

La première séance du 3e cycle littéraire 2010 s'est tenue le 26 février, de 14h15 à 18h, avec dix-huit participants. Trois communications ont été présentées. Faut de temps, le bilan de l'année dernière n'a été livré que très partiellement; une compilation de titres des interventions A noter cependant que la discussion a souvent porté sur la terminologie et son emploi: cette problématique semble avoir été largement intériorisée.

1) Leonid **Heller** (Lausanne), "«Nemetskii formalizm» kak odin iz istochnikov formalizma russkogo". *Le «formalisme allemand», une des sources du formalisme russe.*

Cet exposé, présenté en lieu et place du bilan de l'année dernière, pourtant promis, vise à compléter les observations (V.Erlich, R.Lachman, A.Hansen-Löve etc.) concernant la présence, dans la théorie des formalistes russes, d'éléments empruntés aux théoriciens de l'art austro-allemands de la deuxième moitié du XIXe s. Il s'agit plus particulièrement du sculpteur A.Hildebrand, du psychologue T.Lipps, et surtout du philosophe B.Christiansen dont *La Philosophie de l'art* (1909) est publiée en 1911 dans la traduction russe de G.Fedotov. Des exemples de «lieux parallèles» entre ce traité et les textes de Chklovski sont censés soutenir la thèse de l'exposé: entre les théoriciens allemands et les Russes, Chklovski en tête, on constate non seulement quelques emprunts, mais plutôt une mise à contribution d'une théorie repensée et adaptée. Deux conceptions, allemande et russe, ont en commun nombre de principes: leur *relativisme* insiste sur la présence inévitable, dans la pratique et dans la perception de l'art, de conventions, celles-ci étant différentes à des moments différents; leur *anti-traditionnalisme* oppose au regard «figé» l'innovation et la complication formelles; leur *fonctionnalisme* met en avant l'interrelation entre les composantes de l'«objet artistique»; leur *autotélisme* suppose que ledit objet se déploie selon ses propres règles; leur *différentialisme* voit cet objet se constituer à travers des séries de dissemblances internes et externes; leur *anti-illusionisme* détache l'objet de la réalité afin de le rendre perceptible dans son être particulier; leur *technicisme* refuse la prédominance dans l'objet de sa charge «imagée» et attire l'attention vers le matériau et les techniques (procédés=*priemy*) de sa mise en forme qui en devient porteuse de sens, dépassant ainsi l'opposition forme/contenu (la liste n'est pas close). La thèse de ce *transfert conceptuel* vers la science de la littérature suggère que certains formalistes cherchaient à doter cette dernière d'un «métalangage» issu non pas de la linguistique (cf. Jakobson) mais de la théorie des arts plastiques. Le formalisme russe s'inscrit par conséquent d'une manière plus complexe dans le contexte pré- et postrévolutionnaire de la représentation du monde: on peut parler ici de l'«intermédialité théorique» complétant l'interdisciplinarité du transfert linguistique-littérature (ce dernier abordé dans l'excellent travail de A.Dmitriev «Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe», *Cahiers du monde russe*, 2002, 2-3).

Remarques:

1. *Le résumé ci-dessus intègre certains points non explicités dans la communication tout en prenant en compte certains avis exprimés lors de la discussion.* 2. *Selon une remarque, cet exposé serait une lecture rétroactive inscrivant dans un objet du passé des caractéristiques plus tardives; c'est faire trop d'honneur à Christiansen que de voir en lui l'inspirateur des formalistes. Un débat animé a lieu autour des notions de «fidèles prédécesseurs» et de «plagiat par anticipation» (cf. le livre de Pierre Bayard: merci, Misha, pour le tuyau). La réponse du soussigné est double: (a) Peu importe si le livre de Christiansen garde encore une quelconque valeur, il remplit à un moment un rôle crucial: ouvrant une collection de nouveautés de la philosophie occidentale en 1911, il doit avoir été perçu comme le dernier cri de la pensée sur l'art; les formalistes se l'approprient en écho au mot d'ordre futuriste qui appelle la poésie de suivre l'exemple des arts plastiques en pleine révolution. (b) Cette remarque semble suggérer, idée fréquente aujourd'hui, que la recherche d'influences entre divers auteurs et œuvres manque d'intérêt. Ce n'est pas l'avis du soussigné — à cause de son grand âge? — qui est d'accord pour tenter à éviter des simplifications mais qui croit que sans une étude de «transferts», d'«intertextualité», de «schémas» itinérants ou quel qu'en soit le nom il n'y a pas d'histoire littéraire.* 3. *Un argument avancé dans les couloirs réduit l'importance du transfert théorique décrit sous prétexte que la théorie formaliste prît naissance en tant que réflexion sur la pratique artistique des futuristes. On peut contourner cette objection en rappelant que Chklovski et beaucoup d'autres membres de l'OPOIAZ passent par l'Académie (tel le séminaire pouchkinien de Venguérov) et ont pleinement l'occasion d'y côtoyer diverses conceptions déjà en circulation. Le formalisme allemand leur offre des outils pour rejeter celles-ci et se lancer dans l'élaboration d'une science capable d'affronter et de conceptualiser le choc futuriste.*

2) Anne **Coldéfy** (Paris), "Du samovar à la hache: le roman de Vladimir Sorokine". *Ot samovara k toporu: "Roman" Vladimira Sorokina kak roman.*

L'intervenante parle du roman qu'elle a traduit en français et dont elle a bien saisi les mécanismes stylistiques. Sa réflexion, dont elle ne livre pour le moment que des prémisses, se développe dans le cadre de sa recherche sur «les choses dans la littérature russe». *Roman*, écrit dans la deuxième moitié

des années 1980 clôt, selon les dires de son auteur, la période de son œuvre où il a engagé un dialogue avec le système d'écriture réaliste socialiste. Dans *Roman*, Sorokine vise à récréer le modèle du roman russe du XIX^e s. Eugène Onéguine sert de point de départ au récit qui se nourrit de styles et de clichés stylistiques différents, de Pouchkine à Tourguéniev et à Tolstoï. Cette stylisation est poussée à un tel point que Mme Coldéfy pressent que le lecteur français pourrait manquer l'ironie et dire: «enfin un vrai roman russe». L'exposé décrit des procédés et thèmes que Sorokine convoque pour produire cette impression, notamment des inventaires de décors et d'objets qui renvoient à la prose du XIX^e s. (il y manque cependant un attribut essentiel de cette dernière, la «robe de chambre», *khalat*). Ces descriptions insistent sur l'aspect visuel et le côté spectaculaire (une place de choix est réservée à la nourriture). Le cliché n'est pas camouflé mais souligné, de même que dans la parole des personnages dont les discours de plus en plus longs sur la «russité» alignent les stéréotypes traditionnels. L'effet obtenu s'apparente à celui de bonimenteurs de foire. La mécanique trop huilée du texte ne peut que se détraquer, il se déconstruit peu à peu pour se changer en un récit absurde signifiant la «fin du roman».

Remarques:

1. Une vive discussion s'engage autour des questions de la «méthode» Sorokine. On souligne sa façon d'exagérer le banal; ce procédé semble être à l'opposé de la «défamiliarisation» qui rend «étrange». On est toutefois d'accord pour y voir une modalité particulière de la distanciation (*ostranenie*). Après réflexion, on pourrait proposer le terme d'«**hyper-familiarisation**» (un clin d'œil à l'hyperréalisme dans la peinture). Il a été signalé (merci, M. Zehnder!) qu'un terme de «**neostranenie**» figure dans le titre d'un ouvrage assez récent: *Ol'ga Meerson, Svobodnaja veshch'*: poëtika neostraneniya u Andreja Platonova, Novosibirsk : Nauka, 2001 (se trouve dans notre BCU: à voir). 2. On discute également la violence du récit sorokinien; on pense au minimalisme cruel d'un Kharms ou d'un Tolstoï des contes pour enfants révisité par un Antonin Artaud. Le théâtre de la cruauté de ce dernier pourrait être mise en regard de ce «théâtre russe» que propose Sorokine (sans oublier, bien entendu, des exercices en violence d'un Mamléïev ou d'un Viktor Eroféïev, en fait, de tout un courant postréaliste-socialiste des années 1970-80: à examiner).

3) Andrei **Dobritsyn** (Lausanne), ““Kovarnost” i dr.: sintaksiko-ritoricheskaia skhema kak élement poëticheskogo iazyka”. “Ruse”, “traîtrise” etc.: schémas syntaxico-rhétorique en tant qu'élément de la langue poétique.

Partant d'une observation de M. Gasparov sur le fait que l'on étudie beaucoup plus les *topoi* que les structures poétiques, l'exposé propose justement une étude de «schémas syntaxico-rhétoriques». Un tel schéma, analysé à travers plusieurs poèmes, est composé sur le plan rhétorique, d'une anaphore répétée et d'une gradation résolue par une pointe et sur le plan syntaxique, par la construction quasi-conditionnelle «*kogda / togda*». Le poème exemplaire en ce sens, «Kovarnost'» (1824) de Pouchkine, est mis en relation d'abord avec le poème «L'amitié trahie» (1785) de Laurent-Pierre Béranger, ensuite avec d'autres textes: d'un côté, Lamartine (Keats est mentionné), de l'autre, Lermontov, Fet, Tchitcherina, où l'on trouve à peu près la même séquence, tantôt dilatée, tantôt compressée. Or, on peut affirmer qu'un modèle qu'au moins deux auteurs ont utilisé devient élément du langage poétique disponible pour tous les poètes. Les variations mises en lumière dans l'exposé font croire qu'il s'agit d'une séquence productive à l'échelle de la poésie européenne. Pour le schéma étudié, M. Dobritsyn l'admet et s'interroge si, en dehors de sa composition syntaxico-rhétorique, il ne génère pas (à la manière de structures métriques) son propre «aura sémantique» et, à un autre niveau, s'il ne possède pas un «aura motivologique» particulier (*motivnyi oreol*) qui fait attirer vers lui certains motifs et donc, un certain type de narrativité.

Remarques. 1. On peut s'interroger si l'argument ne fait pas se rapprocher les schémas syntaxico-rhétoriques à des structures fixes dont la permutation permet le renouvellement permanent de la création théâtrale (cf. Georges Polti, *Les 36 situations dramatiques*, Éditions d'aujourd'hui, 1980 [1916], Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950). Cette idée d'art combinatoire revient chez Chklovski: pour lui, les nouvelles formes artistiques apparaissent suite à la canonisation de formes anciennes d'un autre registre stylistique (p.ex., *Blok et la chanson tzigane*). Il faudrait confronter cette idée à celle qui lui semble opposée, de la pétrification permanente de formes passant du domaine de la vision dans celui de la reconnaissance. 2. Il faudrait également creuser la nature de l'«aura motivologique»: quelle différence il y aurait-il entre les *topoi* et les motifs s'agglutinant autour de structures rhétoriques répétées?

C'est tout pour l'instant.

Salutations.

Leonid Heller