

Du *skaz* au *kinoskaz* (réflexions néo-formalistes sur le passage du *skaz* dans les arts visuels)

CATHERINE GÉRY

En 2006, dans une communication intitulée « Le *kinoskaz* existe-t-il ? » et alors que je m'interrogeais sur les modalités et les possibilités d'adaptation de l'œuvre narrative de Nikolaï Leskov à l'écran (*ekranizacija*), j'ai tenté d'établir quelques principes théoriques permettant le passage du *skaz* (conte oral ou « dit ») au *kinoskaz* (*skaz* cinématographique), c'est-à-dire du « tout verbal » au « tout visuel », de la voix au geste, du langage des mots au langage cinématique, corporel¹.

J'ai lu depuis dans un ouvrage de Mikhaïl Iampolski intitulé *Le Tisserand et le Visionnaire (Tkač i vizioner, 2007)*, dont un chapitre dense et tout à fait passionnant est consacré à Leskov, une théorie du *skaz* comportant des éléments susceptibles de venir nourrir mon idée d'une convergence possible entre le *skaz* de Leskov et les arts visuels. J'ai enfin prolongé cette hypothèse dans une analyse des adaptations de la nouvelle *Lady Macbeth du district de Mtsensk* en élargissant ma réflexion aux phénomènes de transposition du *skaz*

1. Catherine Géry, « Le *kinoskaz* existe-t-il ? », *Autour du skaz. Nicolas Leskov et ses héritiers*, Paris, IES, 2008, p. 159-174.

dans les arts plastiques (Leskov/Koustodiev) et, inversement, du passage des arts plastiques vers le *skaz* (Koustodiev/Zamiatine)².

La mise en images de la prose de Leskov (images poétiques, picturales, cinématographiques, mais aussi musicales, comme le montre le célèbre opéra de Dmitri Chostakovitch en 1934) est au départ facilitée par une qualité propre à sa poétique mise en avant par Mikhaïl Iampolski : sa proximité avec les arts plastiques, que l'écrivain « a assimilés dans son œuvre sous la forme d'un méta-modèle pour sa propre méthode³ ». Jean-Claude Marcadé avait déjà noté en d'autres termes cette conjonction qui s'opère non seulement au niveau du vocabulaire (Leskov aimait à appeler ses récits « esquisses », « croquis », « paysage et genre », etc.) mais aussi, plus profondément, au niveau de la composition du texte (sa facture) et de la démarche de son auteur⁴. Quant à Maxime Gorki, il a qualifié l'écriture de Leskov de « plastique ».

On peut trouver paradoxal que le maître du *skaz*, à savoir de l'art *verbal* par excellence, ait pu trouver des modèles dans les arts visuels. Parmi ces derniers, on cite souvent l'icône et le *loubok* (chromo), car il est vrai que Leskov a largement puisé dans des systèmes de représentation traditionnels qui ne sont pas (plus) ceux de l'art occidental, comme le prouve par exemple la nouvelle *Lady Macbeth du district de Mtsensk* qui, bien qu'ancrée dans la réalité sociale des années 1860 en Russie, peut se lire comme la réactualisation d'une édition de huit gravures sur bois du XVIII^e siècle parue

2. Catherine Géry, « Littéarité des arts plastiques et plasticité de l'écriture (à propos de *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de N. S. Leskov et de ses transpositions) », in Ivan Mladenov, Marie Vrnat-Nikolov & Andrey Tashev (éd.), *L'Extralittéraire*, Sofia, Éditions « Paradigma », 2012, p. 263-276.

3. Mixail Jampol'skij, *Tkač i vizioner. Očerki istorii reprezentacii, ili o material'nom i ideal'nom v kul'ture* [Le Tisserand et le Visionnaire. Essais sur l'histoire de la représentation, ou du matériel et de l'idéal dans la culture russe], M., NLO, 2007, p. 472. Les pages 470 à 578 de cet ouvrage portent sur l'œuvre de Leskov. Mikhaïl Iampolski a par ailleurs consacré un certain nombre d'articles et d'ouvrages aux rapports du texte et de l'image, dont *Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf* [La Mémoire de Tirésias. Intertextualité et cinématographe], M., Kul'tura, 1993.

4. Voir Jean-Claude Marcadé, *L'Œuvre de N. S. Leskov (1831-1895). Les romans et les chroniques*, Thèse pour le Doctorat d'État, Université de Paris X Nanterre, 1987, dactylographiée, t. 1, p. 24. En russe : Ž.-K. Markadè, *Tvorčestvo N. S. Leskova. Romany i xroniki*, SPb., Akademičeskij proekt, 2006, p. 26.

sous le titre *Récit de la femme de marchand et du commis*⁵. Ce *loubok* raconte l'histoire d'un « illustre marchand », « que sa fortune avait rendu fort célèbre », un vieillard dont la femme « était toute jeune » ; celle-ci aimait un commis, jeune et beau gaillard, qu'elle épousa après la mort de son vieux mari. Le thème est soumis à de nombreuses variations : on trouve sous le même titre une gravure sur cuivre en couleurs du début du XIX^e siècle qui circulait largement dans le peuple⁶. Dans la même perspective, et de façon encore plus spectaculaire, *L'Ange scellé* de Leskov emprunte ses motifs et sa composition à la tradition de l'icône. Enfin, on a souvent évoqué de façon très concrète une construction « en mosaïque » pour caractériser l'art narratif de Leskov aussi bien dans ses « chroniques » que dans ses « miniatures ».

Mikhaïl Iampolski parle pour le *skaż* de Leskov de retour à une esthétique d'avant la Renaissance et les formes « classiques » de la représentation⁷. Ainsi, le *skaż* n'a souvent pas d'auteur identifié et identifiable, l'auteur étant, comme on le sait, une invention post-médiévale, la Renaissance occidentale ayant sacralisé la notion d'auteur à proportion de sa propre sécularisation ; le *skaż* est quant à lui une imitation de discours « collectif » qui réinstalle le culte du métier (*remeslo*) et désacralise donc le rôle de l'artiste. En conséquence, c'est aussi d'un retour à quelques-uns des principes fondamentaux de la peinture d'icônes qu'il s'agit. On voit également que Iampolski reprend ici en partie et prolonge les réflexions de Walter Benjamin sur la prose de Leskov exposées dans son essai *Le Narrateur* (ou *Le Conteur*) sur l'art du conte oral comme métier et comme artisanat⁸. On pourrait également parler d'attitude ou de

5. Voir Dmitrij Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki* [Les images populaires russes], SPb., 1881, vol. 1, p. 222-224, 226.

6. Dmitrij Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, *op. cit.*, vol. 1 (n°62a) ; vol. 4, p. 182-184. On peut également se référer en français à l'ouvrage d'Alla Sytova (éd.), *Le Loubok. L'imagerie populaire russe, XVII^e-XIX^e siècles*, L., Éditions d'Art Aurore, 1984. Sur les liens de la littérature russe et le *loubok*, voir Jeffrey Brooks, *When Russia learned to read. Literacy and Popular Literature, 1861-1917*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 59-108 (« The Literature of the Lubok »), et en français la recension de Régine Robin, « Sur le livre de Jeffrey Brooks *When Russia learned to read...* », *Cahiers du monde russe*, 27/3-4, 1986.

7. Mixail Jampol'skij, *Tkač i vizioner...*, *op. cit.*, p. 473 et sq.

8. Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 2000, p. 139-140.

mode de comportement, puisque le conteur de Leskov endosse une fonction primordiale dans les sociétés traditionnelles, celle qui consiste à transmettre l'expérience de génération en génération par le biais du récit oral.

L'œuvre narrative de Leskov, et plus particulièrement la forme du *skaz*, est au XIX^e siècle paradigmatique d'une culture russe où la tradition orale est très développée, ce qui se traduit par une certaine propension à vivre sur le mode du récit et du calembour. L'élaboration d'une tradition orale est un trait historique typique des sociétés qui connaissent à la fois une forte stratification sociale et un poids important de l'écriture. Le récit oral trouve souvent son point de départ dans les petites communautés où l'on parle de son voisin de village comme d'un personnage littéraire ou d'une figure héroïque : l'exercice de la vie sociale et l'exercice du récit peuvent alors coïncider (c'est la thèse de Georg Lukacs, développée dans sa *Théorie du roman* en 1916⁹), et c'est justement cette coïncidence que consacre le *skaz* de Leskov. Constituée de sphères culturelles étanches mais suffisamment alphabétisées pour posséder leurs propres structures narratives, soumise à des codes linguistiques extrêmement normatifs (avec un clivage important entre la langue populaire orale et la langue littéraire écrite), la société russe du XIX^e siècle fournit encore un terrain propice à la multiplication et à la diffusion du récit oral ou pseudo-oral. L'œuvre de Leskov témoigne de la façon dont la littérature peut se faire l'instrument de cette diffusion, et surtout autour de quel projet.

Chez Leskov, l'oralité est une méthode et une morale ; elle doit être abordée dans toutes ses implications et dans la multiplicité de ses fonctions. Je me propose de croiser ici les approches de deux grands exégètes de l'œuvre de Leskov : Walter Benjamin pour son analyse du *skaz* comme idéologie et Boris Eichenbaum pour son analyse du *skaz* comme procédé.

Si l'on considère que l'oralité est une idéologie (au sens large du terme), on peut considérer que le *skaz* de Leskov assure la « chaîne épique de la mémoire » dont parle Benjamin. En ce qu'il consacre l'homme comme un porteur de récit, un colporteur de toutes les histoires qui constituent l'Histoire et qui forment le récit du monde, Leskov apparaît comme l'un des ultimes représentants d'une tradition narrative mise en péril par les forces mauvaises de la modernité (technique, économique et sociale). Raconter des his-

9. Georg Lukacs, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1997.

toires n'est donc pas de l'ordre de la simple distraction, même si, selon l'usage, on raconte pour « passer (ou faire passer) le temps » ; c'est un acte investi de multiples fonctions, qui vont de la simple communication de l'expérience « pratique et vivante » qui se trouve à la base de tout récit jusqu'au désir de « désencorceler la mort » (« mettre quelque chose à l'abri de la mort », pour paraphraser André Gide). De plus, l'œuvre de Leskov cultive l'illusion que la littérature peut encore être une pratique collective aux dimensions de la foule, et ceci à une époque de domination absolue du roman, ce royaume de la solitude comme le qualifie Benjamin dans *Le Conteur*. Le roman moderne rétrécit la portée de la fiction au seul monde de la conscience individuelle et pervertit la fonction éthologique de la littérature, alors que la tradition orale, qui délègue à l'auditoire le traitement psychologique du récit, possède quant à elle une pertinence cognitive du seul fait de ses modalités énonciatives et du lien sans cesse renouvelé qu'elle tisse entre le conteur et son public.

Les formalistes russes ont également fait de la question de l'oralité l'un des enjeux majeurs du *skaz*. Mais si pour Benjamin, dont la vision du « processus littéraire » est teintée de pessimisme et de nostalgie, Leskov est un « archaïste » qui retrouve le geste traditionnel de l'artisan, pour les formalistes, son œuvre est résolument moderne en ce qu'elle préfigure les expérimentations narratives du XIX^e siècle. Les articles fondamentaux de Boris Eichenbaum intitulés « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? » (1918), « L'illusion du *skaz* » (1918), « Leskov et la prose contemporaine » (1925), « Un écrivain 'excessif' » (1931) proposent une définition du *skaz* « phonostylistique » largement inspirée des travaux des philologues de l'audition allemands. Eichenbaum fut en effet l'un des premiers, avec Vladimir Chklovski (le frère aîné de Viktor), à faire connaître en Russie l'école allemande de « philologie auditive » ou « philologie acoustique » (*Obrenphilologie*)¹⁰ ; les travaux effectués sur la poésie au début du siècle par Eduard Sievers (dans *Rhythmisch-melodische Studien* paru à Heildeberg en 1912) et Franz Saran (*Der Rythmus des französischen Verses*, Halle, 1904 et *Deutsche Verslehre*, Munich, 1907) lui ont directement inspiré son analyse du *Manteau* de Gogol ou des contes de Leskov. Abandonnant la traditionnelle « philologie du texte », Sievers et Saran cherchaient à établir par des voies expérimentales et à l'aide de tout un arsenal technique les normes *sonores* de la poésie.

10. Voir à ce sujet Aleksandr Dmitriev, « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du monde russe et soviétique*, 43/2-3, 2002, p. 426-427.

« Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? » est un article qui applique au *skaz*, c'est-à-dire à un texte en prose, les théories élaborées par l'*Obrenphilologie* sur la base d'un matériau poétique. Cet élargissement à la prose de principes censés découvrir les lois de construction du discours poétique est extrêmement important en ce qu'il suppose dans le *skaz* la présence d'éléments et un mode de fonctionnement identiques à ceux de la poésie. Eichenbaum définit ainsi *Le Manteau* de Gogol comme un récit qui n'est pas organisé par le développement d'une intrigue mais par un ensemble de procédés linguistiques (procédés phoniques, articulatoires, acoustiques). Dans *Le Manteau*, écrit Eichenbaum, « le narrateur se met en avant en se servant du sujet uniquement pour lier des procédés stylistiques particuliers. On transfère le centre de gravité du sujet, réduit alors au minimum, sur les procédés du récit direct¹¹ ». Il en résulte ce qu'Eichenbaum appelle une « mimique articulatoire » (*artikuljacionnaja mimika*) ou un « geste phonique » (*zvukovoj žest*), autrement dit toute une série de phénomènes relevant de la pure acoustique. En conséquence, le texte en son entier est ramené à un discours phonique. La définition du *skaz* comme discours phonique deviendra canonique : elle fait partie de tout cet arsenal de concepts forgés par le formalisme et passés à la postérité, mais dont on ne connaît pas toujours l'origine. De fait, Eichenbaum a trouvé dans l'*Obrenphilologie* un outil inédit (et dans une certaine mesure pertinent), mais surtout un outil paré des vertus de la science, ce à quoi bien peu de formalistes pouvaient résister.

« Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? » constitue sans doute le texte le plus radical (et sans doute le plus brillant) écrit par Eichenbaum sous l'influence des philologues de l'audition ; le critique formaliste reprendra les mêmes arguments dans ses articles ultérieurs, comme le fameux « L'illusion du *skaz* », où il cite également Sievers et Saran et affirme catégoriquement :

[...] le mot en lui-même n'a rien à voir avec la lettre, il est une activité vivante, en mouvement, formée par la voix, l'articulation, l'intonation, auxquelles viennent s'ajouter les gestes et la mimique¹².

C'est pourquoi selon Eichenbaum l'analyse sonore ou acoustique des textes serait appropriée non seulement au domaine du

11. Boris Eichenbaum, « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? », in Tzetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 2001, p. 215.

12. Boris Eichenbaum, « Illjuzija skaza » [« L'illusion du *skaz* »], *Skvoz' literaturu* [À travers la littérature], Mouton & Co., 1962, p.152.

vers, mais aussi à celui de la prose. Elle favoriserait notre appréhension des principes organisateurs du *skaz* : ses tournures syntaxiques, le choix des mots, et jusqu'à sa composition générale. Mais ce qui se révèle également primordial ici, c'est cette affirmation « secondaire » d'Eichenbaum qui affirme que dans le *skaz*, la mélodie du discours est apte à suggérer toute une gestuelle. « L'illusion du *skaz* », pour reprendre une autre célèbre formule d'Eichenbaum, est aussi une *illusion de présence*. Dans *Le Tisserand et le Visionnaire*, Iampolski dit à peu près la même chose. Les altérations que Leskov fait subir au langage dans ses contes sont assimilées à des gestes ou à des mimiques qui renvoient à une couche du sens non dénotative et imposent une présence corporelle, une matérialité qui passe du mot au conteur et qui forme une *image* de ce conteur. Le « geste linguistique (discursif) », comme le « geste corporel », est un signe qui attire l'attention et se prête à l'interprétation¹³. On remarquera au passage que le terme de « tisserand » (*tkač*) dont use Iampolski pour caractériser Leskov et son métier littéraire renvoie sémantiquement au verbe « faire » (*delat'*) employé par Eichenbaum pour *Le Manteau* de Gogol et qui désigne concrètement un processus de fabrication à partir d'un matériau textile.

Boris Eichenbaum est le trait d'union entre le *skaz* littéraire et mon hypothèse d'un *skaz cinématographique*, née de la confrontation de divers matériaux : le *skaz* de Gogol dans *Le Manteau*, son interprétation par Eichenbaum dans « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? » et son adaptation à l'écran en 1926 par la FEKS (Fabrique de l'Acteur Excentrique) avec la collaboration de Iouri Tynianov... et de Boris Eichenbaum. Il s'agit pour moi, de façon sans doute tout à fait formaliste, de transformer un paradoxe en une proposition théorique qui fournirait la base d'une nouvelle approche du *skaz*.

Parler de *kinoskaz* nécessite qu'on pose préalablement la question des rapports entre cinéma et littérature dans les termes qui furent ceux du premier quart du XX^e siècle, quand le développement rapide du cinéma en Russie est venu sérieusement perturber le système général des arts, obligeant à une sorte de redéfinition et de redistribution des qualités intrinsèques aux différents domaines esthétiques. En effet, le cinéma non seulement concurrence le théâtre, mais il se pose en rival de la littérature en lui enlevant à la fois le sujet (au sens formaliste du terme – la structure narrative) et la fable (de très nombreux films de fiction sont des adaptations de

13. Mixail Jampol'skij, *Tkač i vizioner*, *op. cit.*, p. 511-512.

textes littéraires). Comme l'affirme François Albéra dans son introduction au recueil *Les Formalistes russes et le cinéma*, les écrivains « qui appartiennent à des secteurs établis, légitimés du champ artistique (même s'ils y préconisent un bouleversement radical), se sentent requis par le cinéma, amenés par ce nouveau média à s'interroger sur leur pratique et à redéfinir leur propre moyen d'expression¹⁴ ». Les formalistes sont les premiers, dès les années 1910, à tenter de théoriser cette différenciation des arts. Et ce n'est sans doute pas un hasard si c'est dans un article consacré au *skaz* sous le titre de « Leskov et la prose contemporaine » que Boris Eichenbaum conclut son propos par une confrontation théorique de la littérature et du cinéma qui ramène fermement la littérature vers sa pureté idéale, celle du verbe (*slovo*)¹⁵ :

Nous vivons une époque de mutations et de retours inattendus aux siècles éloignés, aux traditions oubliées, aux questions qui semblaient depuis longtemps définitivement résolues pour les hommes du XIX^e siècle. Nous commençons beaucoup de choses pour ainsi dire depuis le début, et c'est en cela que consiste la force historique de notre époque. Nous ressentons beaucoup de choses d'une autre manière, dont le verbe. Notre rapport au verbe est devenu plus concret, plus sensible, plus physiologique. Nous l'oublions dans le cinéma, mais en revanche c'est avec une tension accrue que nous le suivons au théâtre, en littérature, sur la scène. Après le cinéma, la mimique théâtrale est devenue fade, mais en revanche le verbe s'est renforcé et s'est enrichi. Nous voulons l'entendre et le palper comme si c'était un objet. C'est ainsi que la littérature revient à « l'art des mots » et la narration à l'art du récit¹⁶.

Cet accent mis sur la « verbalité » comme propriété première de la littérature face à la « visualité » du cinéma expliquerait le recours généralisé au *skaz* dans la prose soviétique des années 1920.

Ceci posé, on se doute qu'adapter à l'écran *Le Manteau* de Gogol, ce récit défini par Eichenbaum comme un « *skaz* comique¹⁷ »,

14. François Albéra (éd.), *Les Formalistes russes et le cinéma*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 9.

15. Voir Jean-Claude Lanne, « B. Eichenbaum et les voies de la recherche littéraire », *Revue des études slaves*, t. 57, fasc. 1, 1985, p. 47.

16. Boris Eïxenbaum, « Leskov i sovremennaja proza » [Leskov et la prose contemporaine], *O Literature* [De la littérature], M., Sovetskij Pisatel', 1987, p. 424.

17. Boris Eïxenbaum, « Kak sdelana "Šinel" Gogolja ? », *Skvoz' Literaturu, op. cit.*, p. 171.

était une vraie gageure. Eichenbaum lui-même, qui endossera auprès de la FEKS le rôle de consultant littéraire pour ce film¹⁸, en était pleinement conscient : « Il semblait que transposer Gogol au cinéma (et à plus forte raison *Le Manteau*) fût impossible, parce que, chez lui, tout est construit sur le mot¹⁹ ». La question qui se posait ici était celle des codes artistiques conflictuels et de la possible résolution de ces conflits.

Seul un autre formaliste pouvait relever le défi consistant à mettre en images l'« illusion du *skaz* », la forme verbale par excellence. Ce formaliste, c'est Iouri Tynianov, qui s'attelle dès 1925 à la rédaction du scénario²⁰. Charge ensuite à Kozintsev et Trauberg de donner corps au projet de Tynianov en réalisant un film censé faire éprouver au spectateur la « sensation de la forme », un film où l'activité et les facultés imaginatives ne s'exerceraient pas tant sur ce qui est raconté que sur la façon dont on le raconte. Autrement dit, c'est le style même de Gogol que le collectif de la FEKS avait pour ambition de rendre « visible » à l'écran, avouant son peu d'intérêt pour l'intrigue originale du *Manteau* à laquelle il a d'ailleurs fait subir de très sérieuses distorsions, dotant Akaki Akakievitch d'une biographie empruntée en partie à plusieurs autres récits de Gogol (*La Perspective Nevski*, *Comment Ivan Ivanovitch s'est brouillé avec Ivan Nikiforovitch...*) et amputant *Le Manteau* de sa seconde partie « fantastique » (le film s'arrête avec la mort d'Akaki Akakievitch).

En conséquence, le film de la FEKS s'appuie sur un ensemble de *procédés* considérés comme une finalité de l'acte esthétique. D'une certaine façon, *Le Manteau* de Kozintsev et Trauberg est une anthologie de tous les procédés répertoriés dans le cinéma des années 1920. La narration est portée par une foule de trucages plus ou moins spectaculaires qui permettent l'hyperbole, la parabole ou la réalisation de la métaphore. *Le Manteau* est un « film à trucs » dans

18. Trente ans plus tard, en 1959, le même Boris Eichenbaum sera de nouveau consultant littéraire sur une nouvelle adaptation du *Manteau* au cinéma (réalisation d'Alexei Batalov, avec Rolan Bykov dans le rôle d'Akaki Akakievitch).

19. Boris Eïxenbaum, « Literatura i kino » [Littérature et cinéma], *Sovetskij Èkran*, 42, 1926.

20. Tynianov a fréquemment travaillé avec la FEKS. Son implication dans les milieux du cinéma était d'autre part importante : voir François Albéra, *Les Formalistes russes et le cinéma*, *op. cit.*

la grande tradition de Georges Méliès et de l'illusionnisme des arts forains qui nourrissent la poétique des « excentriques²¹ ».

Le film possède d'autre part son propre système d'intonations, autrement dit sa « mélodie » (*melodika*), calquée sur la « mélodie » du texte de Gogol. En littérature, cette mélodie est le produit de l'action conjuguée du rythme et de la syntaxe ; au cinéma, elle est créée par le montage²². Ainsi, les raccords symboliques (raccords sur l'objet, le mouvement, etc.) sont des substituts visuels à l'auto-engendrement de la phrase sur la base du calembour, de l'écho morphologique ou phonétique dans le régime stylistique du *skaz* gogolien.

Enfin, les membres de la FEKS ont estimé que la « sémantique phonique » (*zvukovaja semantika*) du *Manteau*, créée par tous les moyens du comique verbal, pouvait être rendue à l'écran par le biais de la pantomime (le langage du corps) et du gag (le comique gestuel/le comique de situation). Ils ont donc réussi à transposer de façon tout à fait convaincante un tissu purement verbal en une action essentiellement muette et parfaitement orchestrée. Si dans le *skaz*, la mélodie du discours est apte à suggérer toute une gestuelle, comme l'a fort pertinemment noté Eichenbaum, dans le *kinoskaz* c'est la gestuelle qui vient suggérer une certaine oralité, chaque pose, mouvement du visage ou du corps (ce que la FEKS appelle le « ciné-geste ») servant de signal expressif. On peut également noter une équivalence structurelle entre le *skaz* littéraire et le cinéma burlesque muet : c'est le même système d'anecdotes cousues les unes aux autres, la même absence de composition monocentrée.

Il est temps pour nous d'ajouter à l'oxymore de départ (*kinoskaz*) ce qui, de prime abord, ne relève que du plus pur paradoxe : un *skaz* cinématographique *ne saurait être que muet*. Seuls le langage cinétique et la mécanique du burlesque, cet « art de la mise en

21. Nous n'utilisons pas le terme « truc » au sens qui lui est donné par la FEKS (le moment du procédé comique ou le « gag », qui emplit des fonctions similaires aux « attractions » chez Eisenstein), mais bien dans celui de « truage ».

22. Dans « Les problèmes de la ciné-stylistique », Eichenbaum rejoint Eisenstein en faisant du montage la « syntaxe du film » : il lui confère un rôle stylistique d'agencement des cadres, ces derniers jouant le rôle des mots à l'intérieur de la « ciné-phrase ». Boris Eïxenaum, « Problemy kino-stilistiki » [Les Problèmes de la ciné-stylistique], in *Poëtika kino* [Poétique du cinéma], M., Kinopečat', 1927.

mouvement d'une parole muette²³ » selon le critique d'art Christophe Kihm, sont en effet susceptibles de fournir un équivalent visuel acceptable au matériau verbal et sonore du *skaz* littéraire ; en d'autres termes, un « tout gestuel » ou un « tout visuel » viendrait se substituer à l'illusion du « tout oral », à l'intérieur d'un autre système de perception²⁴. Je prendrai pour étayer mon propos un exemple plus récent avec les films du cinéaste tchèque Jiri Menzel, qui a adapté à l'écran six œuvres de Bohumil Hrabal. Les textes de Hrabal peuvent être caractérisés de « narrations-palabres » : ce sont des récits qui se fondent sur un flux verbal et pseudo-oral ininterrompu, qui mêle le langage le plus argotique à la langue la plus élaborée, des récits où ce qui fait événement n'est pas tant ce qu'on dit que la façon dont on le dit ; le narrateur de Hrabal est quant à lui un « palabreur²⁵ », un porteur de récits qui met le monde en mots et le véritable héros de l'œuvre. Des *Trains étroitement surveillés* (1966) à *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* (2008), Menzel a opté pour un choix radical, qui était d'accentuer au maximum les effets et les procédés cinétiques (comique gestuel et mouvement des corps) tout en rendant ses personnages presque muets. Grand amateur de cinéma muet et lecteur attentif de Hrabal, Menzel est parti du principe que la narration-palabre (avec ses digressions, ses répétitions, son bavardage et ses monologues, où la parole relève d'un véritable mode existentiel) ne pouvant être *illustrée*, elle devait être transposée et même *interprétée* dans un autre système de perception.

Le paradoxe du *nemoj kinoskaz* (le *skaz* cinématographique muet), c'est-à-dire ce point où l'excès du verbe et la mutité se rejoignent, reçoit également la caution (peut-être douteuse) des forma-

23. Christophe Kihm, « Le burlesque, une aventure moderne », *Art Press*, 24, 2003, p.12.

24. La poétique ou l'anthropologie du geste et du mouvement sont depuis quelques années au cœur même des études cinématographiques en Russie. Voir à ce sujet Oksana Bulgakova, *Fabrika žestov* [La Fabrique des gestes], M., NLO, 2005 ou Jurij Tsiv'jan, *Na podstupax k karpalistiche: dviženie i žest v literature, iskusstve i kino* [Aux approches de la carpalistique : le mouvement et le geste dans la littérature, l'art et le cinéma], M., NLO, 2010. Oksana Bulgakova a également consacré un ouvrage fondamental sur les organes de la perception dans le cinéma d'avant-garde soviétique (Oksana Bulgakova, *Sluxoglaž: kino i ego organy čuvstv* [L'œil-oreille : le cinéma et ses organes de perception], M., NLO, 2010).

25. Voir Xavier Galmiche, Jitka de Préval & Lenka Stranska (éd.), *Bohumil Hrabal, le Palabreur, Les Cahiers slaves*, numéro hors série 3, 2001.

listes eux-mêmes, qu'on sait habiles à enfoncer le clou de la contradiction :

1. En attribuant au cinéma le statut d'un langage (celui de la photogénie), Tynianov et Eichenbaum rendent théoriquement possibles les équivalences entre matériau verbal et matériau visuel et la transposition de procédés verbaux en procédés plastiques. Tynianov postule que les éléments du discours verbal peuvent être dissociés et redistribués dans la « bande image » ; Eichenbaum va plus loin en affirmant que le langage verbal est une structure imbriquée dans tout message iconique²⁶ et qu'« il est inexact de qualifier le cinéma d'art muet » : il ne s'agit que « d'absence de mot audible²⁷ ». « La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante » déclarait déjà Simonide de Céos au VI^e siècle avant J.C.²⁸ ; l'idée de correspondances possibles entre les langages artistiques n'est bien évidemment pas neuve, mais les formalistes la posent dans un contexte nouveau, déterminé par l'apparition du médium cinématographique d'une part et du primat absolu de la forme d'autre part. Enfin, la prééminence chez les avant-gardes de l'image comme paradigme artistique (qui remplace le paradigme musical des symbolistes) n'a pu qu'encourager ce type de réflexion au cours des années 1920.

2. Comme nous l'avons déjà vu, Eichenbaum n'a pas hésité à proposer une analyse « sonore » du matériau littéraire écrit, dans la lignée des théories de l'école allemande de philologie auditive (Sievers, Saran).

3. Dans « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol ? », Eichenbaum multiplie les oxymores comme « mimique articulatoire » ou « geste phonique »²⁹. L'auteur du *skaz* est quant à lui qualifié de « comédien » (*komediant*) qui joue un « rôle » selon un « scénario »³⁰. Même si en parlant d'« auteur-comédien », Eichenbaum ne fait que reprendre une notion qui remonte à Sterne et aux préromantiques

26. C'est l'hypothèse du « discours intérieur » qui fait du spectateur le foyer de l'énonciation filmique. Voir François Albéra, *Les Formalistes russes et le cinéma*, op. cit., p. 19.

27. Boris Èjxenbaum, « Problemy kino-stilistiki », art. cit., p. 22.

28. Cité par William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 89.

29. Boris Èjxenbaum, « Kak sdelana "Šinel" Gogolja ? », art. cit., p. 180-181.

30. *Ibid*, p.187.

(Bonaventura ou Richter, par exemple³¹), il est troublant de constater l'étendue du vocabulaire scénique, voire cinématographique utilisé pour qualifier le *skaz* de Gogol. Dans *Le Manteau*, écrit Eichenbaum, « la mimique du rire fait place à la mimique de l'affliction, l'une et l'autre ayant l'allure du jeu, avec une alternance conventionnelle de gestes et d'intonations³² ». Ce type de proposition décrirait à merveille un certain nombre de scènes du film de la FEKS même si, bien sûr, elle constitue surtout un exemple caractéristique de la contamination (voire l'assimilation) des champs dans la terminologie formaliste : les articles des formalistes sur le cinéma fourmillent de termes tels que « ciné-langue » (*kino-jazyk*), « ciné-mot » (*kino-slovo*), « ciné-phrase » (*kino-fraza*), « ciné-syntaxe » (*kino-sintaksis*) et autres « ciné-sémantique » (*kino-semantika*)... On trouve ce même type de contamination chez Eisenstein (voir sa « ciné-dialectique » – *kino-dialektika* ; après l'arrivée du parlant, Eisenstein parlera d'« image-vision » et d'« image-son ») ou chez Chklovski. Dans « Les problèmes de la ciné-stylistique », Eichenbaum justifie l'application d'une terminologie littéraire au domaine du cinéma par « une analogie parfaitement légitime qui permet, par exemple, de parler de 'phrase musicale', de 'syntaxe musicale', etc.³³ ».

Non audible sans être muet et jouant de toutes les ressources de la plastique et de la cinétique, *Le Manteau* de Kozintsev et Trauberg est un film qui renvoie également à la définition originelle du *skaz* comme « narration poétique et lyrique » par nombre de ses dispositifs. Parmi ces derniers, la métaphore occupe une place prépondérante. Eichenbaum n'a pas manqué de noter que la possibilité de réaliser visuellement les métaphores verbales est une des propriétés les plus fécondes du cinéma³⁴. Qu'on pense à l'expression « rat de bureau » (*kanceljarskaja krysa*, l'équivalent russe de notre « rond-de-cuir ») réalisée dans le jeu de l'acteur qui interprète Akaki Akakievitch, à la locution « L'affaire est dans le chapeau » (*delo v šjape*, « l'affaire est dans le sac ») matérialisée quand le dossier d'une affaire louche est placé dans un chapeau, à la « femme-manteau » qui apparaît à Akaki Akakievitch ou à l'expression « regarder quelqu'un de haut » rendue visible par le truchement de la plongée et de la contre-plongée dans la scène qui oppose le petit fonctionnaire de

31. Gogol n'a d'ailleurs pas inventé cette posture d'« auteur-comédien » en Russie : on peut tout aussi bien l'appliquer à Vassili Narejny ou à Alexandre Veltman.

32. « Kak sdelana "Šinel" Gogolja? », art. cit., p. 186.

33. *Ibid.*, p. 39.

34. Boris Ėjxenbaum, « Problemy kino-stilistiki », art. cit., p. 50.

Gogol au « personnage important ». On a ici une illustration de la théorie d'Eichenbaum selon laquelle le spectateur verbalise lui-même mentalement les images, devenant ainsi le foyer de l'énonciation filmique. En d'autres termes, il élabore sa fiction personnelle, qui passe par le discours intérieur.

Les réflexions suscitées par les stratégies de l'adaptation du *skaz* gogolien à l'écran peuvent être élargies à d'autres films, et bien sûr, plus spécifiquement, aux adaptations des récits de Leskov au cinéma (essentiellement *Le Gaucher* et *Lady Macbeth du district de Mtsensk*). Dans la perspective des caractéristiques du *skaz* littéraire telles qu'elles ont été établies par les formalistes, on peut faire entrer dans la catégorie du *kinoskaz* les œuvres qui se distinguent par l'attention qu'elles portent aux procédés (narratifs, comiques, poétiques) et à la construction du sujet, la dimension spectaculaire du matériau utilisé, l'utilisation de l'image comme trope, le choix d'un point de vue narratif subjectif et naïf qui permet de faire sentir à l'écran la présence d'un narrateur et la *stylisation* (au sens russe d'« imitation ») des genres et des styles populaires.

Au XX^e siècle, les années de plus grande productivité du *skaz* sont en Russie les années 1910 et 1920. Ce moment de redécouverte et de réévaluation de l'œuvre narrative de Leskov correspond également à l'investissement par les avant-gardes des thèmes du cirque, du spectacle ambulant ou du cabaret. Le *skaz* littéraire s'appuie sur un univers théâtralisé à l'extrême, souvent par le biais du grotesque, et glisse très facilement du narratif au scénique : Eichenbaum avait pertinemment relevé l'importance de l'intonation, mais aussi de la gestuelle et de la mimique chez cet « auteur-comédien » qu'est le conteur du *skaz*. Il ne semble donc pas abusif de parler de *skaz* théâtral ou de *skaz* cinématographique pour des œuvres où les stratégies d'adaptation du *skaz* littéraire se sont révélées particulièrement inventives.

Lorsqu'en 1925, Evgueni Zamiatine tire du *Conte du Gaucher de Tonla et de la puce d'acier* de Leskov une pièce qu'il intitule *La Puce* (*Bloxa*), il fait appel aux principes esthétiques de la baraque de foire (*balagan*) et de la *commedia dell'arte*, qui sont fondés le grotesque, sur le langage cinétique du geste, de la mimique, du mime, et, en rendant le *skaz* de Leskov non seulement visible, mais visuel, il résout pour la scène une aporie sans doute moins « incontournable » que celle que nous avons soulevée au sujet de l'adaptation du *Manteau* de Gogol par la FEKS, mais tout aussi réelle. L'apport du peintre Boris Koustodiev aux premières mises en scène d'Alekseï Diki en 1925 et 1926 a été particulièrement précieux : ses enseignes peintes

aux couleurs éclatantes, ses indiennes bigarrées, ses décors primitifs, ses accessoires grossiers dans la tradition du théâtre de foire sont autant d'heureuses initiatives pour restituer ce que le peintre appelait l'« atmosphère visuelle » du *skaz* de Leskov. Alekseï Diki devait préciser plus tard que la pièce avait été « épicée à la manière populaire, salée et poivrée », s'inspirant des « spectacles de foire³⁵ » (dans le film qu'il a tiré du *Gaucher* en 1986, le cinéaste Sergueï Ovtcharov s'est visiblement inspiré des mêmes traditions : *loubok* et *balagan*³⁶). Et si l'on en croit *Zamiatine*, ce fut un vrai succès : « [...] le décor de chacun des actes était accueilli par des applaudissements. La théâtre a vaincu, et une grande part de cette victoire revient bien sûr à Koustodiev³⁷ ».

De la même façon qu'en adaptant *Le Gaucher* de Leskov à la scène en 1926, *Zamiatine* pensait que la seule forme scénique du *skaz* était la comédie populaire et le théâtre de tréteaux, nous arrivons à la conclusion que le *kinoskaz* peut se rencontrer dans le cinéma burlesque muet (dont une des sources en Russie est justement la scène populaire ukrainienne et yiddish), un cinéma qui sait faire parler le silence, un cinéma basé sur la pantomime, c'est-à-dire le corporel. Car le *skaz*, c'est aussi le récit incarné, et si nous en devons à *Zamiatine* l'intuition fulgurante, qui mieux que Marcel Marceau l'avait compris, lui qui en 1951 créait un mimodrame d'après *Le Manteau* de Gogol, un spectacle tout entier organisé autour de l'« écriture corporelle » et du langage cinétique « pur » ?

Il serait donc possible et sans doute fructueux de prolonger cette réflexion sur le *skaz* littéraire et le *skaz* cinématographique en direction de la scène contemporaine, pour aboutir à une forme dramaturgique originale qui tente à son tour d'élargir le champ des langages de la scène : le monologue dit d'« estrade » (*èstradnyj monolog*) ou « monospectacle », tel qu'il est actuellement pratiqué par Mikhaïl Zadornov, Mikhaïl Jvanetski ou Evgueni Grichkovets ; ce qui nous permettrait en dernier lieu, et toujours dans la lignée des formalistes russes, de considérer le *skaz* non seulement comme le lieu de l'oralité, mais aussi comme un véritable *espace scénique*.

INALCO

35. Cité d'après Konstantin Rudnitski, *Théâtre russe et soviétique 1905-1925. Avant-garde et tradition*, Paris, Thames and Hudson, 2000, p. 193.

36. Sergej Ovtcharov, *Leŝa* [Le Gaucher], Lenfil'm, 1986.

37. Evgenij Zamjatin, *Sočinenija* [Œuvres], M., Kniga, 1988, p. 340.