pas bien remarquable : petit de taille, quelque peu roux, quelque peu même bigle, le front légèrement dénudé, les joues marquées de rides et un de ces teints qu'on nomme hémorroïdaux. >. Ce dernier mot est placé de manière à obtenir un pouvoir expressif particulier et nous le percevons comme un geste comique sonore, indépendant du sens. Il est préparé d'une part par le procédé de progression rythmique, d'autre part par les terminaisons rimées [note : dans la langue russe]. C'est pourquoi il sonne de manière imposante et irréelle, sans aucun rapport avec le sens. Il est intéressant de noter

[252] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 219.
[253] *Ibid.*
[254] *Ibid.*

> que les brouillons enregistrent une phrase beaucoup plus simple : < donc dans ce Département travaillait un fonctionnaire assez effacé, de petite taille, chauve, légèrement grêlé, rougeâtre et même, à première vue, quelque peu aveuglé. >. Dans sa forme définitive, cette phrase est moins une *description* réaliste qu'une *reproduction* mimée et articulatoire : les mots sont choisis et agencés selon le principe de la sémantique phonique et non selon le principe de désignation de traits caractéristiques. La vision interne n'est même pas effleurée (je pense qu'il n'y a rien de plus difficile que de peindre les personnages de Gogol) : la phrase nous laisse plutôt l'impression d'une succession phonique, finissant par un mot roulant et presque dénué de sens logique, mais très puissant dans son expressivité articulatoire, < hémorroïdaux >. »[255]

En russe :

> « Итак, в одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным... »[256]

Dans la version russe, on peut sentir les jeux sonores et articulatoires, notamment la multitude d'allitérations (-ко ; -же ; -ват ; -не etc.), l'anadiplose avec le mot « чиновник », la répétition trois fois du mot « несколько ».

Ainsi, on peut se rendre compte que Gogol va utiliser certains mots uniquement pour leur aspect sonore, il ne tient pas compte de leur sens. Le sens est complétement relégué au second plan, ici, c'est le son qui prend le pouvoir et qui s'impose :

> « C'est un des effets remarquables de la langue de Gogol. Certaines de ses phrases créent une sorte de relief phonique : l'articulation et l'acoustique sont promues au premier plan. L'auteur présente le mot le plus ordinaire d'une manière telle que la signification logique ou concrète s'efface ; au contraire, la sémantique phonique est dépouillée […] »[257]

On peut donc rencontrer, tout au long du texte, certains mots n'ayant, au sein de la phrase, aucune signification ; ils sont là uniquement pour servir le jeu sonore voulu par Gogol. Mais ils ne sont pour autant pas totalement dépourvus de sens dans l'écriture de Gogol : c'est précisément leur sonorité, et uniquement leur sonorité, qui va provoquer chez le lecteur certaines émotions et donc apporter un sens à leur présence.

---

[255] *Ibid.*, pp. 221-222.

[256] Н. В. Гоголь, *Шинель* [En ligne], s. p. URL : https://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html, consulté le 25/05/2019.

[257] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 222.

Un autre procédé courant chez Gogol est de mettre en scène les mots de sorte à les faire paraître étranges aux yeux du public. Pour ce faire, il va souvent alterner deux types de périodes dans ses œuvres : une période de grande tension qui se solde par une chute simpliste[258]. Ainsi, on peut avoir un grand passage avec une description très sérieuse d'un lieu ou du comportement d'un personnage (à noter que la grande majorité du temps, les personnages de Gogol ne sont que très peu décrits physiquement et ne sont jamais décrits psychologiquement) terminée par une phrase très simpliste apportant par exemple une information futile. Ce procédé permet d'une part d'ajouter un effet comique grâce au contraste entre la teneur du discours et la teneur de sa chute (on fait suivre un discours quasi métaphysique d'une fin insignifiante), ainsi, cela va renforcer l'aspect absurde du récit ; et d'autre part de rendre les mots étranges car ils sont discordants/incompatibles avec le sérieux du discours qui précède : « Cette contradiction ou cette discordance agit sur les mots eux-mêmes de telle sorte qu'ils deviennent *étranges*, insolites, ils sonnent d'une manière inattendue et ils frappent l'ouïe comme s'ils étaient décomposés ou inventés pour la première fois par Gogol. »[259]

4.2.3. La construction du discours des personnages chez Gogol

Dans *Le Manteau*, le droit à la parole des personnages est très restreint ; dans la très grande majorité de l'œuvre, le narrateur est omniprésent, voire même omnipotent. Si l'on prend l'exemple du personnage d'Akaki Akakievitch, on peut remarquer que sur la totalité de la nouvelle, il n'a que très peu de discours direct. Ainsi, dans les premières pages de la nouvelle[260], où le narrateur nous présente ce qu'est devenu Akaki, ce qu'il exerce comme métier ou la façon dont se déroule son quotidien, et ce jusqu'au moment où il arrive chez le tailleur, le personnage ne s'exprime par le biais du discours direct que deux fois, et ce sont uniquement des phrases très simples : « Laissez-moi, je vous en prie, pourquoi voulez-vous me faire de la peine ? »[261], « Rendez-moi mes copies »[262]. En outre, alors que Akaki s'apprête

[258] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », pp. 222-223.
[259] *Ibid.*, p 223.
[260] Gogol, *Le Manteau*, p. 4-13, i.e. du fragment commençant par « A quelle époque Akakievitch entra-t-il… » jusqu'au fragment « Bonjour Monsieur Petrovitch. ».
[261] *Ibid.*, p. 5.
[262] *Ibid.*, p. 7.

pour la première fois, lorsqu'il arrive chez le tailleur et va lui expliquer ce qu'il attend de lui, à parler plus longuement, le narrateur coupe le discours direct pour faire remarquer au lecteur qu'Akaki ne sait pas s'exprimer, balbutie, et est la plupart du temps difficilement compréhensible et parfois même totalement incompréhensible. Les premières phrases du personnage sont donc très décousues :

> « Je viens, Petrovitch, pour… je voulais… »[263] ou plus loin « Voici, répondit Akaki en balbutiant selon sa coutume…je désirerais… Petrovitch… ce manteau… regarde, mais du reste, il est encore très bon, seulement un peu poudreux, ce qui le fait paraître vieux. Il est pourtant tout neuf… là seulement il est un peu éraillé… au dos puis à l'épaule, deux ou trois petites déchirures. »[264].

Chez Gogol, la langue et la façon de parler vont donc dépeindre le caractère du personnage. Akaki, qui est un personnage au caractère faible, parle constamment de manière hésitante et balbutiante ; en revanche, comme le relève Eichenbaum, le personnage du tailleur Petrovitch, ayant un fort caractère, s'exprime de manière très précise et assurée : « La langue de Petrovitch, contrairement à l'articulation fragmentaire d'Akaky Akakievitch, est concise, rigoureuse et ferme, et elle agit par contrastes […] »[265]. La langue parlée, si elle est un bon moyen d'accentuer la personnalité d'un personnage, n'est cependant pas une marque d'appartenance à telle ou telle classe sociale. Akaki et Petrovitch ont le même niveau de langue, alors qu'Akaki est fonctionnaire, donc est censé être plus éduqué que Petrovitch : « […] on n'y [dans la langue de Petrovitch] trouve pas de nuance de la langue familière, l'intonation quotidienne ne lui convient pas, ses paroles sont aussi « recherchées » et conventionnelles que celles d'Akaky Akakievitch. »[266]. Le fait que les différents niveaux de langue ne soient pas présents, pas respectés, donne aux dialogues entre les personnages une teinte peu naturelle.

En revanche, la façon dont le narrateur relate les actions va donner au lecteur l'impression d'être face à « une histoire vraie »[267]. En effet, le narrateur du *Manteau* souligne sans arrêt le fait qu'il n'est pas totalement sûr de la façon dont s'est passé telle ou telle action, avoue souvent qu'il ne se rappelle plus de tous les détails d'une action ou va

[263] *Ibid.*, p. 13.
[264] *Ibid.*, pp. 13-14.
[265] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 224.
[266] *Ibid.*
[267] *Ibid.*, p. 225.

même refuser de mentionner le nom d'une institution ou d'un personnage dans un soucis de discrétion : « un capitaine ispravnik de je ne sais quelle province »[268] ; « Pour éviter toute espèce de récriminations, mieux vaut ne pas désigner nettement la chancellerie à laquelle se lie notre histoire »[269] ; « Je ne pourrais dire au juste quel jour […] »[270] ; « Où demeurait le sous-chef qui avait fait cette invitation, c'est ce que je ne saurais dire. »[271]. Nous ne sommes donc pas en présence d'un narrateur omniscient, il ne connait pas toutes les circonstances d'un fait ou ne s'en souvient plus. En outre, il va parfois s'attacher à développer certains éléments qui sont inutiles pour donner une bonne impulsion au récit, notamment par le biais de descriptions de rues, de la vie ou du passé de certains personnages qui ne sont pas indispensables à l'intrigue. On peut citer comme exemple parmi tant d'autres, cette description de boutiques qui n'a aucun lien avec le reste du récit :

> « Au dehors, il y avait encore des lumières. Les petites boutiques fréquentées par les domestiques et les gens du peuple étaient encore ouvertes ; d'autres venaient de se fermer ; mais, à la lueur brillant à travers les interstices de leurs portes, il était aisé de reconnaître qu'elles renfermaient encore une société habituelle de valets et de servantes qui continuaient tranquillement leur entretien, sans s'inquiéter de leurs maîtres. »[272]

Ce sont tous ces éléments qui vont contribuer à donner du récit un impression de véracité, la physionomie d'une histoire vraie ; ces procédés vont, par mimétisme, calquer ce que pourrait être une conversation, une anecdote, un bavardage[273] entre deux personnes.

4.2.4. L'alternance de ton dans *Le Manteau*

Dans *Le Manteau*, on peut remarquer une continuelle succession de différents tons : on passe par exemple très rapidement d'un paragraphe très déclamatoire à un paragraphe très ironique. Pour illustrer cela, prenons l'exemple de la première page de l'œuvre : on est face à la situation initiale, à l'incipit du récit. Le narrateur commence donc par décrire l'environnement dans lequel va se dérouler l'histoire, ici l'administration russe :

[268] Gogol, *Le Manteau*, p. 2.
[269] *Ibid.*
[270] *Ibid.*, p. 21.
[271] *Ibid.*, p. 24.
[272] *Ibid.*, p. 27.
[273] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », p. 225.

> « Dans une administration russe... mieux vaut ne pas dire le nom de cette administration : il n'y a pas une race plus irritable, en Russie, que celle des employés de ministères, de chancelleries, de régiments, en un mot, de tout ce que l'on appelle fonctionnaires. Chacun d'eux, s'il subit quelque offense, croit que toute la corporation à laquelle il appartient est offensée en sa personne. »[274]

Cette description est attendue par le lecteur, elle répond au schéma narratif classique que l'on peut retrouver dans la très grande majorité des œuvres de fiction, quel que soit leur genre. Cependant, immédiatement après, on a un paragraphe qui raconte une anecdote qui n'a strictement rien à voir avec le récit initial :

> « Dernièrement un capitaine ispravnick de je ne sais quelle province rédigea un rapport spécial dans le but de démontrer que les ordonnances impériales n'étaient plus observées et que l'on osait même profaner le titre d'ispravnick. Comme preuve de conviction, il joignait à son rapport un énorme roman où un ispravnick à tout instant apparaissait dans un état complet d'ivresse. »[275]

Par cette succession abrupte entre un passage descriptif et un passage relevant de l'anecdote, l'auteur brise le pacte de lecture qui assure normalement une bonne réception du récit par le lecteur. Alors qu'il s'attend à ce qu'on lui présente les éléments de base de l'histoire, à savoir les lieux, les personnages etc., le lecteur ne reçoit ici qu'une information qui lui est inutile. Après ce paragraphe anecdotique, on repasse sans transition à la suite de la description de l'administration[276].

Gogol donne de son narrateur l'image d'un acteur entrain de déclamer un texte, avec parfois quelques touches d'improvisation :

> « La nouvelle débute par un conflit, par une interruption, par un changement brusque du ton. L'introduction rapide (< dans le ministère >) s'arrête soudain et l'intonation épique du narrateur à laquelle on s'attendrait fait place à un ton sarcastique, d'une irritation excessive. La composition première est remplacée par des digressions quelconques, d'où résulte un effet d'improvisation. Rien n'est encore dit que rapidement on nous conte une anecdote, avec négligence (< Je ne sais plus qu'elle ville >, < quel roman >). Mais ensuite revient le ton esquissé au début : < Il y avait donc, dans un certain ministère, *un fonctionnaire*. >. Cependant, ce nouveau retour à la narration épique, est immédiatement remplacé par la phrase dont on a parlé plus haut, une phrase si recherchée qui vise directement un effet auditif, qu'il ne reste rien de la narration impersonnelle et froide. Gogol entre dans son rôle et, après avoir achevé cette frappante et capricieuse série de mots par un terme d'une sonorité presque pompeuse et

[274] Gogol, *Le Manteau*, p. 2.
[275] *Ibid.*
[276] *Ibid.*

> dénué de sens (< hémorroïdaux >), il conclut par une grimace : < Qu'y faire, la faute en est au climat pétersbourgeois ! >. Le ton personnel et tous les procédés de la narration gogolienne entrent définitivement dans la nouvelle et prennent le caractère d'une grotesque minauderie ou d'une grimace, qui prépare le passage au calembour sur le nom de famille et à l'anecdote sur la naissance et le baptême d'Akaki Akakievitch. »[277]

On peut également relever, tout au long de la nouvelle, de nombreux passages où l'on passe d'une situation tragique ou grave à une situation comique ; ces changements de tons incessants et très brutaux donnent au texte un caractère comique et grotesque : « Ce procédé [l'alternance de tons] élève la simple anecdote du *Manteau* au niveau du genre grotesque »[278].

Selon Eichenbaum, le texte même est construit de manière à ce que le lecteur ait l'impression d'être face à un acteur, que ce soit par la construction syntaxique des phrases que par leur sonorité : « On a vu que ce récit est de caractère mimique et déclamatoire et non événementiel : ce n'est pas un narrateur, c'est un Gogol interprète, voire comédien, qui transparaît dans le texte du *Manteau*. »[279]

Le passage d'un registre comique à un registre tragique renforce la tonalité grotesque de la nouvelle : encore une fois, le lecteur est malmené par Gogol, qui lui impose une succession d'émotions très différentes. En résulte ce qui fait l'essence même du registre grotesque, à savoir être face à une chose comique, ridicule, risible, mais en même temps déplaisante, repoussante, voire même légèrement effrayante et sordide. Ce procédé récurrent chez Gogol met en exergue le caractère grotesque du récit.

Eichenbaum remet ici en avant les préceptes fondamentaux du formalisme russe, à savoir qu'il ne faut en aucun cas imaginer que tel ou tel fragment d'une œuvre est l'expression sans voile des sentiments personnels de l'auteur, sous peine de ne pouvoir appréhender le récit ; ce ne sont que des sommes de procédés qui agencent le texte :

> « La démarche habituelle qui consiste à identifier un jugement particulier, pris dans l'œuvre, avec un sentiment supposé de l'auteur, conduit la science à une impasse. L'artiste, homme sensible qui éprouve telle ou telle humeur, ne peut et ne doit pas être recrée à partir de sa création.

[277] Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », pp. 226-227.
[278] *Ibid.*, p. 227.
[279] *Ibid.*, p. 226.

> L'œuvre d'art est un objet achevé auquel on a donné forme, que l'on a inventé, qui est non seulement artistique mais artificiel dans le meilleur sens du mot ; c'est pourquoi il *n'est et ne peut pas* être une projection de l'expérience psychologique. »[280]

4.3. Variation du concept de *skaz* chez différents auteurs

Nous nous attachons ici à donner des exemples de ce qu'est le *skaz* et comment il prend forme sous la plume de différents auteurs russophones. En effet, il est important de relever que le skaz est multi-formes : le skaz de tel auteur n'est pas le skaz d'un autre. Aussi, nous avons fait le choix de sélectionner plusieurs auteurs ayant « pratiqué » le skaz afin d'avoir une vision plus précise de ce qu'est le skaz et comment il a été fait.

4.3.1. Nicolaï Leskov

Selon Catherine Géry, la particularité de l'œuvre de Leskov consiste dans la présence prépondérante du *skaz* dans tous ses écrits[281], à savoir dans une « restauration archéologique » de la langue de la littérature sur le modèle du conte populaire (par l'utilisation des archaïsmes, du style pseudo-oral, du récit court, des jeux de langage, des étymologies populaires) sans qu'il y ait pour autant un essai de restauration intégrale du conte populaire, étant donné qu'on a affaire à un dépassement du « slavophilisme littéraire et poétique » présent dans les contes populaires en vogue au XXe siècle et dont le but consiste dans :

> « l'exhumation d'une langue archaïsante, la restitution d'un genre oral, avec pour objectif apparent la reconstruction d'une identité historique autour du mythique peuple russe garant d'une tradition nationale qui serait mise en péril par les influences culturelles de l'Europe occidentale »[282].

Le *skaz* de Leskov représente donc un dépassement de cette optique nationaliste de la narration oralisée étant donné que le conteur se trouve, comme nous aurons l'occasion de le

[280] *Ibid.*, p. 228.
[281] Catherine Géry, « Nicolas Leskov, entre tradition et modernisme » Entretien), *Poetica*, s. p., URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGery.html (consulté le 15/05/2015).
[282] *Loc. cit.*

voir aussi chez Isaac Babel, à l'interférence des cultures et des espaces linguistiques, ce qui fait de lui un « déclassé », un personnage du peuple qui tente de s'approprier la culture des hautes classes sociales dont les répères culturels et langagiers sont constitués par la culture occidentale[283] :

> « L'expression linguistique en est un jeu permanent avec le lexique russe <populaire> (archaïsmes, dialectismes ou vulgarismes) et les emprunts aux langues de l'Europe occidentale (barbarismes, néologismes, création de mots-valises, etc.) »[284]

Malgré le fait que le *skaz* est une narration oralisée transmise par la tradition populaire ou inventé sur place – ce qui fait qu'il demande la présence d'un conteur (*skazitel*) qui, de même, peut être un personnage réel ou fictif –, il se distingue du conte populaire (*skazka*) dans la mesure où les personnages du récit sont réels, ce qui n'est pas le cas du conte merveilleux, où on pourrait trouver des fées, des objets magiques, des chevaux ailés[285].

Selon Marcadé, le *skaz* leskovien montre le mieux l'essence originelle de « l'art narratif »[286], c'est-à-dire l'oralité, étant donné que la littérature a d'abord eu une forme orale avant d'avoir sa forme écrite que nous lui connaissons aujourd'hui, raison pour laquelle le *skaz* semble être ancré dans « dans la tradition des conteurs russes, qu'ils soient chanteurs de bylines ou njanja à l'imagitation homérique »[287]. Ainsi, Leskov a été l'auteur, au XIX^{ème} siècle, qui a le plus fait ressortir cette oralité dans la littérature, et ce dans toutes ses œuvres, quelles que soient leurs formes, notamment dans ses nouvelles[288]. Pour appuyer ses propos, Marcadé met en avant le fait que Walter Benjamin (critique littéraire qui s'est beaucoup intéressé au problème de l'éloignement de l'oralité dans la littérature qui lui est contemporaine et dont la forme la plus pratiquée à l'époque est le roman, alors même que pour lui, la source originelle de la littérature est justement « la parole vivante »[289]) ait écrit

[283] *Loc. cit.*
[284] *Loc. cit.*
[285] Fr. de Labriolle, « Le Levša de Leskov : skaz, rasskaz ou skazka » *Revue des études slaves*, t. 58, fasc. 3, 1986. Nikolaj Semenovič Leskov. p. 374.
[286] J.-C. Marcadé, « Une synthèse de l'art du *skaz* chez Leskov : *la Remise aux lièvres* (*Zajačij Remiz*, 1894) » in C. Géry (éd.), *Autour du skaz : Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, Institut d'Études slaves, 2008, p. 31.
[287] De Labriolle, *op.cit.*, p. 374.
[288] Marcadé, *op. cit.*, p. 31.
[289] *Ibid.*

en 1936 un article sur les œuvres de Leskov : « Le Narrateur : réflexions à propos de l'œuvre de Nicolaï Leskov ». Dès 1933, Walter Benjamin désigne :

> « l'appauvrissement de ce qui fut longtemps transmissible de génération en génération, et ne nous est plus narré que sur un mode <irréel>, tels les contes et les légendes d'un autre temps, qui ont remplacé la communication authentique que la guerre de masse (en l'occurrence la Première Guerre mondiale) aurait rendue impossible. »[290]

Benjamin oppose cet « appauvrissement » (*Armut*) à « l'expérience » (*Erfahrung*) apportée par les proverbes, les histoires « ou parfois les récits venant des pays étrangers, au coin du feu, devant fils et petit-fils »[291]. Pour Marcadé, cela est emblématique du questionnement de Leskov, qui est en conflit avec la forme littéraire la plus prisée par les auteurs de l'époque qui est le roman de société. Dans son article sur Leskov, Walter Benjamin cherche à montrer « le rôle de la chronique et de l'histoire anonyme »[292] en contradiction avec le roman qui, pour lui, est le signe d'un « phénomène consistant de forces séculaires qui a peu à peu écarté le narrateur du domaine de la parole vivante pour le confiner dans la littérature »[293]. Marcadé considère que l'ouvrage de Benjamin sur Leskov peut être considéré « comme un dialogue avec *La théorie du roman* de Lukacs »[294], essai qui introduisait une analyse des romans de Dostoïevsky. Le fait que Benjamin ait porté son attention sur Leskov montre, pour Marcadé, qu'il y a bien une opposition entre roman et récit. De surcroît, Benjamin avait écrit en 1920 un article sur *L'Idiot* de Dostoïevsky, où il exposait des idées semblables à celles qu'il a développées plus tard :

> « La vie immortelle est inoubliable, tel est le signe auquel nous le reconnaissons […] Et la dire <inoubliable>, ce n'est pas dire seulement que nous ne pouvons l'oublier ; c'est renvoyer à quelque chose dans l'essence de l'inoubliable qui la rend inoubliable. »[295]

Jean-Maurice Monnoyer, qui a commenté l'œuvre de Walter Benjamin, dit à propos de cela : « Le [roman] se clôt sur le fini de l'histoire, tandis que le [récit] tire de l'Inoubliable son

[290] J.-M. Monnoyer, « Notice », in Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard-Folio essais, 1991, p. 252, cité par Marcadé, p. 31.
[291] W. Benjamin, « Erfahrung und Armut », cité par Marcadé, *op. cit.*, p. 31.
[292] Marcadé, *op. cit.*, p. 32.
[293] *Ibid.*, p. 32.
[294] *Ibid.*
[295] J.-M. Monnoyer, *op. cit.*, 257, cité par Marcadé, *op.cit.*, p. 32.

autorité »[296] ; ce point est affirmé par Benjamin de façon très forte dans son essai sur Leskov, lorsqu'il parle de « souvenance éternisante du romancier par opposition au souvenir passe-temps du narrateur. »[297]

Marcadé s'attache à décrire et expliquer la problématique « roman/récit ». Ce point étant posé, il part de là pour commencer son analyse de *La Remise aux lièvres*, une nouvelle de Nicolaï Leskov qui est, selon lui, un modèle de *skaz* : « … en effet, la structure de cette nouvelle est précisément celle du *skaz*, de ce conte oral qu'il a porté à son expression la plus brillante. »[298]. Pour introduire cette analyse, il commence par proposer une définition de ce qu'est le *skaz* ; il en appelle pour cela à plusieurs auteurs. Tout d'abord, il cite Viktor Gofman, pour qui « le *skaz* est une narration qui vise l'imitation de la parole. »[299]. En outre, il cite également Boris Eichenbaum qui dit : « Par *skaz* j'entends une forme de prose narrative qui dévoile, dans son lexique, sa syntaxe et le choix de l'intonation, une orientation de la parole du narrateur. »[300]

Marcadé fait remarquer que Leskov est loin d'être le premier auteur russe à utiliser le *skaz* dans ses récits, et cite notamment Pouchkine (comme l'avait remarqué Eichenbaum), Gogol bien sûr, ou encore Alexandre Veltman. Pour Marcadé, le *skaz* est un procédé très courant dans l'œuvre de Veltman ; il souligne notamment le fait que l'auteur ait dit, dans sa nouvelle *Radoj* (1843), qu'il « décrit mot pour mot le récit d'une vieille njanja »[301]. Il relève le fait que les écrivains russes ont été marqués par la façon de vivre des gens du peuple ; on introduit donc ici l'idée que le *skaz* part d'un monde populaire.

Dans *La Remise aux lièvres*, le conteur est le personnage d'Onoprij Opanasovitch Peregud, dont Marcadé dit qu'il est plutôt inhabituel. Pour lui, ce personnage serait le reflet d'un fait biographique de Leskov, dont la femme a dû être internée pour schizophrénie. *La remise aux lièvres*, bâtie uniquement autour du concept de *skaz*, est, comme son sous-titre l'indique, le récit d'un fou sur ses *observations, expériences et aventures*, ce qui rappelle le

[296] Marcadé, *op.cit.*, p. 32.
[297] Benjamin, *Le Narrateur*, cité par Marcadé, *op. cit.*, p. 32.
[298] Leskov cité par Marcadé, p. 33.
[299] Gofman cité par Marcadé, *op.cit.*, p. 33.
[300] Eichenbaum cité par Marcadé, *op.cit.*, p. 33.
[301] Marcadé, *op. cit.*, p. 33.

sous-titre d'une autre nouvelle de Leskov « *L'Errant enchanté, sa vie, ses expériences, ses opinions et aventures* ». D'après Marcadé, Leskov utilise régulièrement des sous-titres semblables à celui mentionné plus haut quand il s'agit de ses récits d'initiation, récits qu'il compare au roman picaresque, comme c'est le cas de *Faut-il en rire ou en pleurer ?* et de *Années d'enfance*, construit de même autour du *skaz*[302].

Le titre *La Remise aux lièvres* est très énigmatique puisqu'on n'en trouve aucune réelle explication dans l'œuvre. En outre, la justification qu'en donne Leskov est peu compréhensible puisqu'il dit : « *La Remise aux lièvres*, c'est-à-dire la folie dans laquelle s'installent les lièvres, car les rochers leurs servent de remise. »[303] La dernière partie de la phrase serait, d'après Marcadé, issu d'un verset biblique[304] ; il fait remarquer que Leskov utilise de façon comique et burlesque ce texte biblique. Dans l'épigraphe de la nouvelle, Leskov cite Skovoroda, un philosophe ukrainien pour qui « la vie humaine n'est que l'ombre du vrai monde originel », ainsi les lièvres seraient donc ces « idoles corporelles » dont parle Skovoroda[305]. Marcadé fait remarquer que Leskov a dû également être attiré par le style du philosophe, puisque celui-ci utilisait volontiers l'humour et les fables.

Le titre originaire du *Gaucher* était *Conte du gaucher bigle et de la puce d'acier (légende corporative)*, ce qui donne au récit l'allure de conte populaire, dont la principale caractéristique consiste dans le fait qu'il ne transmet que ce qui est digne d'être retenu par les générations à venir. De même, le titre annonce, comme un récit folklorique, les éléments extraordinaires qui justifient la nécessité de la narration : un gaucher qui est bigle et une puce en acier, ce qui donne au récit l'air d'une légende, ou, pour reprendre les mots de Leskov empruntés au poème épique *Rouslane et Lioudmila* de Pouchkine[306], le caractère d'« une légende du temps de jadis » et d'« une histoire des jours anciens »[307]. Le gaucher anonyme est l'image symbolique de l'habilité technique du peuple russe, tant louée par le

[302] *Loc. cit.*
[303] Lettre de Leskov à M. M. Stasjulevič, *cité par* Marcadé, *op. cit.*, p. 34.
[304] Il s'agit du Psaume 104, verset 18 : « Et les rochers servent de retraite aux gerboises » (traduction d'André Chouraqui, cité par Marcadé, *op.cit.*, p. 34).
[305] Skovoroda, *Dialogue ou conversation sur le monde antique* (1772) cité par Marcadé, *op. cit.*, p. 34.
[306] Cf. la note 83 de Catherine Géry dans Leskov, *Le Gaucher*, p. 101.
[307] Leskov, *Le Gaucher et autre récits*, traduction de Catherine Géry, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 2002, p. 101.

Comte Platov auprès de l'Empereur Alexandre Ier, qui se montrait plus épaté par l'ingénieusité anglaise que par celle russe :

> « Le nom propre du gaucher, comme celui des plus grands génies, est à jamais perdu pour la postérité ; mais il est digne d'intérêt comme mythe personnifié par l'imagination populaire, et ses aventures peuvent contribuer à nous rappeler une époque dont l'esprit général est ici rendu avec justesse et fidélité.
> On ne trouve bien sûr plus aujourd'hui à Toula de maître comparable à ce gaucher légendaire : les machines ont nivelé les talents et les dons, et le génie ne se met plus à l'épreuve dans une lutte contre le zèle et l'application. »[308]

Cette citation de Leskov montre que le gaucher en russe n'est pas entouré d'une connotation négative, comme c'est le cas en français et anglais, où celui-ci désigne plutôt la maladresse, car les gauchers jouissaient de beaucoup de considération surtout dans le domaine de la chaudronnerie[309]. Pourtant, le fait que le gaucher est de plus bigle est censé plutôt provoquer la suspicion du lecteur qui serait tenté de considérer le personnage comme l'expression du manque d'habilité ; autrement dit, Leskov semble choisir une sorte d' « anti-héros […] qui incarne le peuple russe »[310], ce qui qui nous permet de faire un parallèle avec les références de Leskov au philosophe Skovoroda dans *La remise aux lièvres*, selon lequel la valeur de homme se trouve derrière son apparence physique (de son aspect visible) désagréable. Le même parallèle peut être fait avec *Le Clergé de la collégiade* et le cycle des Juste[311]. Cette présence du personnage situé à la limite de l'anti-héroïsme est une caractéristique du *skaz* emprunté au conte populaire, dans lequel le héros est toujours invisible derrière les apparences physiques modestes. Ce personnage incarne chez Leskov « la sagesse, la bonté, la consolation du monde » dans un univers folklorique origéniste dans lequel « le juste est le porte-parole de la créature, et, en même temps, sa plus haute incarnation »[312].

Dans *La remise aux lièves* et *Le Gaucher*, la présence du conteur a pour rôle de dissimuler les intentions de l'œuvre. Ce serait également pour cette raison que Leskov aurait choisi d'utiliser un conteur pour traiter son récit, afin d'éviter tout amalgane entre lui et le

[308] Leskov, *Le Gaucher*, p. 101.
[309] De Labriolle, *op. cit.*, p. 375.
[310] *Ibid.*
[311] *Ibid.*
[312] W. Benjamin, *Le Narrateur* (extrait), traduction de Pierre Jaccottet (1987) in Catherine Géry (éd.), *Leskov*, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 2006, p. 265.

contenu de la nouvelle. Marcadé montre qu'il existe plusieurs autres œuvres où Leskov utilise ce subterfuge afin d'échapper à la censure. Pour lui, l'auteur cherche avant tout à dénoncer la corruption dans la société russe qui lui est contemporaine, notamment au sein de l'Eglise orthodoxe. Ainsi, dans *La remise aux lièvres*, le personnage de l'archevêque est présenté d'une façon sympathique, même si elle n'est pas dénuée d'humour. Grâce à ce personnage, l'auteur nous donne les caractéristiques qui font un bon chrétien[313] :

> « Étant par sa nature à la fois théologien et réaliste, l'archevêque n'adorait pas et n'aimait pas que certaines personnes déraillent dans des ratiocinations, mais il aimait faire dévier une discussion philosophique vers des nécessités substantielles. »[314]

Le conteur de *La Remise aux lièvres* est un exemple de ce que Leskov cherche à dissimuler grâce au *skaz* : on peut s'apercevoir à la fin de la nouvelle qu'il n'est pas fou, mais qu'il a été interné parce qu'il tentait d'arrêter les « saboteurs des fondements »[315]. Oniprij Opanasovitch est donc une image de dissident politique, et il ne doit de ne pas avoir été envoyé en prison que parce que la femme du maréchal qui le juge, ayant pitié de lui, le fait passer pour fou afin qu'il soit envoyé plutôt à l'asile. Marcadé voit dans cette histoire un reflet de ce qui arrivait parfois en Union Soviétique, où l'on envoyait des dissidents en hôpital psychiatrique pour s'en débarrasser.

Dans *Le Gaucher*, Leskov confère au récit un « climat de pseudo-historicité »[316] (« Je ne serai pas dire exactement où naquit pour la première fois la fable de la puce d'acier : à Toula, sur l'Ijma ou à Sestroretsk »[317]), par le fait que le conteur se dissimule derrière la source de sa « légende professionnelle » (*cexovaja legenda*), un vieil armurier qui avait, à son tour, entendu l'histoire d'une tierce personne. Pourtant, l'autorité du récit de l'armurier et renforcée par le fait que celui-ci a appris cette légende dans la ville même dans laquelle elle se déroule (Toula). De surcroît, le conteur dispose d'une autorité morale, étant donné qu'il correspond aux critères d'un bon Russe :

---

[313] Marcadé, *op. cit.*, p. 35.
[314] *Ibid.*
[315] *Ibid.*, p. 36.
[316] De Labriolle, *op. cit.*, p. 374.
[317] Leskov, *Le Gaucher*, p. 65.

> « Il y a deux ans de cela, mon conteur juissait de toutes ses forces, et sa mémoire était encore fraîche. Il prenait plaisir à se souvenir du passé, rendait honneur à l'Empéreur Nicolas Pavlovitch, vivait selon la <vieille foi>, lisait les livres religieux et élevait des canaris. On le tenait en grand respect. »[318]

Leskov a besoin de se couvrir derrière l'armurier de Toula, car son narrateur anonyme offre un portrait plutôt négatif du progrès technologique dans la Russie tsariste de la deuxième moitié du XXe siècle, chose qu'on remarque dès le début du récit, lorsqu'on montre ironiquement que la compétition entre les armuriers russes et anglais finit par l'« humiliation » de ces derniers, ce qui contraste avec le désastre de l'armée tsariste en Crimée :

> « En tout cas, c'est une légende spécifique au milieu des armuriers russes qui exprime toute la fierté de ce corps de métier. Ce conte décrit la lutte qui opposa nos maîtres armuriers aux maîtres anglais, lutte dont les nôtres sortirent victorieux et dans laquelle les Anglais furent couverts de ridicule et totalement humilié. On trouvera également ici l'explication d'une certaine cause secrète de la défaite militaire en Crimée. »[319]

Oniprij Opanasovitch, le conteur de *La remise aux lièvres*, a aussi les caractères de ce que Marcadé appelle l'« homme russe médiocre et moyen », raison pour laquelle il le présente comme quelqu'un qui, même s'il critique la société et le régime politique sous lequel il vit, y contribue quand même et parfois avec complaisance. Il voit également ce personnage comme la préfiguration de l'homme soviétique, qu'il présente comme « … le meilleur garant de la survie du régime totalitaire, dans le mécanisme bien connu de la victime qui devient le bourreau […]. »[320]

Pour Marcadé, outre le fait que Leskov ait dissimulé l'utilisation du *skaz* grâce au personnage du conteur, il a également dissimulé la langue qu'il employait ; en effet, Marcadé pense que cette nouvelle est une « synthèse burlesque »[321] de la langue russe et ukrainienne. Dans sa façon d'opérer ce que Marcadé nomme la « synthèse russo-ukrainienne »[322], Leskov serait l'héritier de Gogol. L'auteur explique cette façon de mêler la culture russe et ukrainienne par le fait que Leskov ait passé beaucoup de temps à Kiev

[318] Leskov, *Le Gaucher*, pp. 65-66.
[319] Leskov, *Le Gaucher*, p. 65.
[320] Marcadé, *op. cit.*, p. 36.
[321] *Ibid.*, p. 36.
[322] *Ibid.*, p. 37.

durant sa jeunesse. Il remarque en outre que rien que par le nom du personnage, Opniprij Opanasovitch Peregud de Peregudy, on retrouve une influence de Gogol, puisqu'il ressemble tout à fait aux noms qu'il donnait à ses personnages. Mais si Gogol a préféré le russe comme langue d'écriture plutôt que sa langue maternelle, Leskov lui a tenté de mêler les deux langues et d'inventer un « dialecte russo-ukrainien »[323] qui n'a d'existence qu'au sein de ses œuvres puisqu'il n'est en réalité parlé par personne. Marcadé remarque en revanche que ce dialecte créé par Leskov, même s'il n'existe pas de façon effective, à une sonorité très réelle. De plus, comme le russe et l'ukrainien sont deux langues très proches, il est aisé de passer de l'une à l'autre et cela permet à Leskov de créer tout un jeu autour de la langue puisqu'il va introduire dans son récit des jeux de mots ou encore des quiproquos partant de la langue. Le fait d'avoir ce dialecte confère à la nouvelle de Leskov un certain exotisme, mais lui permet également d'insérer le registre burlesque dans le récit : il utilise « des barbarismes, des vulgarismes ou des fautes syntaxiques »[324] ce qui rappelle à Marcadé « les conteurs issus du peuple ou […] la petite bourgeoisie russe. »[325]. Ces procédés ajoutent donc du comique au récit, mais également du réalisme puisque la langue est adaptée au personnage qui la parle. En outre, l'exotisme dont Marcadé parlait auparavant ressort d'autant plus que Leskov choisi de situer l'action du récit en Ukraine.

Pour Marcadé, le skaz de Leskov présente une autre originalité : en effet, le narrateur prend la liberté de mêler ses paroles à celle du conteur, au lieu de simplement rapporter celles d'Oniprij:

> « Je vous demande de ne pas m'en vouloir de ce qu'ici mes paroles et les siennes sont mélangées ensembles. Je me suis permis cela pour ne pas tout agrandir trop grandement, comme disait dans ses loisirs Oniprij Peregud. »[326]

Il arrive parfois que Leskov lui-même coupe la parole du conteur :

> « A cet endroit, je me suis autorisé, moi humble serviteur de mon lecteur et l'auteur qui expose cette narration, d'interrompre Oniprij Opanasovitch Peregud, en lui faisant remarquer respectueusement que… »[327]

[323] *Ibid.*
[324] *Ibid.*
[325] *Ibid.*
[326] Leskov, *Sobranie sočinenij*, cite par Marcadé, *op. cit.*, p. 37.

ou encore :

> « Après ce cours excursus, que ce soit à nouveau Oniprij Opanasovitch qui continue à raconter son histoire avec ses propres mots. »[328]

En outre, Marcadé relève le fait que Leskov intervient quelques fois dans le récit ; lorsque c'est le cas, le discours est en russe et non plus dans le dialecte que nous avons évoqué plus haut. On a donc un moyen ici, par la langue, de distinguer ses propos parmi ceux des personnages. Pour illustrer ce fait, Marcadé donne les passages où Leskov cite l'article du poète Zukovskij sur la peine de mort.

Selon Marcadé, le conteur du *skaz* doit « impérativement maintenir la curiosité de son interlocuteur »[329]. Ainsi, il relève chez Leskov la façon dont il construit son récit afin d'en entretenir l'intérêt : le conteur commence par dire qu'il n'a pas eu une vie banale :

> « Dans ma vie il y a eu beaucoup de choses, mais surtout beaucoup d'originalité et d'inattendu »[330]

> « Oh, écoutez, car j'ai étudié toutes les sciences dans le chœur archiépiscopal ! Excusez-moi mon cher ! Mais comment je suis tombé de là tout droit dans une fonction civile, ça, c'est aussi remarquable, mais seulement il vous faut absolument connaître un peu comment notre village de Peregudy est situé, car autrement vous ne comprendrez pas du tout ce qui va suivre au sujet de mon père, du poisson appelé lotte et de mon bienfaiteur l'archevêque, et comment je me suis collé à lui, et comme il m'a trouvé une place. »[331]

De même, on peut remarquer tout au long du texte que cette façon d'attiser la curiosité de lecteur revient très souvent. Le conteur ne va pas raconter directement un évènement, il l'introduit par un « appel » au lecteur : « Mais permettez ! Quelles ne furent pas les suites qui s'en suivirent ! »[332], ce type de phrase n'a aucun intérêt dans le récit, si ce n'est le fait d'interpeller directement le lecteur et donc de s'assurer sa pleine attention à ce qui va suivre. En outre, cela va rajouter un côté réaliste au texte puisqu'on mime un dialogue qui pourrait avoir lieu de vive voix entre deux personnes.

---

[327] *Ibid.*, p. 38.
[328] *Ibid.*
[329] *Ibid.*
[330] Leskov, *La remise aux lièvres*, cité Marcadé, *op. cit.*, p 38.
[331] Loc. cit., p. 39.
[332] *Loc. cit.*

Pour Marcadé, *La Remise aux lièvres* est un récit basé sur la succession de faits inattendus : par cette caractéristique, elle se rapproche là aussi du *skaz*, puisqu'il est toujours construit sur des « des évènements inattendus, des surprises dont l'annonce maintient l'auditeur-lecteur en haleine. »[333]

L'un des autres éléments prépondérants dans le *skaz* est la présence de répétitions, qui « représentent les tics de langage de tout conteur »[334]. Marcadé relève le fait que dans *La Remise aux lièvres*, la présence de ces répétitions est forte mais qu'en plus elle permet à Leskov de rajouter du comique dans le récit. En plus de cela, l'utilisation très abondante de superlatifs permet là aussi de rajouter du comique.

4.3.2. Isaac Babel

4.3.2.1. Isaac Babel en tant que faussaire et maître des puissances du faux

Si le skaz babélien se constitue autour du besoin de donner l'illusion du langage oral, l'œuvre et la vie de l'écrivain s'inscrivent de même dans une optique de la dissimulation :

> « Babel a consacré sa vie à développer sa *persona*, à s'affubler de masque et d'identités de sa propre fabrication. Acteur de lui-même, il a vécu des vies multiples et a inventé son propre mythe »[335]

Babel est donc un auteur qui aime multiplier les masques. Il dissimule sa judéïté durant la guerre russo-polonaise pour devenir le correspondant de guerre à côté des cosaques rouges, Kiril Lioutov, personnage qui devient ensuite le narrateur des nouvelles du recueil la *Cavalerie rouge* ; mais le narrateur-même est loin d'incarner une *persona*, mais plutôt un masque derrière lequel se cachent plusieurs *personae*[336]. En effet, il est difficile d'entrevoir la finalité idéologique de *Cavalerie rouge*, étant donné que le texte est censé

[333] Marcadé, *op. cit.*, p. 39.
[334] *Ibid.*, p. 40.
[335] S. Vallas, « *Savage Shorthand :* Jerome Charyn, biographe habité d'Isaac Babel, autobiographe et faussaire » in Vincent Broqua / Guillaume Marche (éd.), *L'épuisement du biographique ?*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 449.
[336] *Ibid.*, pp. 455-456.

reprendre les topoï de la geste révolutionnaire soviétique pour assurer un patrimoine mémorialistique nécessaire à la naissance d'une nouvelle nation, i.e. le peuple soviétique. Cette duplicité du texte babélien s'amplifie par le fait que le conteur de *Cavalerie rouge*, Ljutov, pourrait être considéré comme un *alter ego* de l'auteur ; mais l'auteur reste, comme son conteur, à l'extérieur du monde présent dans le récit, malgré le *continuum* linguistique procuré par la même veine stylistique, i.e. par le même niveau de langue entre le conteur et les personnages du conte[337]. L'existence d'un *Journal* entretenu par Babel à l'époque-même de la genèse de *Cavalerie Rouge* contribue à brouiller les pistes des lecteurs, ce qui fait qu'il est difficile d'entrevoir la position de l'auteur et même du narrateur par rapport aux récits produits. C'est pour cela que les Juifs de la Moldovanka ne lui pardonnent pas son odyssée avec les Cosaques[338] ; Boudionny, le commandant de l'Armée de cavalerie réagit à la parution de *Cavalerie rouge* par un article paru dans l'organe du parti communiste, *Octobre*, un article dans lequel il accuse Babel de « crache[r] sur les soldats de l'Armée rouge » et suggère, en particulier grâce au jeux de mots du titre de l'article (« Babizm Babel'ja ») que la molesse féminine du narrateur Ljutov l'aurait empêcher de remarquer la virilité et la détermination héroïque des Cosaques[339].

4.3.2.2. La particularité du skaz babélien : skaz de mélange

Il serait facile de trouver quelques similitudes entre Leskov et Babel, car chez Leskov les œuvres ont toujours un côté « populaire » et il est aisé de se rendre compte qu'il y a une « orientation sur le discours oral du narrateur » faite grâce à une « stylisation » des récits - c'est-à-dire une imitation du discours – et à un « jeu articulatoire »[340] qu'on peut trouver de même dans l'écriture babélienne lorsqu'on a affaire à une « coexistence de l'anecdotique et de l'articulation orale »[341].

---

[337] Z. Hetényi, « *Écoutez-moi de toutes vos oreilles …* Isaac Babel : deux cycles, une langue » in C. Géry (éd.), *Autour du skaz : Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, Institut d'Études slaves, 2008, p. 69.
[338] Vallas, *op. cit.*, p. 455.
[339] D. Lévy-Bertherat, « Cavalerie rouge d'Isaac Babel, version dissidente de la légende populaire ? » in F.Leichter-Flack (ed.), *Une dissidence intérieure ? La littérature soviétique en résistance*, SYLENE, janvier 2012, p. 7. URL: http://www.revue-silene.com/images/30/article_90.pdf (15/07/2015).
[340] Einchenbaum, « Leskov i sovremennaja proza », *O littérature*, M. 1987, p. 413 cité par Hetényi, p. 65.
[341] Hetényi, p. 65.

Selon Hetényi, Babel serait l'inventeur d'un *skaz* nouveau car légèrement différent de ce que l'on a pu croiser auparavant : en effet, elle voit le *skaz* de Babel comme un *skaz* du « mélange » qu'on ne trouve pas auparavant chez Zamiatine, par exemple, mais qui devient un modèle littéraire dans les années vingt, comme c'est le cas chez Zoscenko[342]. Ce qu'Hetényi appelle « *skaz* de mélange » apparaît dans toutes les caractéristiques de la structure du livre, que ce soit dans le fait qu'il y ait un entremêlement du genre épistolaire et du genre oral (« la lettre-déclaration-témoignage et le discours oratoire-monologue-skaz »), des sphères lexicales (« sphère littéraire, journalistique, orale, folklorique, jargons socioprofessionnels »), ou encore de mots anciens et nouveaux (« archaïsmes, mots dialectiques, terminologie révolutionnaire, néologismes »). De cela, résulte le fait qu'il y ait un amalgame de « toutes les valeurs attachées au vocabulaire », dans lequel les métaphores côtoient des « mélanges d'images hautement comiques » et des « formes grammaticales incorrectes prennent place dans des constructions rhétoriques qui appartiennent au style sublime »[343]. Quant au déploiement du récit de guerre, nous pourrions remarquer la richesse, voire l'exotisme de l'imagerie présente dans le texte, qui contraste avec la syntaxe concise, laconique, même d'une simplicité ascétique. Ainsi, la prose est ancrée dans une symbiose entre le riche ensemble ornamental d'images et la simplicité extravagante du style, qui marque ainsi la présence de la technique du *skaz* dans la mesure où la simplicité de la syntaxe du texte corroborée avec la richesse des images contribuent à l'illusion de discours oral :

> « Des champs pourpres de pavots fleurissent autour de nous, le vent de midi joue dans le seigle jaunissant, le sarrazin virginal s'élève à l'horizon comme lamuraille d'un lointain monastère. La douce Volhynie se tord, la Volhynie nous échappe dans la brume emperlée des boulaies, escalade em rampant les collines diaprées de fleurs et enchevêtre ses bras exsangues dans les tortils des houblonnières. Un soleil orange roule dans le ciel comme une tête coupée, une clarté douce flamboie dans les crevasses des nuages noirs et les étendards du couchant flottent sur nos têtes. L'odeur du sang d'hier et des chevaux tués goutte dans la fraîcheur du soir. Le Zbroutch qui a viré au noir, bruit et tord les noeuds écumants de ses rapides. Les ponts sont détruits et chevaux et attelages traversent à gué. Une lune majestueuse s'étale sur les flots. Les chevaux s'enfoncent jusqu'à la croupe dans l'eau, des déluges sonores s'épanchent entre les centaines de jambes. Quelqu'un se noie et agonise de jurons retentissant de la mère de Dieu. Le fleuve est parsemé des carrés noirs des télègues, le fleuve s'emplit de rumeur, de sifflet et de chanson qui grondent au-dessus des serpents de lune et des fosses de lumière. »[344]

[342] *Ibid.*, p. 66.
[343] *Ibid.*
[344] Isaac Babel, *Cavalerie rouge*, traduction de Jacques Catteau, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 1972, p.

4.3.2.3. Mélange de styles littéraires : *Cavalerie rouge*

Renato Poggioli, l'un des fondateurs de la littérature comparée aux États-Unis, identifie deux types de style majeurs dans *Cavalerie Rouge* : un style épique-héroïque (« epic-heroic ») et un style pathétique (« pathetic »), autour desquels les récits du recueil sont organisés[345]. Le style dominant du texte est celui épique-héroïque, car il accompagne presque entièrement le déroulement de la guerre, surtout à travers l'apport militaire des Cosaques, à travers lesquels on a affaire à des descriptions sur des incidents et scènes de guerre, qui contribuent au portrait des deux grandes cultures de la région : la Pologne catholique et aristocratique et la communauté juive, ce qui permet une articulation entre les deux styles du récit : « Le contraste entre l'épique et le pathétique est aussi une confrontation entre l'histoire et la culture »[346].

Hetényi note qu'entre les discours des Cosaques et ceux des Juifs, un certain nombre de traits sont communs : « on retrouve les même éléments didactiques, le même goût pour la rhétorique « sublime », les mêmes questions qu'on se pose à soi-même, automatiquement suivies de leurs réponses », l'utilisation du « populaire » est faite par Babel autant pour construire les discours des Cosaques que ceux des Juifs : les Cosaques emploient beaucoup de « tournures dialectales » ou folkloriques et les Juifs utilisent des transcriptions de proverbes yiddish, des « légendes et des histoires hassidiques » mais également tout un folklore lié de près à la Bible[347].

Babel se sert de la croyance commune selon laquelle les Cosaque sont un groupe social qui serait très attaché à ses traditions, sa culture et sa langue pour étayer son texte. Hetenyi fait un parallèle de ce phénomène avec le fait qu'il existe la même chose chez les populations juives : « le monde juif de la zone de résidence, fermé sur lui-même pour des raisons avant tout religieuses, mais aussi historiques et sociales, ne vit et ne survit qu'en

---

9.

[345] Milton Ehre, « Babel's *Red Cavalry*: Epic and Pathos, History and Culture » in Charles Rougles (éd.), *Red Cavalry : A critical compagnon*, Collection « Northwestern/Aatseel Critical Companions to Russian Literature », Northwestern University Press, 1996, p. 94.

[346] *Ibid.* : « The epic and pathetic contrast is also a confrontation of history and culture »

[347] *Ibid.*, p.71.

protégeant son héritage religieux, son folklore et ses rituels. »[348]. De surcroît, elle pense que le « fonds folklorique[349] » de la langue des Cosaques est une caractéristique essentielle à la création de la « nouvelle mythologie » présente dans *Cavalerie Rouge*, et qu'il en va de même pour celle des Juifs dans les *Récits d'Odessa.*

En outre, Hetényi considère que le récit épistolaire est un genre qui a une place particulière dans les textes liés au *skaz*, tout comme les autres « compositions écrites », et dans ce domaine elle relève notamment la déposition judicaire d'un des personnages. Elle rappelle qu'Eichenbaum avait déjà travaillé sur cet assemblage entre narration orale et discours écrit et qu'il avait nommé cela l' « intermittence des styles »[350]. Dans les *Récits d'Odessa*, la lettre est là aussi très souvent utilisée, et c'est ici qu'on va retrouver ce phénomène de mélange des niveaux de langue : par exemple, Hetenyi relève le fait que dans la lettre de Krik à Ejxbaum, « les aristocratismes […] rencontrent parfois les vulgarismes dans une seule et même proposition »[351]. De même, dans *Comment ça se passe à Odessa*, il y a deux lettres : dans la première, il y a un amalgame entre le style officiel écrit et le style oral. La deuxième elle, est empreinte uniquement du style oral, d'où la présence de nombreuses fautes de langues ; on est donc face à un type de *skaz* différent de celui présent dans la première lettre[352]. Hetenyi remarque que ces deux lettres sont très proches, que ce soit par leur construction ou par leur sujet, d'un épisode de *Cavalerie Rouge*, où l'on a une lettre « complexe et pathétique »[353] de Xlebnikov, et dans *Histoire d'un cheval, suite* la lettre « directe et burlesque »[354] de Savistkij. La seule différence qu'elle oppose est qu'ici on est face à la correspondance de deux Cosaques qui ne sont pas du même milieu que celui du narrateur et de l'auteur. Elle cherche ensuite à inscrire ces œuvres dans la biographie de Babel et à donner l'époque de sa carrière où il les a rédigées. Elle remarque que à l'époque où on été publiés *Cavalerie Rouge* et les *Récits d'Odessa*, le *skaz* était un procédé fréquemment utilisé par l'auteur. Elle souligne que le *skaz* présent dans les *Récits d'Odessa*

[348] *Ibid.*
[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*, p.66.
[351] *Ibid.*, p. 67.
[352] *Ibid.*
[353] *Ibid.*
[354] *Ibid.*

n'est pas semblable au *skaz* « pur », c'est-à-dire « [un] récit-monologue »[355], mais que le discours du narrateur Ar'e Lejb s'en rapproche fortement : il diffuse les rumeurs, et raconte sa propre histoire comme une légende. De même, elle note une concordance avec *Cavalerie Rouge*, puisque là aussi on voit un « nouveau mythe » se construire au fil du récit[356].

Malgré une abondance de monologues et de dialogues dans les deux cycles, les locuteurs ne sont pas « individualisés »[357] : on sent qu'ils ne sont qu'un prétexte pour l'auteur afin de mettre en place son *skaz*, ils servent d'ossature à Babel pour pouvoir construire son procédé narratif. D'après l'étude des deux cycles, on peut s'apercevoir qu'on à affaire à la même méthode de construction du *skaz* : les « méthodes narratives »[358] et les « éléments discursifs »[359] sont les mêmes et pour Hetenyi, les bases de cette construction sont assurées par un « mélange des genres, des registres stylistiques et des sphères d'usage »[360]. Ces trois éléments sont présents dans la description que donne Eichenbaum du phénomène du *skaz* dans son article sur *Le manteau* de Gogol. La ressemblance du *skaz* ici s'explique par le fait que Babel à rédigé les deux cycles presque simultanément ; Hetenyi affirme d'ailleurs que la publication de certains récits appartenant à l'un ou l'autre des cycles s'effectuait avec seulement une semaine de décalage[361].

4.3.2.4. Le skaz babélien comme mélange de points de vue narratifs

Quant aux points de vue narratifs dans les récits de *Cavalerie rouge*, les opinions des critiques sont partagées. Ekaterina Muščenko part du principe que la perspective narrative se constitue autour des Juifs et des Cosaques, ce qui fait qu'on aurait affaire à deux groupes narratifs distincts[362]. De l'autre côté, Zsuzsa Hetényi[363] met en question cette interprétation de la perspective narrative du texte, lorsqu'elle distingue trois instances narratives – la voix de Ljutov, des Juifs et des Cosaques – dans lesquelles le *skaz* est présent plutôt dans la

[355] *Ibid.*, p. 68.
[356] *Ibid.*
[357] *Ibid.*, p. 78.
[358] *Ibid.*, p. 79.
[359] *Ibid.*
[360] *Ibid.*
[361] *Ibid.*
[362] Ekaterina Muščenko (1978) cité par Hetényi, *op. cit.*, p. 65.
[363] Hetényi, *op. cit.*, p. 65.

langue des Cosaques. Cela ne doit pas pourtant nous pousser à diminuer le rôle narratif du narrateur principal, à savoir de Ljutov, car la cohérence des récits est assurée non seulement par sa présence, mais aussi par son statut de personnage *médiateur* à l'intérieur des histoires:

> « Membre des Cosaques, mais pas un Cosaque ; Juif, mais un étranger pour les Juifs des ghettos de l'est de la Pologne et de l'Ukraine, il laisse son œil se promener librement sur les scènes passantes. Les histoires contenant le *skaz* le distance davantage de la violence qui l'entoure, de ce compte rendu d'endroits d'une brutalité terrible présent dans la bouche de personnages semi-analphabètes très differents de lui. Ljutov est à la fois soldat et touriste, personne de l'intérieur et étranger, et il apporte à travers ce double rôle une double focalisation sur le livre. En tant que soldat, il est le protagoniste de la naration qui devient l'objet de notre intérêt ; en tant que touriste il nous amène avec lui dans un voyage de découverte. Il est la conscience gouvernatrice du livre, filtrant dans sa pensée les chemins inconnus de la guerre et la culture exotique de des endroits qu'il traverse. »[364] (Notre traduction)

Malgré la présence des récits à la première personne du pluriel, dans laquelle les Cosaques racontent leur exploit, le « nous » est en quelque sorte éclipsé en comparaison avec le « je » accentuant la subjectivité de Ljutov, étant donné qu'il est le témoin de la geste des Cosaques à travers le rôle qu'il joue parmi les combatants (écrire des lettres, des articles). Ainsi, il est, en un sens, le chantre (bylinnik) des récits[365]. Ces appréciations concordent avec la compréhesion que Hetényi a du *skaz* babélien, qui serait ainsi :

> « le texte d'un narrateur déterminé (un narrateur-médiateur, selon la formule de Vinogradov) où se réalise < le transfert du centre de gravité de la fable vers le mot » ; où l'intonation, la sémantique des mots croît et se complexifie, les facteurs intonatifs et phonétiques acquièrent une importance inattendue > »[366]

Selon Hetényi, le *skaz* de Babel a cette particularité qu'il est « autoréflexif », c'est-à-dire qu'il n'est pas tourné vers le monde extérieur. C'est en grande partie grâce à lui que l'auteur peut imposer la vision grotesque qu'il a du monde. De plus, elle pense que cette

---

[364] Ehre, *op. cit.*, p. 95 : « Part of the Cossacks yet not a Cossack, Jew yet a stranger to the Jewish ghettoes of eastern Poland and the Ukraine, he allows his eye to roam freely over the passing scene. The *skaz* stories further distance him from the surrounding violence, for these frequently place accounts of awful brutality into the mouths of semiliterate characters very much unlike him. Lyutov is both soldier and tourist, insider and outsider, and through his dual role he brings a double focus to the book. As soldier he ist the protagonist of a narrative that bekomes the object of our interest; as tourist he takes us on a journey of discovery. He is the book's governing consciousness, filtering through his mind the unfamilier roads of war and the exotic culture of the wayside ».

[365] Lévy-Bertherat, *op. cit.*, p. 5.

[366] Hetényi, *op. cit.*, p. 66.

vision est semblable à celle qu'il a de lui-même : le personnage de Lujtov serait le reflet de Babel ; or, il est un intellectuel rejeté de toutes parts, autant par la communauté juive que par le milieu soviétique, et cela serait dû au fait qu'il les observe d'un point de vue « extérieur sous un éclairage grotesque », il les observe donc en les jugeant. Ainsi, que ce soit dans les *Récits d'Odessa* ou dans *Cavalerie Rouge*, on assiste au changement radical du monde dans lequel évolue les personnages : dans le premier on est face à la déchéance de l'ancien mode de vie qui est peu à peu en train de mourir et dans le deuxième on voit la naissance d'un nouveau mode de vie qualifié par Hetenyi de « sanglant ». En outre, dans les deux cycles, on passe souvent d'un moment comique à un moment tragique, ce qui renforce le côté grotesque des deux mondes dépeints. Cette vision qu'à Babel du monde, qui mêle sans cesse le comique au tragique, est pour Hetenyi la « *differentia spefica* » du *skaz*. Le grotesque permet à Babel de montrer à son lecteur le caractère éphémère du monde, en « agrandi[ssant] le quotidien aux dimensions du merveilleux »[367].

En ce qui concerne les *Récits d'Odessa*, il a une différence entre Ar'e Lejb, le narrateur des *Récits d'Odessa* et Ljutov de *Cavalerie Rouge,* qui consiste dans le fait que le premier est un narrateur omniscient, il sait donc tout sur l'histoire et ses personnages, étant donné que Babel « accorde à son narrateur des compétences qui sont celles de Dieu »[368]. Cela correspondrait, selon Vinogradov au modèle des conteurs de la tradition folklorique, étant donné que l'auteur « porte son attention sur le rôle des « experts » que sont les conteurs professionnels, par l'entremise desquels des fragments du discours littéraire passent dans les usages populaires sous une forme altérée. »[369]. En effet, le conteur juif est plus proche de Babel que les Cosaques, que ce soit d'un point de vue culturel à travers l'éducation et la mémoire collective juive commune, mais aussi d'un point de vue social et même géographique ; Babel étannt né à Odessa. Ainsi, Ar'e Lejb se fait la voix de tous les juifs d'Odessa, ce qui se remarque par son utilisation très fréquente des pronoms « nous » ou « nôtre »[370] (ce qu'on trouve aussi dans le discours des Cosaques de *Cavalerie rouge*), quoique le narrateur Ar'e Lejb, comme Ljutov dans *Cavalerie rouge*, se délimite de l'extérieur

[367] *Ibid.*, p. 79.
[368] *Ibid.*, p. 68.
[369] V.V. Vinogradov, *Problema skaza v stilistike*, cité par Hetényi, *op. cit.*, p. 68.
[370] Hetényi, *op. cit.*, p. 68.

de l'univers narré, étant donné que le « je » le remporte sur le « nous », chose qui fait la particularité d'un « narrateur supérieur, un observateur et un auditeur. »[371].

4.3.2.5. Mélange des langues

Dans *Cavalerie Rouge*, Hetenyi relève que les dialogues permettent une étude des « particularités linguistiques des Cosaques »[372]. Cependant, on retrouve du *skaz* dans d'autres genres « rhétoriques » comme dans la parabole d'Afon'ka (*Le chemin de Brody*), les discours de Galin ou d'Akinf'ev (*Le Soir*, *Les deux Ivan*)[373]. En outre, pour elle, les discours des Cosaques sont des exemples très forts du mélange des « catégories du discours »[374] que l'on peut retrouver dans l'œuvre de Babel : elle explique ce phénomène, dans *Cavalerie Rouge* par ce qu'elle nomme « le choc social qu'a pu constituer le coup d'Etat de 1917 »[375]. Pour elle, le fait que l'on retrouve cette caractéristique dans le discours des Juifs est intéressant et possède une autre explication : l' « assimilation »[376], c'est-à-dire le fait que les Juifs des villes parlaient une langue qu'elle dit « littéraire » et qui n'avait bien sûr rien à avoir avec les différentes langues qu'ils pouvaient parler en province (le yiddish par exemple). Ainsi, elle compare les Juifs avec ce changement qu'est l'assimilation au changement qu'ont vécu les Cosaques avec le fait de soudainement se retrouver au pouvoir. Cette similitude expliquerait selon elle le fait que Babel ait choisi de faire communiquer de la même façon ces deux groupes d'individus[377]. Néanmoins, il nous paraît important de noter le fait que la traductrice de cet article, Catherine Géry, émet une interrogation sur les propos d'Hetenyi : « Ici apparaît un autre problème : le *skaz* des Juifs de Babel n'est-il pas une transcription du yiddish en russe, ce qui fut la tâche principale de la littérature russo-juive depuis ses débuts ? »[378]

[371] *Loc. cit.*
[372] *Ibid.*, 69.
[373] *Ibid.*, p. 70.
[374] *Ibid.*
[375] *Ibid.*
[376] *Ibid.*
[377] *Ibid.*, p. 71.
[378] *Ibid.*, p. 71.

4.3.2.6. La variation diatopique, diastratique et diaphasique

Nous pouvons interpréter le mélange de registres de langue chez Babel en terme de variation linguistique. La variation est un concept fondamental de la sociolinguistique qui se constitue par opposition à la vision linguistique structurale de Saussure, dans laquelle la relation entre le *signifiant* et le *signifié* a lieu, sur le niveau de la *parole*, d'une façon univoque en vertu du fait « qu'il n'y a qu'une manière de dire ce que l'on veut dire »[379]. Ainsi, la variation linguistique désigne « la variabilité des langues naturelles » à l'œuvre dans les usages langagiers de chaque communauté linguistique et déterminée par la diversité des conditions historiques, politiques, sociales culturelles, professionnelles etc. dans lesquels les locuteurs évoluent[380]. Selon Coseriu (1969), les différents types de variation linguistique se distinguent entre eux selon le cadre dans lequel ils ont lieu : Ainsi nous avons affaire à une variation *diachronique* lorsqu'on considère le développement historique des langues (i.e. changement sémantique, phonologique etc.) ; une variation *diatopique* marque les différentes modulations d'une langue en fonction de l'espace géographique dans lequel elle est parlée ; une variation *diastratique* correspond aux caractéristiques sociales des locuteurs ; une variation *diaphasique* reproduit par un niveau linguistique les différences de style employé en fonction de l'appartenance à un certain groupe professionnel[381].

a) Le *skaz* comme variation diaphasique à l'intérieur d'un même texte

Ce que Hetényi considère chez Babel comme un mélange de plusieurs types de langages correspond à ce qu'on pourrait appeler, pour plus de rigueur linguistique, un mélange de variation diatopique, diaphasique et diastratique.

Ainsi, il y a chez Babel un « mélange de couches linguistiques » [382] grâce à l'ajout à la langue imprégnée de *skaz* des Juifs d'Odessa des tournures et du jargon bureaucratique, qui correspond ainsi à une forte variation diaphasique, dont les conséquences sont d'ordre

[379] *La variation linguistique* (Cours : PDF), p. 2 in: Università degli Studi di Bergam, Corsi, Lingue, letterature straniere e comunicazione, Lingua francese. URL: http://www00.unibg.it/dati/corsi/3039/18646-La%20variation%20linguistique.pdf (31/07/2015).
[380] Frank Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2011, Article : « Variation [socio-linguistique] ».
[381] Gudrun Ledegen / Isabelle Léglise, *Variations et changements linguistiques*, in S. Wharton, J. Simonin, *Sociolinguistique des langues en contact*, ENS Editions, 2013, p. 320.
[382] Hetényi, *op. cit.,* p. 73.

diastratique ; la complicité de la langue bureaucratique officielle étant un moyen d'exclusion de certaines couches sociales de la population des « compétences juridiques », ce qui fait que l'assimilation de cette langue devient un signe de la « conquête d'une nouvelle position sociale »[383] dans la mesure où le changement constant de la législation tsariste concernant le statut des Juifs exige de leur part une bonne assimilation du jargon bureaucratique, qui devient, par la suite, un« outil efficace de la lutte pour l'égalité des droits [des Juifs]. »[384]. Le skaz en tant que variation diaphasique à travers l'amalgame de registres et d'erreurs de langue qu'on trouve dans les paroles des Juifs a le rôle de créer un portrait plurilinguiste vif de ces derniers, qui correpondent à la communauté juive d'Odessa[385]. Dans *Cavalerie Rouge*, on peut remarquer que les insertions de tournures officielles dans les discours des Cosaques servent à appuyer les clichés, et qu'elles n'ont aucun lien avec leur parler originel[386]. Elle relève le fait qu'on a également un emploi « excess[if], […] incongru, voire même faut[if] , des participes et des gérondifs. »[387] et que cette caractéristique linguistique du discours des Cosaques est en lien avec les moments où ils tentent d'utiliser la langue « officielle »[388]. L'utilisation de certains verbes est clairement fait pour rendre plus complexe une tournure de phrase, de même Hetenyi remarque que l'emploi des formes vieillies est certainement dû à ce qu'elle nomme « une aspiration au bien parler des couches supérieures de la société »[389].

Ainsi, la particularité du skaz babélien consiste non seulement dans « un discours pseudo-oral qui se réalise dans un texte écrit », mais aussi dans la coéxistence du « style écrit (avec toute sa complexité) et de l'articulation orale », qui nuance le chaos qui règne dans l'esprit du narrateur, et qui ne serait que le reflet du « chaos extérieur »[390].

b) Le *skaz* comme variation diastratique à l'intérieur d'un même texte

Selon Bakhtine, le discours est déterminé socialement, car il est l'instance discursive des plus basses classes sociales, ce qui fait que le *skaz* incarne dans sa structure linguistique la

[383] *Ibid.,* p. 74.
[384] *Ibid.*
[385] *Ibid.*
[386] *Ibid.*
[387] *Ibid.*
[388] *Ibid.*
[389] *Ibid.*
[390] Bakhtine, *Problemy poètiki Dostoesvkogo*, 1972, p. 325, cite par Heténi, *op. cit.*, p. 73.

vision du monde de ces strates sociales. De même, le statut du narrateur fait que le *skaz* est un « système à double voix » qui reflète « les intentions de l'auteur, qui « utilise la parole d'autrui pour emplir ses propres objectifs »[391].

c) Le *skaz* comme variation diatopique à l'intérieur d'un même texte

Babel opère dans son texte un brouillage de la langue qui facilite l'impression de langue archaïque, typique pour le skaz. Dans ce mélange de langue, « il est difficile de distinguer les formes verbales populaires des formes ukrainiennes, et tout particulièrement quand elles se combinent dans des tournures phraséologiques à des verbes et des prépositions ukrainiens »[392] . Selon Hetényi, l'utilisation d'éléments de la langue ukrainienne est également un moyen, pour l'auteur de langue russe, de donner un aspect dialectal à son texte : « les éléments ukrainiens sont souvent perçus dans la langue russe comme des formes dialectales, en raison de la proximité de certains dialectes de la Russie du Sud avec l'ukrainien »[393]. Elle note que cela à été relevé par Eichenbaum dans l'étude qu'il a mené sur le skaz de Leskov, et que depuis ce dernier, les « ukrainismes sont un élément du comique linguistique, et le phénomène n'a fait que s'amplifier suite à la russification toujours plus grande de l'empire. »[394]. Par la suite, la position de la langue ukrainienne en littérature a évoluée et la langue des Cosaque est devenue empreinte d'un certain héroïsme et de bravoure[395].

Pour Hetenyi, ce mélange d'éléments ukrainiens au russe joue un rôle prépondérant dans la création par Babel d'une langue « orale et non normative »[396]. En ce qui concerne les *Récits d'Odessa*, elle note tout de même le fait que ce n'est pas l'emploi d'ukrainismes qui forme cette « langue non littéraire »[397] mais plutôt le jargon employé par les bandits odessites ; les fautes grammaticales sont désormais perçues comme des « germanismes »[398] et des traits typiques d'un locuteur juif.

---

[391] Hetényi, *op. cit.,* p. 75.
[392] *Ibid.,* p. 72.
[393] *Ibid.*
[394] *Ibid.*
[395] *Ibid.,* p. 73.
[396] *Ibid.*
[397] *Ibid.*
[398] *Ibid.*

4.3.2.7. Mélange de Pathos et de Logos

Dans le cas des Cosaques de *Cavalerie Rouge*, les paroles relèvent souvent du Pathos qui répond, en un sens, aux attentes mémorielles et propagandistes du pouvoir soviétique qui désire s'approprier les anciens exploits de la Première Armée de cavalerie. Dans cette optique, le Pathos se trouve dans un mode d'emploi de la langue, comme c'est le cas avec l'utilisation du pluriel à valeur pathétique[399] qui peut servir à montrer ce que ressente les combattants de l'armée rouge ; parfois, il sert également à donner un ton « catégorique, péremptoire »[400] au texte ; et enfin parfois à montrer une conviction idéologique. On peut remarquer que dans les *Récits d'Odessa*, on va rencontrer exactement le même phénomène dans le discours de Benja Krik. En ce qui concerne *Cavalerie Rouge*, le registre héroïque semble être inspiré par les créations artistiques des années vingt, comme c'est le cas d'un certain nombre de chants de guerre qui ont été composés quelques années après la guerre russo-polonaise pour favoriser idéologiquement la naissance d'une nouvelle nation. On pourrait trouver un exemple en ce sens dans la chanson *Marche de la Cavalerie Rouge* composée par Sourkov et qui commence par « Parmi la chaleur et la poussière/Nous allions avec Boudionny »[401] ; ou l'hymne composé par Anatoly d'Aktil, présent aujourd'hui dans le répertoire des Chœurs de l'Armée Rouge :

> « Conduis-nous, Boudionny, plus bravement au combat,
> Que le tonnerre gronde,
> Que l'incendie nous entoure.
> Nous sommes tous des héros sans réserve,
> Et toute notre vie est une lutte »[402]

De même, Babel choisit d'emprunter des termes habituels à Lénine pour les insérer dans les discours de ses personnages ; ainsi, ceux-ci vont utiliser certains adjectifs comme « gigantesque », « titanesque » ou « monstrueux », « abominable », mais aussi des épithètes superlatifs comme « sans précédent », « inouï », « extraordinaire » *etc.*[403] L'utilisation très fréquente du pathos et du sublime dans le discours des Cosaques, outre le fait qu'il soit

[399] Lévy-Bertherat, *op. cit.*, p. 5.
[400] Hetényi, *op. cit.*, p. 74.
[401] Lévy-Bertherat, *op. cit.*, p. 4.
[402] *Ibid.*, p. 5.
[403] Hetényi, *op. cit.* p. 74.

inhérent à un discours en langue du folklore, peut également être à mettre en lien avec le fait que cela était très utilisé dans les journaux de propagande de l'époque ; ainsi, la langue orale serait contaminée par la langue écrite des journaux propagandistes qui circulaient en grand nombre et étaient donc parmi les plus lus[404]. Ainsi, le pathos « grandit les apôtres [i.e. les Cosaques, n.n.] de la nouvelle foi révolutionnaire » à travers les moyens linguistiques contenant le *skaz*, fait qu'on retrouve aussi dans les *Récits d'Odessa*, lorsqu'il lyrise « une nouvelle génération de Juifs délivrés de la peur, une génération qui a pris son destin en mains »[405].

La diversité du langage pathétique se fait également sentir lorsqu'on apprécie les situations qui le provoquent. Ainsi, on trouve chez les Cosaques non seulement des occurrences du Pathos à l'égard des promesses de la nouvelle société communiste, mais aussi à l'encontre de l'époque révolue, lorsque leur monde semblait entouré dans une atmosphère idyllique[406], comme c'est le cas de la chanson populaire de la région de Kouban, évoquée dans le récit *La chanson* sans qu'elle contienne quelque chose de guerrier :

> « Étoile des champs, entonna-t-il, étoile des champs au-dessus de la maison de mon père, et toi, main triste de ma mère […] »

Lorsqu'il s'agit des Cosaques, on peut voir que l'auteur a discrètement inséré un « mélange d'images » qui lui sert à montrer la désorientation qu'ils ont vis-à-vis de « leur système de valeurs et leur regard sur le monde »[407]. Ainsi, les topoï révolutionnaires évoqués ci-haut contrastent avec le caractère rustique des soldats cosaques, comme c'est le cas de la description de la promotion et victoire de Koliesnikov, que Babel fait dans les deux pages du récit *Le Commandant de la deuxième brigade*, où on voit rapidement le parcours militaire fulgurant de Koliesnikov qui connaît en un jour l'avancement de commandant d'escadron à commandant de brigade et, ensuite la victoire inattendue contre les polonais. Ce qui étone dans cette narration, c'est le contraste entre l'image guerrière des Cosaques, détaillée selon les canons de la propagande soviétique et la posture de Koliesnikov et de ses hommes :

---

[404] *Ibid.,* p. 75.
[405] Hetényi, *op. cit.*, p. 75.
[406] Lévy-Bertherat, *op. cit.*, p. 6.
[407] Hetényi, *op. cit.*, p. 75.

> « [Bourdionny :] – Les salaud nous pressent de toutes parts […] Nous vaincront ou nous crèverons. Pas question de faire autrement. Compris ?
>
> – Compris, répondit Koliesnikov, *les yeux démésurément écarquillés*.
>
> *– Et si tu fuis, je te fusille, dit le chef de l'armée, il eut un sourire et tourna les yeux vers le chef de la Section Spéciale*.
>
> *– À vos ordre, dit le chef de la Section Spéciale*.
>
> *– Au collier*, Koliesnikov, cria plein d'entrain, un cosaque qui se trouvait à côté.
>
> Boudionny pivota brusquement sur ses talons et salua le nouveau commandant de brigade. Celui-ci écarta *cinq doits rouges d'adolescent* à sa visière et, couvert de sueur, s'éloigna le long de la dérayure. Les chevaux l'attendaient à quelques deux cent pas. *Il marchait, la tête baissée, et avec une lenteur accablée remuait ses longues jambes torses* […]. »[408]

Dans les passages que nous avons mis en italique, Koliesnikov est loin d'incarner l'idéal héroïque (« doits rouges d'adolescent », « tête baissée », « lenteur accablée », « jambes torses ») d'un apôtre de la Révolution, surtout du fait des menaces du général Bourdionny proliférées en la présence du chef de la Section Spéciale. De même, le manque d'autorité du nouveau commandant de brigade est visible dans les paroles prononcées par le simple Cosaque qui assiste à l'« investiture » de Koliesnikov (« Au collier, Koliesnikov »). La contradiction avec les topoï de la geste soviétique atteint son apogée à la fin du récit, lorsqu'il est question de raconter la rentrée victorieuse de la brigade de Koliesnikov :

> « [Koliesnikov] chevauchait en avant de sa brigade, seul, sur un étalon isabelle et somnolait. Son bras droit pendait en écharpe. A dix pas derrière lui, un cosaque monté portait l'étendard déployé. L'escadron de tête serinait paresseusement des couplets obscènes. La brigade s'étirait poudreuse et interminable comme ces files de charrettes paysannes qui se rendent à la foire. En queue s'exténuaient les fanfares fatiguées »[409]

Ces topoï – le commandant à cheval, le chant des soldats, l'étendard au vent – ne correspondent pas avec les données de l'arrière-plan narratif : chef qui somnole sur son cheval, chansons obscènes des soldats sérinées « paresseusement », les « fanfares fatiguées » située à la queue de la brigade. Le portrait péjoratif de la brigade culmine avec la métaphore « files de charrettes paysannes qui se rendent à la foire » dans laquelle « la métamorphose des paysans en soldats, fondement de la cavalerie rouge (comme en

[408] Isaac Babel, *Cavalerie rouge*, pp. 53-54.
[409] *Ibid.*, p. 54.

témoignent beaucoup d'affiches appelant à l'engagement) est ici renversée : le combat fini, les chariots des soldats redeviennent des charrettes de paysans »[410].

Cette désorientation est également présente dans la langue des Juifs, mais de façon beaucoup plus marquée puisque leur discours est construit autour de comparaisons, d'allégories, d'anecdotes et est très métaphorique. Pour Hetényi, cela s'explique par le fait que ces aspects sont « implantés au cœur même du mode de pensée juif »[411] :

> « Les explications talmudiques des saintes Écritures, les exégèses de la *Torah*, enseignées aux Juifs dès leur plus jeune âge, suivent un modèle qui se fonde sur la métaphore, la parabole, les constructions elliptiques et les répétitions. »[412]

L'hébreu se construit par juxtaposition, et il en est de même pour la pensée métaphorique, raison pour laquelle la langue biblique et la langue folklorique serait créée de la même façon, c'est-à-dire grâce à l'utilisation de parallélismes, ou bien par un rythme fait par « trois affirmations, parfois accompagnées d'une proposition inverse »[413]. En outre, les répétitions au mot près ou avec une légère variation sont très courantes dans les deux textes et elles participent grandement au rythme de « la langue orale dans le *skaz* »[414].

4.3.2.8. Mélange de culture

La génération de Juifs qu'Isaac Babel met en scène dans les *Récits d'Odessa* est particulièrement intéressante puisqu'elle fait preuve d'une certaine émancipation vis-à-vis de sa culture religieuse, et, comme nous l'avons vu plus haut, elle est très ancrée dans le phénomène d'assimilation. Ainsi, la communauté juive s'est créée une culture propre à elle-même qui mêle la culture russe, ukrainienne et yiddish ; il en résulte une cohabitation avec ce qu'elle nomme « des éléments incompatibles »[415]. Le mélange d'images, que nous avons évoqué plus haut, est, d'après Hetenyi, une caractéristique forte du *skaz* de Babel : il donne un côté comique au texte et renvoie selon elle à « son regard extérieur, sa position

[410] Lévy-Bertherat, *op. cit.*, pp. 6-7.
[411] Hetényi, *op. cit.,* p. 75.
[412] *Ibid.*
[413] *Ibid.,* p. 76.
[414] *Ibid.,* p. 77.
[415] *Ibid.*

d'étranger »[416]. La façon de traiter les personnages est similaire dans les deux textes : d'un côté on à l'image des Cosaques, qui sont les « apôtres d'une nouvelle foi »[417], tout en étant tout à fait incultes ; ils montrent, à travers leur discours, une confiance en soi qui n'est due à rien, mais également « un mélange des valeurs, une désorientation et une confusion »[418] tout en étant comiques, ce qui, pour Hetenyi, est là pour évoquer la peur et l'horreur. Pour elle, c'est de l'alternance sans cesse renouvelée entre tragique et comique que naît la « vision grotesque du monde »[419] qui est présente dans *Cavalerie Rouge*. Dans les *Récits d'Odessa* en revanche, Hetenyi estime que les lecteurs assimilent directement le monde des brigands juifs à un monde joyeux ; cependant, elle montre que le tragique et le dramatique sont pourtant bien présents et qu'ainsi, l'aspect grotesque est là aussi fait[420]. Elle souligne également le fait que Babel met ici en scène une population et une culture qui sont amenés à disparaître.

Les différences socioculturelles entre les Cosaques de *Cavalerie Rouge* et les Juifs des *Récits d'Odessa* ont bien sûr influées sur le *skaz*, puisque celui-ci est intimement lié aux « catégories sociales »[421] auxquelles appartiennent les conteurs. L'auteur ne cherche pas à révéler quoi que se soit sur la société Cosaque ou la société juive puisqu'il ne les décrit aucunement. Les indications biographiques que l'on peut avoir sur les différents personnages tiennent purement de l'anecdote et ne font en aucun cas l'objet d'une attention plus particulière que le reste du récit ; elles ne sont jamais mises en avant.

4.3.3. Sergueï Klytchkov

Le traducteur le plus connu et spécialiste français de Sergueï Klytchkov (1889-1937) est le slaviste Michel Niqueux, actuellement professeur à l'Université de Caen. Pour cette raison, ce chapitre, dédié aux particularités du skaz chez Klytchkov, s'appuie, en grande

[416] *Ibid.*
[417] *Ibid.*
[418] *Ibid.*
[419] *Ibid.*, p. 77.
[420] *Ibid.*
[421] *Ibid.*, p. 78.

partie, sur les contributions (articles, présentations) apportées dans l'espace francophone par Michel Niqueux.

Dans les grandes lignes, la portée programmatique du *skaz* de Klytchkov correspond à la finalité du *skaz*, en général, telle qu'on la retrouve chez Leskov et Babel, et telle qu'elle fut définie par Vonogradov: « Les formes du *skaz* se développent d'habitude comme une lutte contre une hypertrophie du livresque, du littéraire, comme une lutte contre une idéologie littéraire rejetée. »[422] Cependant, il peut également servir à montrer une acception de la langue parlée, comme c'est le cas chez Leskov, chez lequel le langage vif, presque archaïque, des communautés paysannes peut être regardé comme un facteur de modernité[423], chose qui nous mène à une philosophie du langage *stricto sensu* concentrée sur le « lexicocentrisme »[424].

De surcroît, le *skaz* de Klytchkov a avant tout pour but de renvoyer à une « philosophie de la connaissance particulière »[425] et s'il ne rejette pas la tradition littéraire, puisqu'il est « narratif et ornemental »[426] et qu'il est dans la même veine que celui de Gogol ou Leskov, il est clair qu'il rejette en revanche l'idéologie dominante de son époque. C'est pourquoi, selon Niqueux, Klytchkov, victime de la censure et fusillé en 1937, n'apparaît que très peu dans les études consacrées au *skaz*. Ce à quoi le *skaz* de Klytchkov s'oppose est en fait le « principe de vérité unique »[427] ; c'est ce qu'on peut voir à travers la critique littéraire soviétique qui jugea la prose de Klytchkov comme « réactionnaire », son auteur comme « barde des koulags »[428]

[422] V. Vinogradov, *O jazyke xudožestvennoj prozy*, M. Nauka, 1980, p. 333, cite par M. Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre » in C. Géry (éd.), *Autour du skaz : Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, Institut d'Études slaves, 2008, p. 95.
[423] C. Géry, « Nicolas Leskov, entre tradition et modernité », s.p.
[424] C. Géry, « Une philosophie du langage dans la prose russe du XIXe siècle : le « lexicocentrisme » de N. S. Leskov », *Vox Poetica* cité par Niqueux, « Le méta-*skaz* de S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 95.
[425] Niqueux, *op.cit.*, p. 95.
[426] *Ibid.*
[427] *Ibid.*
[428] Id., « S. Klyčkov et son temps : problèmes de la littérature paysanne », *Revue des études slaves*, t. 58, fasc. 4, 1986, pp. 677.

Niqueux déclare tout d'abord que le *skaz* de Klytchkov est semblable à la définition que l'on peut donner du *skaz* canonique :

> « Le skaz est une narration à deux voix, qui met en corrélation l'auteur et le conteur, prend la forme de la stylisation d'un monologue prononcé oralement et théâtralement improvisé par une personne qui compte sur un auditoire bien disposé, et qui est directement liée à un milieu populaire, ou orientée vers un tel milieu. »[429]

Dans la prose de Klytchkov, le conteur a plusieurs rôles, il est à la fois le sujet de la narration mais aussi l'objet de représentation ; ainsi, il est le soldat anonyme, dont le récit se fait au nom d'une compagnie de paysans vêtus de capotes (*L'Allemand candi*, 1926), d'un vieillard instruit de village (*Le Hâbleur de Diablerets*, 1926), qui devient par la suite l'*alter ego* de l'auteur (*Le Prince du monde*, 1928)[430]. De même, on a affaire à « un dédoublement du locuteur en conteur (la voix du peuple) et en narrateur (proche de l'auteur, utilisant une langue poétique), qui permet le passage insensible d'une vision externe à une vision interne » du monde[431].

Les héros sont des vieux croyants qui représentent « la fermeté d'âme, la ténacité et l'indépendance d'esprit » à l'image du grand-père de Klytchkov, aussi vieux croyant, qui se serait rendu à pied dans les lieux sacrés du christianisme (Jérusalem et le Mont Athos) pour découvrir la bonne foi[432].

La narration est construite de telle sorte que des « relais de paroles »[433] servent à casser la monotonie qui pourrait s'installer dans le récit, ainsi on peut avoir une alternance entre des contes, des légendes, un autre personnage qui prend la parole ou encore un narrateur assez proche de l'auteur qui va prendre la place du conteur en imitant ses manières, transformant ainsi le *skaz* qui « devient hybride, ornemental, dans lequel l'oralité est secondaire »[434].

---

[429] E. G. Muščenko *et al.*, *Poètika skaza*, cité par Niqueux, *Le méta*-skaz *de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre*, p. 95.
[430] Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 96.
[431] Id., S. Klyčkov et son temps : problèmes de la littérature paysanne », p. 676.
[432] *Ibid.*
[433] Id., Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 96.
[434] *Ibid.*

Le fait qu'il y ait à la fois un conteur et un narrateur permet le mélange entre la langue populaire et la langue littéraire, semblable à ce que George Sand, Jean Giono (*Un de Baumugnes*) ou Henri Pourrat (*Gaspard des Montagnes*) font en français[435]. Cette osmose confère une liberté syntaxique particulière à la langue littéraire et fait que la langue populaire devient « dégauchie et poétisée », sans que ce mélange d'éléments symboliques, poétiques et populaires mène à un *skaz* ornemental, car le *skaz* de Klytchkov est plutôt « la forme même d'une vision du monde proche de la pensée mythique traditionnelle »[436].

Niqueux pense que le fait qu'on soit face à un auditoire de villageois « contaminés par l'incroyance »[437] montre en réalité que le conteur s'adresse à un lecteur « étranger, sceptique ou hostile, derrière lequel se profile la censure »[438] :

> « Voila les temps d'aujourd'hui : un vieux doit toute la journée jurer ses grands dieux pour être cru des jeunes ne serait-ce qu'une minute… D'emblée ce ne sont que bras en branle et poings sous le nez, à peine as-tu entrouvert la bouche que tu te fais traiter de vieux-croyant ou d'imbécile… »[439]

Ce serait donc ce milieu hostile qui ferait naître le méta-*skaz,* c'est-à-dire un *skaz* qui se retourne lui-même et s'interroge sur « la possibilité même de son énonciation et sur la question de la vérité »[440] :

> « Comment à présent commencer à raconter une histoire quand tant de choses déjà ont été passé dans l'oubli, et si la mémoire en revient, comment s'empêcher de rajouter un peu de son cru, puisque quand bien même un aveugle verrait sans ses bésicles que tu n'as pas encore ouvert la bouche, personne n'accorde un sou de croyance à ce que tu vas dire.
>
> Que c'est dur, oui, dur quand les gens n'ont point de foi !
>
> Je prêterais bien serment, ce me semble, en me signant selon la coutume et la règle ancienne, je jurerais bien que si un seul de menterie m'échappe, bras et jambes me soient paralysés et que tombe ma langue dans la besace du diable, mais j'ai peur qu'on se mette à clabauder, à se

[435] *Ibid.*
[436] Id., « S. Klyčkov et son temps : problèmes de la littérature paysanne », pp. 677.
[437] Id., Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 96.
[438] *Ibid.*
[439] Klytchkov, *Le Hâbleur de Diablerets*, II, 41, cité par Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 96.
[440] Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 96.

> moquer et à me bourrer les côtés : les gens d'aujourd'hui ne croit plus à Dieu ni à diable, et pour ce que je vous signe un papier, bernique »[441]

Niqueux distingue deux traits principaux du méta-*skaz*, l'image du conteur et la philosophie qui est la sienne. Dans *Le Hâbleur de Diablerets*, le conteur est un ancien du village qui avoue tout de suite que sa mémoire n'est plus bonne ; en outre, il pense que raconter « en brodant un peu n'est pas un grand péché : ce n'est tout de même pas tuer quelqu'un »[442]. Tout au long du récit, il ne cesse de tenter de prouver que son récit est véridique : il cite des témoins toujours vivants qui « peuvent raconter tout cela, non sans, bien sûr, enjoliver encore un peu »[443], il localise précisément les endroits où ont eu lieu évènements ; ces éléments ramèneraient à ce que les formalistes ont appelés la « motivation réaliste du récit »[444]. L'un des procédés utilisé par le conteur afin de prouver la véracité de son histoire est justement de prendre sur lui le devoir de raconter le récit : en effet, Niqueux souligne qu'il ne peut « décemment laisser le hâbleur raconter lui-même ses aventures ou faire parler le lutin des bois : personne ne les croirait »[445]. Il rapporte donc leurs paroles mais sans pouvoir être sûr lui-même que tout est vrai, et également en « brodant » un peu, que ce soit consciemment ou pas. On peut remarquer ce procédé par le fait que le conteur utilise de nombreuses incises telles que « semble-t-il », « faut-il croire… » (*vidno*, *kak budto*, *kažetsja*, *dolžno*)[446].

Le récit se compose donc de deux mondes, celui du héros et celui du conteur, entre lesquels le lecteur navigue ; il peut choisir la version qui lui convient, comme le lui indique le conteur :

> « C'est ce que disent les vieux de chez nous : je ne sais pas ce qu'il vaut mieux croire… Pour ma part, je pense qu'il a pu en être comme ci ou comme ça, mais vous, vous n'êtes pas obligés de croire l'un ou l'autre ! »[447]

---

[441] Klytchkov, *Le Prince du monde*, in S. Klytchkov, *Le livre de la vie et de la mort*, Récits choisis, traduits du russe et présentés par M. Niqueux, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 1981, p. 158.
[442] Klytchkov, *Le Hâbleur de Diablerets*, II, 94, cité parr Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 97.
[443] *Ibid.*, II, 15, cité par *loc. cit*
[444] Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 97.
[445] *Ibid.*
[446] *Ibid.*
[447] Klytchkov, *Le Hâbleur de Diablerets*, II, 84, cité par *Ibid.*, p. 96.

Il semble que le conteur sait pertinemment que l'on ne croira pas à son récit : « De toute façon, il n'y aura guère personne pour y croire »[448], et les dernières phrases du roman prouvent qu'il a eu raison « Maintenant, on n'étonne plus personne avec des contes, mais… la vérité n'est crue de personne. »[449]. Pour Niqueux, on a ici l'image de la « mort de l'imaginaire »[450], entrainant dans le même temps « celle de la vérité qu'il contenait, l'oubli du passé est un danger pour l'avenir »[451]. Dans *Le Prince du monde*, on assiste au même phénomène, mais cela est matérialisé dans le roman par le fait qu'à la fin, la conteuse meurt.

Pour répondre à la méfiance de son auditoire, le conteur utilise de nombreux procédés rhétoriques ; or, cela est pour Niqueux la preuve de la présence d'une philosophie particulière et propre à l'auteur, une perception relativiste « de la connaissance et de la vérité humaines »[452] déjà exprimée par le personnage du lutin dans *Le Hâbleur de Diablerets* : « il n'y a pas sur terre de vérité unique, mais seulement des vérités partielles, antagonistes ou complémentaires, et qui ont toutes le droit d'exister : c'est une revendication de la tolérance, mais aussi des droits de l'imagination »[453].

D'après Niqueux, dans la construction même du récit, qui se « ramifie selon les différentes versions des évènements »[454], on peut voir le rejet de l'idéologie dominante de Klytchkov. Ainsi, *Le Prince du monde* reproduit parfaitement le schéma typique du conte dans sa première partie : « manque initial (vieillesse et impuissance du héros) – départ du héros (épreuve difficile) – rencontre d'un donateur (un soldat déserteur, le diable, probablement), avec lequel il y a échange des attributs – retour du héros et réparation du manque initial (ardeur au travail, naissance d'un fils) »[455]. Cependant, ce schéma est détruit par le doute qu'ont les habitants : en effet, ils ne savent pas si c'est bien Mixajla qui est rentré au village ou si c'est un « sosie diabolique »[456]. Par ce fait, la logique du conte ne fonctionne plus : le mystère amène un nombre incalculable d'hypothèses dont aucune ne

[448] *Ibid.*, II, 193, cité par *Ibid.*, p. 97.
[449] *Ibid.*, II, 212, cité par *loc. cit.*
[450] Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 97.
[451] *Ibid.*, p. 97.
[452] *Ibid.*, p. 98.
[453] *Ibid.*
[454] *Ibid.*
[455] *Ibid.*, p. 99.
[456] *Ibid.*

semble acceptable. Pour illustrer cela, on peut remarquer l'usage très fréquent d'expressions d'indétermination comme :

> « A vrai dire, il pu en être ainsi… ou autrement. »[457],
>
> « Racontars que tout cela ou vérité, il est difficile maintenant de vérifier… »[458],
>
> « Tout cela est fort possible ! Tout arrive dans ce monde ! »[459]

Toutes ces interprétations, ces hypothèses, peuvent plaire autant aux lecteurs recherchant du fantastique qu'au lecteur sceptique. Pour ces derniers, le conteur donne la clé du mystère, mais selon Niqueux, on peut percevoir qu'il le fait « à contrecœur […] et avec quelque condescendance qu'il propose une version réaliste, suivie presque immanquablement d'une rétractation »[460]. Le conteur se sert donc du fait que l'homme n'est pas capable ici de démêler le vrai du faux ; cette kyrielle d'hypothèses, qui présuppose également une kyrielle de petits récits, ont pour but de permettre à Klytchkov de montrer une image de la philosophie de la connaissance antidogmatique[461]. Ici, le *skaz* serait donc

> « [Le skaz chez Klytchkov serait donc] la forme même du mythe (*mythos*, parole, récit) en tant que récit symbolique de réalités fondamentales : le secret des origines et des termes, le mystère de la naissance et de la mort, la quête du « royaume merveilleux sans seigneur ni argent », la lutte du Bien et du Mal, qui se présentent souvent mélangés ou substitués l'un à l'autre »[462]

Il relève la citation de Valentina Dynnik, sur *Prince du monde* et qui abonde dans son sens :

> « Il faut se libérer de la naïve assimilation de l'auteur, Sergueï Klytchkov, au conteur (skazitel'), au nom duquel le récit est donné. Le hâbleur peut hâbler, mais c'est l'auteur qui organise le livre et derrière le vieux à la vue faible, c'est l'écrivain qui cligne un œil intelligent et perçant, tandis que dans la voix chevrotante du vieillard pénètrent ses intonations de colère […] pour à travers ces déchirures on puisse voir avec de netteté et d'effroi la vie réelle, véritable. […] Le poète de la campagne idyllique est bien loin, - il est resté dans les pages des manuels. »[463]

---

[457] Klytchkov, *Le Prince du monde*, p.182.
[458] *Ibid*., p.183.
[459] *Ibid*., p.188.
[460] Niqueux, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre », p. 99.
[461] *Ibid.*
[462] *Ibid.*
[463] *Ibid.*, p. 100.

Klytchkov se sert beaucoup du *skaz* afin de pouvoir évoquer, par la métaphore, par le mythe qui brouille les limites entre le réel et l'imaginaire, des sujets qu'il lui aurait été impossible d'aborder du fait de leur incompatibilité avec l'idéologie officielle ; ainsi, la critique rejeta très fortement la philosophie transmise dès le deuxième roman publié par l'auteur, *Le Hâbleur de Diablerets*[464].

Mélangeant à la fois les éléments mythiques et réalistes, les trois romans de Klytchkov sont des *Bildungsromane*. Ainsi, *L'Allemand candi* est le reflet de l'aventure en tant que soldat de Klytchkov durant la Grande Guerre, dans lequel le héros connaît la solitude morale et la mort. Dans *Le Hâbleur de Diablerets*, c'est un lutin qui assure l'initiation du héros. Le personnage du lutin est particulièrement intéressant, car il incarne la symbiose des contraires qui correspond à l'aspiration des héros de Klytchkov, dont le drame consiste dans le déchirement entre la chair et l'esprit. Ainsi, le lutin représente l'« idéal de la totalité androgynique originelle » étant par sa naissance du ciel et de la terre (i.e. du feu céleste (foudre) tombé sur un arbre séculaire) en dehors de la reproduction sexuelle des humains[465].

Pour conclure, il nous paraît tout d'abord important de préciser que le *skaz* est un concept indissociable du formalisme russe. En effet, il a été défini par les formalistes et correspond à leurs aspirations à déterminer quels sont les procédés qui créent l'œuvre littéraire.

Même s'il est vrai qu'il existe un *skaz* « canonique », dont Boris Eichenbaum donne la définition dans son article « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol », il faut voir que c'est un concept assez volatil : il se présente différemment chez les auteurs, et chaque *skaz* de chaque auteur possède des caractéristiques qui lui est propre. Ainsi, il peut avoir différentes fonctions selon l'auteur chez lequel on le trouve. Chez les trois écrivains que nous avons présentés plus haut, c'est-à-dire Nicolaï Leskov, Isaac Babel et Sergueï Klytchkov, il a notamment pour fonction de pouvoir échapper à la censure. En outre, il participe, chez Babel, à la description d'un groupe social bien particulier, que ce soit la communauté juive d'Odessa ou les cosaques de *Cavalerie Rouge.*

[464] *Ibid.*
[465] Id., « S. Klyčkov et son temps : problèmes de la littérature paysanne », pp. 677-678.

Le *skaz* est aussi le reflet d'une littérature possèdant des traits caractéristiques : en effet, il existe au sein d'un récit qui n'est quasiment construit que pour lui, c'est pour cela que le sujet y est si peu développé et donc si peu important. Dans les récits contenant du *skaz*, le sujet n'a plus la place prépondérante qu'il occupe habituellement, il est relégué à être un simple prétexte, un support sur lequel l'auteur peut construire le *skaz*.

En cela, le concept de *skaz* marque peut-être un certain renouveau de la littérature russe, puisque les auteurs vont à rebours de ce qui se faisait avant eux ou de la littérature qui leur était contemporaine.

Conclusion

Le XIX^{e} siècle constitue l'époque à laquelle la science allemande impose ses modèles dans la culture savante européenne en philosophie et, surtout, dans les nouvelles disciplines scientifiques qui s'émancipent de la philosophie, comme la psychologie, l'esthétique et la *Literaturwissenschaft*. Ce cadre temporel est également celui d'une vive réception de la culture germanique dans la Russie des tsars, dans un contexte politique de rapprochement entre la Russie et les pays germanophones de l'Europe centrale. En effet, après le règne de Catherine II (née princesse d'Anhalt-Zerbst), six des sept impératrices de Russie qui se sont succédées jusqu'à la chute de la monarchie des Romanov étaient des princesses allemandes. Depuis la moitié du XIX^{e} siècle, le milieu universitaire russe (composé de nombreux professeurs ayant étudié en Allemagne) devient le réceptacle de la culture germanique, raison pour laquelle le travail de traduction des ouvrages scientifiques allemands prend des dimensions prodigieuses. À titre d'exemple, la *Philosophie der Kunst* (Hanau : Clauss & Feddersen, 1909) de Broder Christiansen est traduite en russe (St. Pétersbourg : Chipovnik, 1911) seulement deux ans après l'édition allemande, alors que nous ne disposons toujours pas d'une traduction française de ce texte. Le formalisme russe est le fruit même de cette réception enthousiaste de la culture germanique. En imitant le *Geist* des Allemands, les formalistes révolutionnent la poétique et la linguistique, qui deviennent des domaines autonomes, dont les concepts fondamentaux sont puisés, parfois avec une indiscrétion qui rend l'emprunt flagrant, dans les textes des auteurs germanophones que nous mentionnons ci-dessous.

Le travail présenté dans ce document s'inscrit dans le domaine d'étude de l'histoire des transferts culturels entre, d'une part, l'espace germanique du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle et, de l'autre, le milieu universitaire russe du début du XX^{e} siècle. Il s'agit d'un terrain de recherche nouveau, foncièrement interdisciplinaire, qui se développe depuis une vingtaine d'années sous les auspices du concept de « transfert culturel » inauguré par les germanistes Michael Werner et Michel Espagne. Employé initialement pour l'étude des « ascendances »

allemandes des phénomènes culturels français[1], le concept de « transfert culturel » devient par la suite une notion opératoire dans la recherche sur les origines allemandes de certains mouvements culturels russes (auxquelles M. Espagne a lui-même consacré un ouvrage récent[2]). Au centre de cette recherche se trouve l'école formaliste russe représentée par le Cercle Linguistique de Moscou (1915-1924) et l'OPOYAZ (acronyme russe de « Société pour l'Étude du Langage Poétique ») de Saint-Pétersbourg (1916-1930).

La poétique formaliste naît avec l'OPOYAZ de St. Pétersbourg qui regroupe de 1916 à 1930 des théoriciens de la littérature (Viktor Chklovsky, Boris Eichenbaum, Iouri Tynianov) qui collaborent avec les spécialistes de la langue poétique (Roman Jakobson, Lev Jakubinsky et Viktor Jirmounsky) du Cercle Linguistique de Moscou. Le projet de l'OPOYAZ consiste à définir un objet *spécifique* pour la science de la littérature, afin de la transformer en une discipline *autonome*, voire indépendante des autres champs disciplinaires[3]. La volonté des formalistes d'étudier la littérature *en tant que telle*, c'est-à-dire indépendamment de son contexte extra-littéraire (i.e. politique, social, biographique, national, culturel, etc.)[4] correspond au désir d'en finir avec le syncrétisme intellectuel de la recherche littéraire traditionnelle[5]. Dans une démarche qui anticipe le structuralisme littéraire (d'autant plus que le formaliste Jakobson fera figure de structuraliste après son exil en Occident), les formalises cherchent à saisir ce qui fait la « littérarité » d'un texte, à savoir le *procédé* (traduit en allemand par *Verfahren*[6]) qui est à l'œuvre dans le texte et le rend littéraire[7].

---

[1] Cf. l'article-manifeste de Michel Espagne et Michael Werner, « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ÉSC*, nº 4, juillet-août 1987, pp. 969-992.

[2] Michel Espagne, *L'ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines, XIX^e^-XX^e^ siècles,* Paris, Armand Colin, 2014.

[3] Boris Eichenbaum, « La théorie de la <méthode formelle> » (1916), trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 31-74.

[4] Iouri Tynianov, « Das literarische Faktum » (1924), in Jurij STRIEDTER (*éd.*), *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, édition bilingue russe-allemande, vol. I, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 393-431.

[5] Iouri Tynianov et Roman Jakobson, « Les problèmes des études littéraires et linguistiques » (1928), trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 138-142.

[6] Viktor Chklovsky, « Die Kunst als Verfahren » (1917), in Jurij STRIEDTER (*éd.*), *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, édition bilingue russe-allemande, vol. I, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 3-35.

[7] Boris Eichenbaum, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 212-233.

Or, cette démarche préstructuraliste est inspirée par le développement dans l'espace germanique d'une nouvelle discipline : la *Literaturwissenschaft*. Aujourd'hui, ce terme est utilisé en allemand avec le sens d'*études littéraires*, mais au XIX^{e} il était encore un néologisme créé pour exprimer l'approche « positive » (à l'instar des sciences de la nature) de la théorie littéraire, dont le but était d'expliquer la *Technik* ou la *Kunst* (au sens étymologique de « savoir-faire », cf. le latin *ars*) mises en œuvre pour la création d'un texte appartenant à un certain genre littéraire.

De surcroît, à la lecture des formalistes, nous rencontrons une série de concepts que nous ne pouvons pas expliquer en nous appuyant sur l'arrière-plan culturel slave. Dans la poétique formaliste, tout phénomène littéraire (qu'il s'agisse d'un courant, genre ou texte littéraire) est le résultat d'une *tension* entre ses éléments composants (idées, éléments de langage, style, longueur du texte, personnages, intrigue, etc.). À la suite de cette tension, l'un des éléments composants du phénomène littéraire s'impose comme *procédé* (appelé parfois *principe constructif*, *dominante, forme*) de l'œuvre, tandis que les autres se retrouvent remisés au statut de *matériau*, dont le seul but est de mieux mettre en lumière l'élément dominant. Pour invoquer un exemple littéraire familier au lecteur, les formalistes russes auraient pu dire que, dans le cas du roman naturaliste de Zola, le *procédé* qui convoque un vaste *matériau* (Second Empire, histoire sociale, destin individuel, éléments de langage, etc.) est représenté par l'exposition du déterminisme biologique et social.

Les formalistes conçoivent l'évolution littéraire comme l'histoire d'une lutte incessante entre les éléments du système littéraire, dont l'enjeu est l'obtention du statut d'élément dominant. Or, nous remarquons, d'autant plus que le contexte politique de la Russie postrévolutionnaire nous le permet, que cette vision dialectique de l'histoire littéraire est empruntée à la philosophie de l'histoire de Hegel et Marx. Mais, les similitudes entre les sciences humaines germaniques et le formalisme russe ne s'arrêtent pas là, car la notion formaliste de *procédé* est forgée d'après le concept allemand de *Dominante*, que Broder Christiansen utilise dans sa *Philosophie der Kunst* (1909). Boris Eichenbaum, qui reconnaît ce

qu'il doit à Christiansen, va même créer le néologisme russe « dominanta », qui sera utilisé par Iouri Tynianov, dans son article « L'Ode comme genre oratoire »[8].

Pour expliquer l'avènement dans l'histoire littéraire d'un *procédé* nouveau, les formalistes font appel au concept d'*ostranenie*, qu'on a traduit en français, faute d'un meilleur équivalent, par *désautomatisation* ou *défamiliarisation*, mais qu'il faut comprendre, comme les spécialistes anglais et allemands le font, comme *estrangement* ou *Verfremdung*. En effet, le concept formaliste d'*ostranenie* est calqué sur le concept de *Verfremdung* de Christiansen, chez lequel il exprime la manière dont, dans le cas d'un tableau, un trait esthétique monopolise l'attention du spectateur par son caractère *inhabituel* par rapport aux autres traits qui font office d'arrière-plan. Lors de l'évolution de la littérature, un élément dominant est renversé à cause de sa caducité (i.e. sa *familiarisation / automatisation* qui lui fait perdre son caractère littéraire). Ensuite, comme Tynianov l'explique, « des riens de la littérature, de ses arrières et de ses profondeurs »[9] monte vers la surface un nouvel élément dominant, qui acquiert sa place à la suite d'une lutte pour la visibilité. On a remarqué dans ces idées formalistes l'influence de la façon dont Herbart et Wundt expliquent l'affrontement entre les représentations mentales (*Vorstellungen*) pour franchir le seuil de la conscience (*Schwelle des Bewusstseins*) et demeurer dans le champ clair de la conscience[10].

Dans ce travail, nous avons tâché de montrer que le développement du formalisme russe ne peut être entièrement appréhendé en dehors de l'évolution de la psychologie, la philosophie, l'esthétique et la critique littéraire occidentales du XIX^{e} siècle. Si la culture germanique (notamment allemande) du XIX^{e} siècle s'impose davantage dans les transferts culturels effectués par les intellectuels russes, cela est dû à l'intérêt croissant de ces derniers pour l'essor de la science allemande. Nous avons vu que, dans la Russie du XIX^{e} siècle, la

[8] Iouri Tynianov, « Die Ode als oratorisches Genre », in Jurij STRIEDTER (*éd.*), *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, édition bilingue russe-allemande, vol. II, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 273-337.

[9] *Id.*, « Le fait littéraire » [1924], in Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, trad. de Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1991, p. 215.

[10] David. Romand et Sergueï Tchougounnikov, « Quelques sources psychologiques allemandes du formalisme russe : le cas des théories de la conscience », *Cahiers de L'ILSL*, nº 24, 2008, p. 227 ; et D. Romand, « Das Körper-Seele Problem », *Revue de Synthèse*, vol. 131, nº 1, 2010, p. 44 ; Sylvie Archaimbault, « Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij (1892-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 21, nº 2, 2009, p. 74.

culture allemande prend le pas sur la culture française, même si l'apport de cette dernière n'est pas négligeable, surtout lorsqu'il s'agit d'auteurs comme Brunetière, Saussure ou Bergson. Le phénomène est particulièrement explicable par le fait que, dans des champs disciplinaires comme la philosophie, la psychologie et l'esthétique, la science allemande s'impose de manière générale comme modèle à l'extérieur des frontières de l'espace germanique (on se réfère en l'occurrence aux deux grands empires germaniques de la seconde moitié du XIX^{e} siècle : l'empire allemand et l'empire austro-hongrois).

Étant donné que les transferts culturels entre l'espace germanique et la Russie se sont déroulés en douceur à travers tout le XIX^{e} siècle, les traces de la science germanique s'effacent progressivement dans la mesure où la logique du transfert culturel impose une assimilation et une déformation de l'objet transféré. Pour cette raison, de nombreux formalistes, spécialement au sein de l'OPOYAZ, ignorent à quel point la culture germanique avait imprégné les milieux universitaires russes dans lesquels ils se sont formés et, en conséquence, le rôle de la science germanique dans la constitution de leur propre pensée. On peut rappeler ici le dédain d'Eichenbaum et de Tynianov, qui figurent parmi les formalistes les plus radicaux, à l'égard de la culture allemande. Néanmoins, même Eichenbaum reconnaît, par exemple, avoir introduit dans le vocabulaire formaliste le concept de *dominante* de l'esthétique de Christiansen. Or, comme nous l'avons souligné, ce concept déterminera la pensée de Chklovsky et de Tynianov.

Quant au formalisme moscovite, leurs représentants sont méprisés par les membres radicaux de l'OPOYAZ pour leur relation avec la culture allemande. En effet, les linguistes moscovites reconnaissent et assument ouvertement l'influence du *Geist* des allemands, pour reprendre une remarque de Tynianov, sur l'évolution de leur mouvement. Il en est de même pour Jirmounsky, qui se trouva en conflit avec ses anciens collègues de l'OPOYAZ à cause de son intérêt évident pour les scientifiques allemands de l'époque.

Il est intéressant d'observer que, si le formalisme russe « survit » au nettoyage culturel jdanovien, cela est dû en particulier à l'implantation du mouvement en Occident à la suite de la migration de membres du formalisme moscovite tels que Jakobson et Troubetskoï. Nous connaissons la suite de l'histoire : le formalisme russe devient connu d'abord grâce aux

conférences de Jakobson et, ensuite, grâce au structuralisme qui s'octroie le dépassement du formalisme.

Néanmoins, l'intérêt du monde académique pour les origines germaniques du formalisme russe est relativement récent[11], car il s'agit d'un mouvement qui a été censuré et condamné à l'oubli par le pouvoir soviétique au début des années 1930, lors de la tristement célèbre chasse aux « espions allemands »[12]. Après les années durant lesquels Jakobson dévoilera, de l'autre côté du rideau de fer, les objectifs du travail poétique et linguistique des formalistes russes, le mouvement attire, enfin, l'attention du milieu intellectuel occidental à la suite de la thèse de doctorat de Victor Ehrlich (1955), qui motiva Tzvetan Todorov à traduire en français un bref recueil de textes formalistes (1965), et encouragea Jurij Striedter à proposer, en allemand, la première et la seule édition critique des opuscules formalistes (1969)[13]. Par la suite, seulement quelques ouvrages ont permis de jeter les bases des études formalistes[14], parmi lesquels on compte celui de l'universitaire viennois Aage Hansen-Löve (1978) qui fut le premier à montrer l'ancrage du formalisme russe dans l'esthétique psychologisante allemande du XIX^{e}. Mais il a fallu attendre l'engouement français pour le domaine des transferts culturels pour assister, depuis une dizaine d'années, à l'essor des études sur les origines germaniques (notamment esthétiques, psychologiques et philosophiques) du formalisme russe. Les promoteurs de ces recherches sont pour la plupart des spécialistes issus de champs disciplinaires divers, comme la linguistique (S. Tchougounnikov, R. Comtet, S. Archaimbault), la littérature (C. Depretto, L. Heller, F. Corrado-Kazanski), la psychologie (D. Romand) et les études germanistiques (C. Trautmann-Waller, M.

[11] Voir Ekaterina Velmezova, « Sur la célébration du centenaire du formalisme russe (1913-2013) », *Cahier de l'ILSL*, n^{o} 37, 2013, pp. 279-284.

[12] Voir Ekaterina Velmezova, « L'intervention de Staline dans la linguistique soviétique vue par Alexandre Soljénitsyne : entre usages socio-politiques et littéraires des savoirs sur le langage et les langues », in E. Aussant et Ch. Puech (éd.), *Des usages socio-politiques des savoirs sur le langage et les langues*, Paris, 2015.

[13] Viktor Ehrlich, *Russian formalism : history, doctrine*, La Haye, Mouton, 1955 ; Teodor Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965 ; Jurij Striedter, *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 2 vol., Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969.

[14] Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978 ; Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca / New York / Londres, Cornell University Press, 1984 ; I. TYNIANOV, *Formalisme et histoire littéraire*, trad. de Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1991 ; M. AUCOUTURIER, *Le formalisme russe*, Paris, P.U.F., 1994 ; M. WEINSTEIN, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

Espagne). Ainsi, on compte aujourd'hui une quinzaine d'articles scientifiques sur les racines germaniques du formalisme. Le travail restant est donc significatif et aucun ouvrage scientifique n'a encore traité systématiquement la question des origines germaniques du formalisme russe ; d'où l'importance que nous lui avons attribuée dans ce volume, même si, souvent, nous avons été contraints à aborder, dans plusieurs sections, ce qui fait l'originalité de la mouvance formaliste, et cela en dehors de la problématique de ses racines germanistes. Néanmoins, nous sommes également loin de fournir un traitement complet de la question des origines germaniques du formalisme et nous considérons notre thèse de doctorat comme une première approche de la question, censée être suivie par bien d'autres, qui nécessiteront d'autres années de recherche, à la suite desquelles nous envisagerons d'exposer, dans un plus grand volume, les relations de filiations entre la science allemande et le formalisme russe.

Bibliographie

I. Sources premières

BABEL, Isaac, *Cavalerie rouge*, trad. par Jacques Catteau, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1972.

BENJAMIN, Walter, *Le Narrateur* (extrait), trad. par Pierre Jaccottet (1987), in Catherine Géry (éd.), *Leskov*, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 2006, pp. 265-268.

BERGSON, Henri, *Le Rire : Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Félix Alcan, 1938.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Discours de réception à l'Académie Française* (15 février 1894), s.p., disponible en ligne sur https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-ferdinand-brunetiere , consulté le 04/07/2021.

----------, *Évolution des genres dans l'histoire de la critique littéraire*, 6e éd., Paris, Hachette et Cie, 1914.

----------, *Évolution des genres dans l'histoire de la critique littéraire*, 9e éd., Paris, Éditions Pocket, Collection Agora les classiques, 2000.

CHKLOVSKY, Victor, « Die Kunst als Verfahren » (1917), in Jurij STRIEDTER (*éd.*), *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, édition bilingue russo-allemande, vol. I, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 3-35.

----------, « La construction de la nouvelle et du roman », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 170-196.

----------, « L'art comme procédé », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 76-97.

----------, *Sur la théorie de la prose*, trad. par Guy Verret, Lausanne, Édition L'Âge d'Homme, 1973.

CHRISTIANSEN, Brøder, *Philosophie der Kunst* [1909], Berlin, Behr, 1912.

EICHENBAUM, Boris, « Comment est fait <Le Manteau> de Gogol », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 212-233.

----------, « La théorie de la <méthode formelle> » (1916), trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 31-74.

----------, « Sur la théorie de la prose », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 198, pp. 197-211.

GOGOL, Nicolaï, *Le Manteau*, trad. par Xavier Marmier, in *Au bord de la Néva*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856.

HAECKEL, Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen : allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie. Allgemeine Anatomie der Organismen, kritische Grundzüge der mechanischen Wissenschaft von den entwickelten Formen der Organismen, begründet durch die Descendenz-Theorie*, vol. I, Berlin, 1866.

JAKOBSON, Roman, « Du réalisme artistique », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 98-108.

----------, *Huit questions de poétique*, Paris, Édition du Seuil, Collection « Points », 1977.

----------, « The Dominant » [1935], in Jakobson, *Language in Literature*, éd. Par K. Pomorska/S. Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 41-46.

JAKUBINSKIJ, Lev, « De la parole dialogale » [1923], in ARCHAIMBAULT, Sylvie, « Un texte fondateur pour l'étude du dialogue : *De la parole dialogale* (L. Jakubinskij) » [Extraits choisis], in *Histoire, Épistémologie, Langage*, t. 22, fasc. 1, 2000. Horizons de la grammaire alexandrine (1), pp. 99-115.

JIRMOUNSKI, Viktor, « Les problèmes formels dans la science russe de la littérature », trad. par Roger Comtet, *Slavica occitania*, nº 25, 2007, pp. 225-284.

KLYTCHKOV, Sergueï, *Le livre de la vie et de la mort*, Récits choisis, trad. et présentés par M. Niqueux, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 1981.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1704], Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 38-39.

LESKOV, Nicolaï, *Le Gaucher et autre récits*, trad. par Catherine Géry, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 2002.

MEDVEDEV, Pavel, *La Méthode formelle en littérature : introduction à une poétique sociologique* (1928), trad. par Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, Toulouse, PUM, 2008, p. 139.

NOVIKOV, Vladimir Ivanovich, « Les lois naturelles de la littérature », trad. par Marc Weinstein, *Littérature*, nº 95, 1994, Récit et rhétorique/Tynianov, pp. 65-74.

POE, Edgar Allan, « Tale-Writing. A Review », *Godey's Lady's Book*, nº 35, novembre 1847, pp. 252-256, disponible en ligne dans https://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe2.html, consulté le 16/08/2022.

PROPP, Vladimir, « Les transformations des contes merveilleux », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 234-262.

----------, *Morphologie du conte*, trad. par Claude Ligny, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1970.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, 1re éd., Lausanne / Paris, Payot, 1916.

STRIEDTER, Jurij, *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 2 vol., Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969.

STRUVE, Gleb, *Histoire de la littérature soviétique*, trad. B. Metzel, Paris, Éditions du Chêne, 1946.

TOMACHEVSKI Boris, « La méthode formelle (en guise de nécrologie) », présenté, traduit du russe et annoté par Catherine Depretto, *Communications*, vol. 103, nº 2, 2018, pp. 17-27.

----------, « La théorie littéraire » [1925], chapitre « Thématique », trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 263-307.

TROUBETSKOY, Nikolaï Sergueïevitch, *Principes de phonologie*, trad. par J. Cantineau, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1949.

TYNIANOV, Iouri, « Das literarische Faktum » (1924), in Jurij STRIEDTER (*éd.*), *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, édition bilingue russo-allemande, vol. I, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 393-431.

----------, « De l'évolution littéraire » [1927], trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 120-137.

----------, « De l'évolution littéraire » [1927], in Iouri TYNIANOV, *Formalisme et histoire littéraire*, trad. de Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1991, pp. 232-247.

----------, « Die Ode als oratorisches Genre », in Jurij STRIEDTER (*éd.*), *Texte der russischen Formalisten : Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, édition bilingue russe-allemande, vol. II, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 273-337.

----------, « Dostoïevski et Gogol (contribution à la théorie de la parodie) » [1919], trad. de M. Weinstein, in Marc WEINSTEIN, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 135-172.

----------, « Le fait littéraire » [1924], in Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, trad. de Catherine Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1991, pp. 212-231.

TYNIANOV, Iouri / Roman JAKOBSON, « Les problèmes des études littéraires et linguistiques » (1928), trad. de T. Todorov, in Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature*, *textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 138-142.

WALZEL, Oskar, « L'architecture du drame shakespearien », traduit par Axel Nesme, *Littérature*, n° 105, 1997, pp. 83-101.

WUNDT, Wilhelm, *Éléments de psychologie physiologique*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1886.

II. Sources secondaires

1. Ouvrages

ALBANI, Paolo / Berlinghiero BUONARROTI, *Dictionnaire des langues imaginaires*, trad. par Egidio Festa, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

AUCOUTURIER, Michel, *Le formalisme russe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

BAUDOUIN, Jean-Yves / Guy TIBERGHIEN, Guy (éd.), *Psychologie cognitive*, t. 1 : *L'adulte*, Bréal, 2007.

BRUNO, Vercier / Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Hachette Éducation, 1992.

BUCHANAN, Ian, *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford, University Press, 2010, Entrée « Opoyaz ».

BUSER, Pierre / Claude DEBRU, *Le temps, l'instant et durée : De la philosophie aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2011, chap. « Wilhelm Wundt », pp. 53-56.

CHABROLLE-CERRETINI, Anne-Marie, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt : Histoire d'un concept linguistique*, Lyon, ENS Éditions, 2007.

CONIO, Gérard, *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers*, Lausanne, Éditions L'Âge de l'Homme, 2002.

DAURIACH, Sylvie Christine, *Les premiers éléments du monisme de Ernst Haeckel ou la genèse d'une philosophie opportune*, Thèse de doctorat en Philosophie, Université Paul Verlaine - Metz, 2006, p. 24, mise en ligne le 24 avril 2018, consultée le 25/07/2021, URL : https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01777248/document.

EHRLICH, Viktor, *Russian formalism : history, doctrine*, La Haye, Mouton, 1955.

ESPAGNE, Michel, *L'ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines XIX^e^-XX^e^ siècles,* Paris, Armand Colin / Recherches, 2014.

FOUILLEE, Alfred, *La Psychologie des idées-forces*, t. I, Paris, Félix Alcan, 1893, liv. III, chap. IV : « L'aperception et son influence sur la liaison des idées », pp. 261-272.

HANSEN-LÖVE, Aage A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

JAMES, William, *The Principles of Psychology*, vol. II [1890], New York, Cosimo, 2007, art. « apperception », pp. 107-111.

JANECEK, Gerald, *Zaum : The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego State University Press, 1996, pp. 1-48, pp. 305-312.

KING, Brett / William Douglas WOODY / Wayne VINEY (éd.), *History of Psychology : Ideas and Context*, Londre/New York, Routledge, 2016, art. « Johann Friedrich Herbart », pp. 163-164.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen / York-Gothart MIX / Jean-Yves MOLLIER (dir.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques du XVII^e^ au XX^e^ siècle*, Bruxelles, Complexe, « Histoire culturelle », 2003.

NEVEU, Frank, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2011, Entrée : « Variation [sociolinguistique] ».

NORDMANN, Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, 1992.

PEWZNER Évelyne / Jean-François BRAUNSTEIN, *Histoire de la psychologie*, Paris, Armand Colin, 2010.

QUINET, Edgar, *La creation*, t. I, Paris, Libraire Germer-Baillière et C^ie^, 1870.

RICHET, Charles, *Dictionnaire de physiologie*, vol. 1 : A-Bac, Paris, Alcan, 1895, art. « aperception », pp. 118-199.

Routledge Encyclopedia of Philosophy, éd. Par E. Craig, vol. 8, *Questions to Sociobiology*, art. « Russian Literary Formalism », Londres, Routledge, 1998, pp. 409-413.

STEINER, Peter, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca / New York / Londres, Cornell University Press, 1984.

TERRAS, Victor (éd.), *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, 1985.

TURGEON, Laurier / Denys DELÂGE / Réal OUELLET (dir.), *Transferts culturels et métissage. Amérique/Europe (XVI^e^ – XX^e^ siècles),* Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1996.

VELMEZOVA, Ekaterina / Emanuele FADDA, *Ferdinand de Saussure today: semiotics, history, epistemology*, Tartu University Press, 2022.

VERCIER, Bruno / Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Hachette Éducation, 1992.

WEINSTEIN, Marc, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

2. Articles & contributions dans des revues et volumes collectifs

ALPATOV, Vladimir, « Humboldt Russe », *Cahiers du Centre de linguistique et des sciences du langage*, n° 33, novembre 2012, p. 129-162.

ARCHAIMBAULT, Sylvie, « Aperception et dialogue chez Lev Jakubinskij (1892-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 21, n° 2, 2009, pp. 69-82.

----------, « La notion d'aperception en Russie au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles », *Slavica Occitania*, n° 30, 2010, pp. 95-114.

BARTSCHAT, Brigitte, « La réception de Humboldt dans la pensée linguistique russe, de Potebnja à Vygotskij », trad. par Céline Trautmann-Waller, *Revue germanique internationale*, nº 3, 2006, pp. 13-23.

BAUMGARTNER, Wilhelm, « Le contenu et la méthode des philosophies de Franz Brentano et Carl Stumpf », *Les Études philosophiques* vol, 1, n° 64, 2003, p. 3-22.

BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, chap. « Positions, dispositions et prises de position », pp. 28-23.

COMBE, Dominique, « La stylistique des genres », *Langue française*, n° 135, 2002, « La stylistique entre rhétorique et linguistique », pp. 33-49.

COMTET, Roger, « Viktor Maksimovitch Jirmounski (1891-1971) et le formalisme russe », *Slavica Occitania*, n° 25, 2007, pp. 205-224.

----------, « Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971) passeur de cultures entre Russie et Allemagne », *Revue germanique internationale*, n° 3, 2006, pp. 111-125.

----------, « Les modèles allemands de Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971) », *Cahier de L'ILSL*, n° 29, 2011, pp. 5-22.

CORRADO-KAZANSKI, Florence, « La pensée de Humboldt sur la langue et les poètes de l'Âge d'argent » in Michel ESPAGNE (éd.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie*, *Slavica Occitania*, n° 30, 2010, pp. 187-206.

DELAS, Daniel, « Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson », *Langue française*, n° 19, 1973, *Phonétique et phonologie*, pp. 108-119.

DEPRETTO, Catherine, « Ju. N. Tynjanov et S. A. Vengerov : la préhistoire de l'OPOJAZ », *Revue des études slaves*, t. 55, fasc. 3, 1983, Ju. N. Tynjanov. pp. 497-505.

----------, « Le contexte européen des sciences humaines et du formalisme en Russie au tournant des XIX-XX^{ème} siècles », in *Revue des études slaves*, vol. 82, 2011, pp. 123-128.

----------, « Le formalisme et ses sources : Quelques considérations de méthodes », in *Cahiers du Monde russe*, vol. 51, n° 4, 2010, pp. 565-579.

DILBERMAN, Henri, « Wilhelm Von Humboldt et l'invention de la forme de la langue », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 131, nº 2, 2006, p. 163-191.

DMITRIEV, Aleksandr, « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du Monde russe*, vol. 43, n° 2, 2002, pp. 423-440.

EHRE, Milton, « Babel's *Red Cavalry* : Epic and Pathos, History and Culture », in Charles Rougles (éd.), *Red Cavalry : A critical compagnon*, Collection « Northwestern/Aatseel Critical Companions to Russian Literature », Northwestern University Press, 1996, pp. 94-114.

ESPAGNE, Michel / Vera MILTCHINA, « Quelques travaux russes sur le romantisme européen », *Romantisme*, 92/1996, *Romantisme vu de Russie*, pp. 107-108.

ESPAGNE, Michel / Michael WERNER, « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ÉSC*, º 4, juillet-août 1987, pp. 969-992.

FEŠČENKO, Vladimir, « L'idée humboldtienne de la <langue comme création> en linguistique, poétique et poésie en Russie au XXe siècle », *Cahiers de l'ILSL*, n° 33, 2012, pp. 33-56.

FLACK, Patrick, « De l'objet esthétique à la forme sensible : phénoménologie de l'avant-garde russe », *Ligeia : Dossiers sur l'art*, n^{o} 157-160, 2017, pp. 118-132

----------, « From a theory of verse to a typology of musical rhythm and back again: Eduard Sievers - Gustav Becking - Roman Jakobson », in Michal Mrugalski et Schamma Schahadat (éd.), *Theory of literature as a theory of the arts and the humanities*, *Slawistischer Almanach*, n° 92, 2017, pp. 201-216.

FONTAINE, Jacqueline, « La <innere Form> : de Potebnja aux formalistes », *Revue germanique internationale*, nº 3, 2006, pp. 51-62.

GERIGK, Horst-Jürgen, « Wer ist Broder Christiansen ? Differenzqualität, Dominante und Objektsynthese: drei Schlüsselbegriffe seiner Philosophie der Kunst (1909) », in *Figuration der Moderne*, Heidelberg, Verlag Winter, 2007, disponible en ligne, URL, Gerigk-Wer-ist-Broder-Christiansen (2).pdf, p. 1, consulté le 15/08/2021.

GUILLEMIN, Anne / Christine FOURREAU, « *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin et *L'Architecture du drame shakespearien* de Walzel », *Littérature*, n° 105, 1997, pp. 78-82.

HANSEN-LÖVE, Aage A., « Genèse vs théorie de l'évolution, Tynianov, Darwin et la lutte des genres littéraires pour la survie », trad. par Nelly Valtat et Philippe Roussin, *Communications*, nº 103, 2018, Le formalisme russe cent ans après, pp. 163-179.

HELLER, Leonid, ≪ La perception différentielle chez les formalistes russes. Un cas exemplaire : Victor Chklovski ≫, *Les enfants de Herbart, Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages*, ed. Xavier Galmiche, Formalisme esthetique en Europe centrale, formesth.com.

HETÉNYI, Zsuzsa, « *Écoutez-moi de toutes vos oreilles …* Isaac Babel : deux cycles, une langue » Catherine Géry (éd.), *Autour du skaz : Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, Institut d'Études slaves, 2008, pp. 65-80.

Irvine, William, « The Influence of Darwin on Literature », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 103, nº 5, 1959, pp. 616-628.

IVANOVA, Irina, « L'opposition <langue poétique / langue pratique> dans la conception linguistique de Lev Jakubinskij », *Cahiers de l'ILSL*, n° 26, 2009, pp. 113-128.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses* vol. 1, n° 6, 2003, pp. 149-162.

KOLCHINSKY, Eduard I. / Georgy S., LEVIT, « The reception of Haeckel in pre-revolutionary Russia and his impact on evolutionary theory », *Theory Bioscience*, vol. 138, nº 1, 2019, pp. 73–88.

KUBICEK, Tomáš, « L'évolution littéraire selon Tynianov et Jakobson au tournant des années 1920-1930 », *Communications*, nº 103, 2018/2, pp. 181-196.

LABRIOLLE, François (de), « Le Levša de Leskov : skaz, rasskaz ou skazka » *Revue des études slaves*, t. 58, fasc. 3, 1986, Nikolaj Semenovič Leskov, pp. 373-380.

LANNE, Jean-Claude, « Les principes de la critique littéraire chez Tynianov », in *Littérature*, n° 95, 1994, « Récit et rhétorique/Tynianov », pp. 84-92.

LARUELLE, Marlène, « Transferts culturels autour du concept de Race. Lectures de Darwin en Russie », in Michel Espagne (dir.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie*, *Slavica Occitania*, nº 30, 2010, pp. 291-305.

LEDEGEN, Gudrun / Isabelle LÉGLISE, *Variations et changements linguistiques*, in S. WHARTON / J. SIMONIN (éd.), *Sociolinguistique des langues en contact*, ENS Éditions, 2013, pp.315-329.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « De la dimension interculturelle de la culture coloniale. Discours coloniaux et dynamiques culturelles en Afrique occidentale française », in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 23-38.

NIQUEUX, Michel, « Le genre du roman paysan et l'œuvre en prose de S. Klyčkov », *Revue des études slaves*, t. 60, fasc. 1, 1984, pp. 177-187.

----------, « Le méta-*skaz* de. S. Klyčkov ou l'affirmation de la parole libre » in Catherine Géry (éd.), *Autour du skaz : Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, Institut d'Études slaves, 2008, pp. 95-102.

----------, « S. Klyčkov et son temps : problèmes de la littérature paysanne », *Revue des études slaves*, t. 58, fasc. 4, 1986. pp. 675-679.

MARCADÉ, Jean-Claude « Une synthèse de l'art du *skaz* chez Leskov : *la Remise aux lièvres* (*Zajačij Remiz*, 1894) » in Catherine Géry (éd.), *Autour du skaz : Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, Institut d'Études slaves, 2008, pp. 31-40.

NOIRIEL, Gérard / Michel ESPAGNE, « Transferts culturels : l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne », *Genèses*, n° 8, 1992, Monnaies, valeurs et légitimité, sous la direction de André Orléan, pp. 146-154.

S.n., « Works of Charles Darwin in Russian », *Nature*, nº 139, avril 1937, p. 622-623.

SORLIN, Irène, « Folklore, ethnographie et histoire : Les travaux de V. Ja. Propp et les recherches soviétiques », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 29, nº 1, Janvier-Mars 1988, Maksim Gor'kij (1868 - 1936) cinquante ans après, pp. 96-138.

PASCAL, Pierre, « Les grands courants de la pensée russe contemporaine », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 3, n° 1, Janvier-mars 1962, pp. 5-89.

PILLSBURY, Walter Bowers, « A Study in Apperception », *The American Journal of Psychology*, vol. 8, n° 3, 1897, pp. 315-393.

ROMAND, David, « Das Körper-Seele Problem », *Revue de Synthèse*, vol. 131, n° 1, 2010, pp. 35-51.

ROMAND David / TCHOUGOUNNIKOV Sergueï, « Le formalisme russe. Une séduction cognitiviste », *Cahiers du monde russe*, vol. 51, n° 4, 2010, pp. 521-546.

----------, « Quelques sources psychologiques allemandes du formalisme russe : le cas des théories de la conscience », *Cahiers de L'ILSL*, n° 24, 2008, pp. 223-236.

TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « Le formalisme russe : entre pensée organique allemande et premier structuralisme », *Protée*, vol. 31, 2003, pp. 83-98.

----------, « Les modèles allemands dans la genèse de la pensée formaliste et structuraliste russe », in Roger Comtet (éd.), *Entre Russie et Europe : itinéraires croisés des linguistes et des idées linguistiques*, *Slavica Occitania,* n° 17, 2003, pp. 225-247.

VALLAS, Sophie, « *Savage Shorthand :* Jerome Charyn, biographe habité d'Isaac Babel, autobiographe et faussaire » in Vincent Broqua / Guillaume Marche (éd.), *L'épuisement du biographique ?*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 449-459.

VELMEZOVA, Ekaterina, « L'intervention de Staline dans la linguistique soviétique vue par Alexandre Soljénitsyne : entre usages socio-politiques et littéraires des savoirs sur le langage et les langues », in E. Aussant et Ch. Puech (éd.), *Des usages socio-politiques des savoirs sur le langage et les langues*, Paris, 2015.

----------, « Sur la célébration du centenaire du formalisme russe (1913-2013) », *Cahier de l'ILSL*, n° 37, 2013, pp. 279-284.

WANLIN, Nicolas, « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme*, vol. 4, nº 154, 2011, p. 91-104.

WEINSTEIN, Marc, « L'apport de Tynjanov à la poétique moderne (Éléments pour une science de la littérature) », *Revue Russe,* nº 2, 1992, pp. 25-54.

----------, « Le débat Tynjanov/Baxtin ou la question du matériau », *Revue des études slaves*, t. 64, fasc. 2, 1992, pp. 297-322.

----------, « Tynianov : le concept de *contemporanéité* et ses enjeux », *Littérature*, nº 95, 1994, Récit et rhétorique / Tynianov, pp. 75-83.

3. Ouvrages/Articles en ligne

BERELOWITCH, Alexis, « Jdanovisme », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/jdanovisme/, consulté le 7/03/2016.

COLLET, Sandra, « L'évolution des espèces sociales dans *La Comédie humaine* de Balzac », *Arts et Savoirs* [En ligne], nº 12, 2019, URL : http://journals.openedition.org/aes/2317, mis en ligne le 27 février 2020, consulté le 12 mai 2021.

COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : La notion de genre* (Cours), Chap. 9 : « Approches formalistes des genres », Université de Paris IV – Sorbonne, 21/04/2001, URL : http://www.fabula.org/rechercher.php?cx=002521762660777107752%3Abbqtm2ziagc&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=antoine+compagnon, consulté le 05/04/2016.

Corpus de textes linguistiques fondamentaux, Entrée : « Paul, Hermann Otto Theodor, Prinzipien der Sprachgeschichte », URL : http://ctlf.ens-lyon.fr/n_fiche.asp?num=5226, consulté le 02/03/2016.

DEPRETTO, Catherine, « De la <langue poétique> à la <parole dialogale> : retour sur Lev Jakubinskij (1892-1945) », *Acta fabula* [En ligne], vol. 14, n° 7, « Ce qui a fait signe & ce qui fait sens », Octobre 2013, URL : http://test.fabula.org/acta/document8145.php, consulté le 18 mai 2016.

----------, « La <Dominante> de Roman Jakobson, ou comment parler du formalisme russe dans la Tchécoslovaquie de 1935 », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/lht/10/depretto.html, consulté le 8 mai 2016.

----------, « Le formalisme en Russie » (Entretien avec Catherine Depretto), *Vox Poetica*, URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intDepretto.html, consulté le 12/11/2015.

DMITRIEVA, Ekaterina, « Jirmounski ou les sources allemandes du formalisme russe », conférence donnée le 2 octobre 2015, URL : http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2270, consulté le 16/01/2016.

DUCREUX, Georges / Hervé LE GUYADER / Jean-Claude ROLAND, « DÉVELOPPEMENT (biologie) - Le développement végétal », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/developpement-biologie-le-developpement-vegetal/, consulté le 17 septembre 2022.

Encyclopédie Larousse [En ligne], art. « Sturm und Drang », URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Sturm_und_Drang/170242, consulté le 27/02/2016.

ESPAGNE, Michel « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], nº 1, 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, URL : http://rsl.revues.org/219, consulté le 6/12/2015.

GALTSOVA, Eléna, « L'invention du roman en zaoum ? Sur *Quatre romans phonétiques* d'Alexeï Kroutchenykh », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], nº 24, 2013, URL : http://narratologie.revues.org/6681, consulté le 5/05/2016.

Gerpillon, Paul, *Séminaire « Lectures de Marx »*, ENS, 6e année, Séance du 9 février 2015, PDF disponible dans : Marx-lecteur-de-Darwin.pdf (hypotheses.org), consulté le 30/08/2021.

GÉRY, Catherine, « Nicolas Leskov, entre tradition et modernisme » (Entretien), *Poetica* [En ligne], URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGery.html, consulté le 15/05/2015.

GUTHMÜLLER, Marie, « Herbert Spencer et la critique scientifique Taine, Hennequin, Brunetière », *Arts et savoir* [En ligne], nº 4, 2014, p. 5, URL : Herbert Specer et la critique scientifique (openedition.org), mis en ligne le 15 mai 2014, consulté le 20 avril 2019.

« Histoire du formalisme, S.n., *Revue Formules* [En ligne],
URL : http://www.ieeff.org/212histformalism.htm, consulté le 09/06/15.

HOLMES, John, « Darwinism in Literature », *The Literary Encyclopedia* [En ligne], 2019, s.p., URL: https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=5768, consulté le 24/06/2021.

Hufnagel, HENNING / Frank JÄGER / Nicolas WANLIN, « Une approche pluridisciplinaire d'Ernst Haeckel *», Arts et Savoirs* [En ligne], nº 9, 2018, mis en ligne le 14 mai 2018, consulté le 11 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/aes/1086

IVANOVA, Irina, « Les sources de la conception du dialogue chez L. Jakubinskij », *Texto !* décembre 2003 [En ligne], URL : http://www.revue-texto.net/Inedits/Ivanova_Jakubinskij.html, consulté le 15/06/2016.

KASTLER, Claude, « Acméisme », *Enclyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/acmeisme/, consulté le 6/03/2016.

KIM, Alan, « Wilhelm Maximilian Wundt », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/wilhelm-wundt/, consulté le 25/05/2016.

KNORPP, Elina, « Évolution et manifestation de la nouvelle esthétique de l'image et de la poétique de la parole dans l'avant-garde russe, exprimée dans les livres d'artistes futuristes », *TRANS-* [En ligne], nº 12, 2011, mis en ligne le 08 juillet 2011. URL : http://trans.revues.org/484, consulté le 05/04/2016.

KYHENG, Rossitza, « Aux origines du principe dialogique. L'étude de Jakubinskij : une présentation critique », *Texto! Textes et cultures* [En ligne], décembre 2003, vol. VIII, n° 4,

URL : http://www.revue-texto.net/Inedits/Kyheng/Kyheng_Jakubinskij.html, consulté le 10/05/ 2016.

La variation linguistique (Cours : PDF), Università degli Studi di Bergam, Corsi, Lingue, letterature straniere e comunicazione, Lingua francese, URL: http://www00.unibg.it/dati/corsi/3039/18646-La%20variation%20linguistique.pdf , consulté le 31/07/2015.

« Le cubo-futurisme russe », *Centre Pompidou*. URL : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-08-cubofuturisme.html, consulté le 17/03/2015.

LÉVY-BERTHERAT, Déborah, « Cavalerie rouge d'Isaac Babel, version dissidente de la légende populaire ? » in F.Leichter-Flack (éd.), *Une dissidence intérieure ? La littérature soviétique en résistance*, *SYLENE* [En ligne], janvier 2012. URL : http://www.revue-silene.com/images/30/article_90.pdf, consulté le 15/07/2015.

MAKKREEL, Rudolf, « Wilhelm Dilthey », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (éd. Edward N. Zalta), URL = http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/dilthey/, consulté le 29/03/2016.

« Malévitch Kasimir », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/kasimir-malevitch/2-le-zaoum/, consulté le 12/06/15.

MEYLAERTS, Reine / Tessa LOBBES, « Transfert », in Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (éd.), *Le lexique socius* [En ligne], URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/55-transfert, consulté le 20/05/2016.

PAUL, Jean, *La conscience* (cours de philosophie), pp. 5-6, URL : http://coursphilosophie.free.fr/cours/cours.php, consulté le 20/05/2016.

SOUYRIS, André, « Brentano Clemens (1778-1842) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/clemens-brentano/, consulté le 29/05/2016.

TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï, « L'écriture et le graphisme à l'ère de la linguistique psychologique », in *Dossiers d'HEL, SHESL*, *Écriture(s) et représentations du langage et des langues*, n° 9, 2016, pp. 21-33, URL : http://htl.linguist.univ-paris-diderot.fr/hel/dossiers/numero9, consulté le 1/06/2016.

TRAUTMANN-WALLER, Céline, "Nathalie Richard, *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*", *Revue d'histoire des sciences humaines* [En ligne], nº 29, 2016, URL : http://journals.openedition.org/rhsh/666, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 13 mai 2021.

VARENNE, Jean, « ṚGVEDA ou RIG-VEDA », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/rgveda-rig-veda/, consulté le 17 septembre 2019.

WANLIN, Nicolas, « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité : Haeckel, Quinet, Symonds et Spencer », in A.G. Weber (éd.), *Belles lettres, sciences et littérature, Epistémocrique* [En ligne], 2015, pp. 188-202. URL : http://epistemocritique.org/spip.php?rubrique82, consulté le 15/06/2021.

WIRTH, Jean, « Wölfflin Heinrich (1864-1945) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/heinrich-wolfflin/, consulté le 07/06/2016.

Wolf, Feuerhahn, « Une lecture de <La théorie de l'utilité marginale et la 'loi fondamentale de la psychophysique'> de Max Weber », in *Revue française de sociologie*, vol. 46, nº 4, 2005, URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2005-4-page-783.htm, consulté le 17/03/2016.

Index des noms des personnes

Aarne, Antti, 164, 165.

Akhmatova, Anna, 42, 44.

Babel, Isaac, 254, 255, 277, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 309.

Bakhtine, Mikhaïl, 28, 239, 296.

Balzac, Honoré (de), 142, 143, 144.

Batiouchkov, Konstantin, 128, 208.

Baudoin de Courtenay, Jan, 24, 91, 221, 234, 235.

Beauzée, Nicolas, 224.

Belinsky, Vissarion, 16, 34.

Bénédiktov, Vladimir, 128, 208.

Benjamin, Walter, 46, 277, 278, 279, 281.

Bergson, Henri, 97, 98.

Bernstein, Sergueï, 31, 33.

Biély, Andreï, 16, 46, 57, 61, 67.

Biljarskij, Petr, 237.

Binet, René, 135.

Blok, Alexandre, 41, 46, 51, 58.

Bogatyriov, Piotr, 64.

Bourdieu, Pierre, 181, 187, 200, 201.

Bourliouk, David, 63, 243.

Braun, Fiodor Aleksandrovitch, 27, 39.

Brentano, Clemens, 47.

Brentano, Franz, 211.

Brik, Ossip, 64, 70, 245.

Brioussov, Valéri, 176.

Brunetière, Ferdinand, 16, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159.

Buffon, Georges-Louis Leclerc (comte de), 143.

Byron, George Gordon (Lord), 45, 58.

Cervantes, Miguel (de), 112.

Chaplin, Charlie, 96, 189.

Chklovsky, Viktor, 15, 29, 30, 31, 35, 37, 45, 49, 50, 52, 53, 56, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 77, 78, 84, 177, 187, 188, 189, 191, 222, 241, 245, 248, 251, 252, 253,

Chklovsky, Vladimir, 31, 33.

Chor, Rosalia Ossipovna, 34.

Christiansen, Brøder, 93, 97, 100, 185, 186, 188.

Chtcherba, Lev, 220.

Condillac, Étienne Bonnot (de), 224.

Cousin, Victor, 20, 25.

Cuvier, Georges, 143, 158.

Dante, 33.

Darwin, Charles, 16, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 143, 145, 146, 147, 152, 158, 159, 165, 172, 179.

Derjavine, Gavrila, 101, 128, 209.

Descartes, René, 199.

Dibelius, Wilhelm, 30, 55, 57.

Dickens, Charles, 30.

Diderot, Denis, 25, 224.

Dilthey, Wilhelm, 28, 47, 52.

Dostoïevski, Fiodor, 74, 108, 182, 183.

Eichenbaum, Boris, 16, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 40, 42, 44, 49, 51, 52, 56, 58, 62, 65, 66, 67, 74, 75, 76, 77, 102, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 177, 186, 210, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 279, 291, 297, 309,

Engelhardt, Boris, 67.

Engels, Friedrich, 131, 132.

Fechner, Gustav Theodor, 88, 89, 93.

Fielding, Henry, 112.

Fortunatov, Filipp, 235, 238.

Fossler, Karl, 31.

Friedemann, Käte, 30.

Galilée, Galiléo, 254.

Giono, Jean, 305.

Glikman, Viktor, 81.

Goethe, Johann Wolfgang (von), 45, 55, 60, 137, 139.

Gogol, Nikolaï, 30, 74, 75, 76, 77, 81, 102, 103, 106, 107, 108, 182, 183, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 283, 284, 291, 303, 309.

Gorki, Maxime, 102.

Gornfel'd, Arkadij, 81.

Guro, Elena, 240.

Haeckel, Ernst, 16, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 146, 158.

Hamann, Johann Georg, 72.

Hegel, Friedrich, 20, 201, 202.

Heine, Heinrich, 20, 35, 173.

Hennequin, Emile, 143, 144.

Héraclite d'Élée, 139.

Herbart, Johann Friedrich, 16, 17, 29, 32, 97, 198, 199, 211, 213, 215, 216, 217, 220, 221, 222.

Hermann, Paul, 212.

Hermann, Rudolf, 86.

Holenstein, Elmar, 211, 212.

Humboldt, Wilhelm (von), 50, 189, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 248, 249.

Husserl, Edmund, 28, 211.

Irving, Washington, 119.

Ivanovski, Vladmir, 221.

Jakobson, Roman, 28, 37, 45, 58, 64, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 84, 90, 93, 94, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 119 176, 177, 183, 186, 188, 211, 212, 249.

Jakubinskij, Lev, 17, 64, 71, 97, 188, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 238, 239, 240, 245, 246, 247, 248, 249, 250.

Jdanov, Andreï, 44.

Jirmounsky, Viktor, 15, 16, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 74, 97, 98,

Kamenski, Vassili, 240.

Kant, Emmanuel, 17, 215, 216, 221.

Karamzine, Nikolaï, 75, 107, 127, 208.

Karcevki, Sergueï, 90.

Katenine, Pavel, 126, 206.

Khlebnikov, Velemir, 106, 184, 240, 243, 64, 70.

Klucis, Gustav, 244.

Klytchkov, Sergueï, 254, 255, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309.

Kohn, Jonas, 72.

Kouchner, 245.

Kovalevski, Vladimir, 130.

Krohn, Kaarle, 167.

Kroutchenykh, Alexeï, 69, 241, 242, 243, 244, 245, 246.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 17, 89, 215, 216, 221.

Lesage, Alain-René, 77, 112.

Leskien, August, 212.

Leskov, Nicolaï, 254, 255, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 297, 303, 309.

Lifchits, Benedicte, 243.

Linné, Carl (von), 158, 165.

Lipps, Theodor, 213.

Lotze, Rudolf Hermann, 86, 87, 88.

Ludwig, Otto, 114.

Maïakovski, Vladimir, 240, 243.

Malebranche, Nicolas, 146.

Malévitch, Kasimir, 63, 69.

Marr, Nicolaï, 220.

Marty, Anton, 211.

Marx, Karl, 16, 132, 201.

Maupassant, Guy (de), 104.

Mechnikov, Iliya, 130.

Medvedev, Pavel, 16, 26, 34, 58.

Meyer, Theodor, 30.

Mianev, Ivan, 237.

Miller, Vsevolod, 162.

Müller, Johannes Peter, 85, 86.

Nekrassov, Nikolaï, 128, 195, 209.

Newton, Isaac, 81, 216.

Nietzche, Friedrich, 67, 139.

Ovsjaniko-Kulikovskij, D., 213.

Pallas, Peter Simon, 59.

Panaïev, Ivan, 257.

Pasternak, Boris, 64.

Petrovsky, Mikhaïl Aleksandrovitch, 30.

Platon, 254.

Poe, Edgar Allan, 119, 120.

Polianov, Evgueni Dmitrievitch, 64.

Polonski, Iakov, 128, 208.

Potebnia, Aleksandr, 16, 27, 30, 57, 61, 68, 69, 101, 180, 213, 214, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 243, 248, 249.

Pouchkine, Alexandre, 45, 58, 70, 78, 101, 126, 173, 195, 196, 199, 202, 207, 242, 256, 279.

Pourrat, Henri, 305.

Propp, Vladimir, 44, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172.

Reformackij, Aleksandr Aleksandrovitch, 30.

Rembrandt, 60.

Rousseau, Jean-Jacques, 224.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 139, 140.

Saint-Hilaire, Etienne Geoffroy, 143.

Sand, George, 305.

Saran, Franz, 31, 49, 57.

Saussure, Ferdinand (de), 91, 178, 179, 212, 235, 247, 295.

Scherer, Wilhelm, 28, 45.

Schmidt, Erich, 40.

Shakespeare, William, 114.

Sievers, Eduard, 31, 40, 49, 50.

Simmel, Georg, 40.

Siniakova, Maria, 244.

Smirnov, Aleksandr Aleksandrovitch, 180.

Spencer, Herbert, 135, 143, 145, 179, 213.

Spet, Gustav, 33, 56, 238, 239.

Spiess, Karl (von), 167.

Staël, Germaine (de), 139.

Steinthal, Heymann, 229, 230, 239.

Sterne, Laurence, 30, 78, 112.

Struve, Gleb, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 84, 184, 210.

Taine, Hippolyte, 143, 144, 146.

Timiriazev, Kliment, 130.

Tioutchev, Fiodor, 35.

Titchener, Edward, 211.

Tolstoï, Léon, 77, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 118.

Tomachevsky, Boris, 40, 66, 187.

Trotsky, Léon, 44.

Troubetskoï, Nikolaï Sergueïevitch, 90, 91, 92, 93.

Twain, Mark, 121.

Tynianov, Iouri, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 40, 49, 56, 65, 66, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 213.

Vasmer, Max, 42, 54, 57.

Veltman, Alexandre, 279.

Vengerov, Semyon Afanasievich, 173, 174.

Venguerov, Simon, 65.

Verlaine, Paul, 134, 190, 191, 192.

Vesselovsky, Aleksandr, 16, 27, 28, 32, 36, 39, 40, 42, 45, 46, 55, 57, 61.

Viazemski, Piotr, 128, 208.

Vinogradov, Viktor Vladimirovitch, 30, 31, 44, 292, 293, 303.

Vinokour, Grigori, 64.

Volkelt, Johannes, 40.

Volkov, R. N., 163.

Volochine, Maximilian, 42.

Volochinov, Valentin, 228, 235, 238, 239.

Vossler, Karl, 55, 239.

Vvedensky, Aleksandr, 28.

Vygotsky, Lev, 68.

Walzel, Oskar, 28, 35, 40, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 67, 114.

Wenker, Georg, 59.

Wölfflin, Heinrich, 29, 40, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 59.

Wundt, Wilhelm, 17, 32, 162, 163, 211, 213, 217, 218, 220, 221, 249, 250, 251, 252, 253.

Zamiatine, Evgueni, 288.

Zochtchenko, Mikhaïl, 44.