

LES MODÈLES ALLEMANDS DANS LA GENÈSE DE LA PENSÉE FORMALISTE ET STRUCTURALISTE RUSSE

SERGUEÏ TCHOUGOUNNIKOV

Cette étude voudrait montrer le rôle du modèle morphologique allemand dans l'avènement de la pensée formaliste et structuraliste contemporaine. Nous nous efforcerons de présenter un tableau général de la première histoire du structuralisme en Europe, en particulier de la genèse du formalisme et du structuralisme russes au début du XX^e siècle ainsi que des sources allemandes de ce processus. On cherchera à repérer le substrat morphologique allemand dans la genèse de la réflexion formaliste et structuraliste en Europe orientale, ce courant étant un précurseur incontestable du structuralisme européen. Pour réaliser cette reconstitution épistémologique, nous voudrions nous tourner vers ce que nous considérons comme le moment définitif et comme le point crucial de l'articulation de la pensée linguistique et poétique moderne, à savoir, la formation du formalisme russe dans la période de 1914 à 1930. Nous aborderons aussi la première réaction « anti-formaliste » : le cercle de Mikhaïl Bakhtine avec P. Medvedev et V. Vološinov qui, selon nous, a pré-figuré la dynamique essentielle de l'évolution du structuralisme vers une vision dite parfois « post-structuraliste ». Les relations entre, d'une part, la tradition morphologique allemande (*Bildung*) et son modèle organique et, d'autre part, la pensée formaliste et structuraliste naissante seront au centre de notre analyse. On essayera aussi d'explorer les « affinités électives » qui, par le biais du « modèle organique », relie les conceptualisations morphologiques allemandes du langage et de la littérature aux concepts du formalisme et de l'« anti-formalisme » en Russie/URSS. Enfin, les

théorisations issues du mouvement sémiotique en URSS, soit l'École sémiotique de Moscou et de Tartu, constitueront le troisième volet essentiel de notre étude.

Cette problématique morphologique s'exprime dans le discours linguistique à travers la notion de « forme interne du mot » (W. von Humboldt) comprise comme un élément virtuel inné constitutif de la conscience d'un locuteur dans un système linguistique précis. C'est autour de cette notion d'origine allemande que se constitue la linguistique et la poétique russe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, en particulier dans l'œuvre des linguistes slavophiles K. Aksakov, A. Buslaev, V. Dal', A. Vostokov, du poéticien A. Veselovskij, du théoricien du langage A. Potebnja, et dans la phénoménologie russe de G. Špet. On peut aussi ajouter à cette liste, paradoxalement, l'« anti-formalisme » militant de la « nouvelle linguistique » de Nikolaj Marr et de son école : I. Frank-Kameneckij, O. Freidenberg, I. Meščaninov, etc.). Ce modèle morphologique fondé sur la notion de « forme interne » conditionne la naissance du formalisme russe dont le projet se veut néanmoins « anti-organique » et fonctionnel. Nous essaierons de montrer que, malgré cette apparence de rupture avec la tradition morphologique fondée sur la « forme interne », le formalisme russe (1915-1930) n'a pas su véritablement sortir du champ du « modèle organique » allemand qui imprègne ses développements conceptuels. Nous voudrions donc nous tourner vers la « diachronie », vers la « préhistoire » de la pensée structuraliste. À un moment où la pensée structuraliste et sémiotique fait l'objet d'une relecture détaillée, il semble particulièrement important de suivre le processus de l'articulation historique et conceptuelle de ce courant. Cette réflexion a déterminé le paysage intellectuel du XX^e siècle – siècle au terme duquel il est maintenant possible de s'interroger sur les techniques et les sources de ce modèle de pensée dont la fécondité opérationnelle et les acquis de base restent au demeurant incontestables. Phénomènes singuliers dans la vie intellectuelle du XX^e siècle, le formalisme et le structuralisme russes sont souvent perçus en dehors du contexte historico-culturel de leur élaboration comme s'il s'agissait d'un cas singulier de génération spontanée.

Nous nous attacherons donc à exposer les origines allemandes souvent ignorées de cette pensée si riche de conséquences et dont le rôle a été déterminant dans la construction contemporaine de l'objet linguistique et littéraire. Ces origines remontent à la *Naturphilosophie*, à la tradition de la *Bildung* (formation) avec les morphologies de Goethe, Herder et Schelling ; à la théorie littéraire

du « premier romantisme allemand » (le groupe de l'*Athenäum* : A. et F. von Schlegel, Novalis, W.v. Humboldt) ¹, au « formalisme européen », c'est-à-dire à l'ensemble des conceptions esthético-morphologiques relatives à la forme de l'œuvre d'art proposé par les théoriciens germanophones du XIX^e siècle tels H. Wölfflin, A. Hildebrand, A. Riegel, au courant « néo-kantien », en particulier l'école de Marburg : H. Rickert, H. Cohen, P. Natorp. Les concepts de la pensée morphologique allemande constituent le « noyau morphologique négatif » des théories formalistes russes. C'est à partir de ce « noyau apophantique » que l'élaboration de ces concepts est devenue possible. Tout se joue autour de la distinction entre forme mécanique (ou forme externe) et forme organique (ou forme interne). C'est par rapport à cette notion issue de la tradition de la *Bildung* (formation) que se structure le champ théorique russe.

Les travaux de l'École rhétorique allemande (R. Riemann, B. Seuffert, O. Schissel von Fleischenberg) pratiquement inconnus en Europe sont étudiés et vivement discutés en Russie par le milieu formaliste. La poétique narrative des théoriciens russes (A. Reformatskij, A. Petrovskij, V. Propp) puise largement dans les écrits théoriques des poéticiens allemands W. Dibelius, O. Walzel, W. Worringer, représentants tardifs de la tradition morphologique et héritiers de l'école rhétorique. Le formalisme russe en train d'inventer la « science moderne du langage et de la littérature » a largement recours aux acquisitions de la « nouvelle philologie avant-gardiste » allemande, *Schallanalyse* et *Ohrenphilologie* d'E. Sievers et F. Saran ainsi qu'aux acquis de la recherche linguistico-morphologique selon le principe des *Beckungskurven* pratiqué par leur collaborateur musicologue G. Becking. Le formalisme russe se trouve pris entre la pensée morphologique allemande et le premier structuralisme : c'est ainsi que s'accomplit son parcours conceptuel de l'immanence de l'objet littéraire à l'invention du phonème. La longue tradition de liens intellectuels entre l'Université allemande et l'Université russe ainsi que l'atmosphère particulière du début du XX^e siècle ont formé ce réseau complexe et fascinant qui détermine l'apparition de l'école formelle et du cercle

1. Sur les rapports conceptuels entre le premier romantisme allemand et le formalisme russe voir : S. Tchougounnikov, « Le formalisme russe entre la morphologie allemande et le structuralisme naissant », in *Protée*, « Cannes hors projections », vol. 31, n° 2, Montréal, 2003, p. 83-95, ainsi que : S. Tchougounnikov, *Entre « organicisme » et « post-structuralisme » : deux âges du discours russe-soviétique sur le langage et la littérature (1914-1993)*, thèse de doctorat de 3^e cycle présentée à l'EHESS de Paris, 2002, p. 69-229.

de M. Baxtin. L'intervalle de temps considérable qui nous sépare de ces divers systèmes d'analyse permet certainement de tenir plus aisément à distance leurs cheminements et d'explorer l'écart entre leurs objets et leurs métalangages, démarches constitutives de toute étude d'un champ de notions.

Cela pose aussi la question de la nature des relations entre ces deux champs. S'agit-il de filiations réelles, de véritables sources ? ou de coïncidences, voire d'analogies de concepts, donc d'échos, de « correspondances », ou même peut-être d'un « inconscient conceptuel » ? Il convient d'intégrer dans le champ de l'analyse la multiplicité de ces facteurs tout en accentuant l'analyse de l'« étymologie » des concepts. Il s'agirait d'effectuer le travail portant sur la « mémoire des concepts », dimension qui se déploie dans le champ provisoirement définissable comme « interconceptualité ». En effet, tel le « texte artistique » dans la sémiotique de Jurij Lotman, les concepts gardent la mémoire du lieu et du temps de leur production. Cela oblige, en laissant de côté la dimension proprement conceptuelle, à étendre l'analyse aux structures « extra-conceptuelles », à savoir les facteurs spatiaux, temporels et historiques qui ont influencé l'élaboration de ces concepts. Nous essayerons donc de dégager quelques schémas essentiels de l'articulation de la pensée formaliste et structuraliste, certains mécanismes de la génération conceptuelle dont la réitération, à nos yeux, assure la continuité des champs examinés. Les concepts sont-ils des « créations organiques » ? possèdent-ils, tel le poisson de Goethe créé par le milieu aquatique et en vue de ce milieu, une « articulation interne » qui les attacherait au contexte dont ils sont issus ? Nous cherchons à poser cette question plutôt qu'à donner une réponse définitive, tâche qui exigerait une recherche plus développée.

*

* *

En dépit de son importance, la question des origines allemandes des théories russes du langage et de la littérature n'a certainement pas été assez examinée. Or, seul l'examen de ces origines permet de rendre compte du formalisme et du structuralisme russes et de leurs assises épistémologiques. On ne trouve pas de témoignages directs de l'influence de la poétique du « classicisme » et du premier romantisme allemand sur les théories du formalisme russe. En revanche, les attestations de contacts de la pensée formaliste russe

avec les travaux allemands contemporains sont nombreuses. Les auteurs des importants commentaires du recueil de Jurij Tynjanov², A. Čudakov, M. Čudakova et E. Toddes, soulignent le fait que la poétique de Tynjanov a reçu une impulsion de la poétique allemande contemporaine. Tynjanov connaissait bien ce domaine qui était entre les années 1910-1920 fortement « antipsychologique ». Cette poétique est représentée par H. Wölfflin et son école, par W. Dibelius, par O. Walzel, G. Zimmel et autres³. En effet, le « formalisme européen » de Konrad Fiedler et Adolf Hildebrand, d'Aloïs Riegel, de Wilhelm Worringer, de Heinrich Wölfflin), formalisme que Medvedev *alias* Baxtin a d'emblée perçu comme une alternative positive au « mauvais » formalisme russe jugé trop « négatif » ou « apophantique⁴ », ce formalisme est une source importante aussi bien de la pensée formaliste russe que de la réflexion « anti-formaliste » restée cependant « morphologique », celle du cercle de Baxtin : P. Medvedev, V. Vološinov.

Boris Ejxenbaum a étudié à la fois les écrits de Heinrich Rickert et les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Heinrich Wölfflin, tout en reconnaissant l'analogie entre leur approche et la méthode formaliste. Selon lui, ces deux approches visent à permettre une lecture immanente de l'objet littéraire du point de vue de l'évolution du système tout entier et en fonction de « points de vue » précisément établis. Šklovskij forge son terme de « procédé » en accord avec les observations concrètes d'un des élèves de Wölfflin, Karl Voll. L'essai de Voll sur l'analyse comparée de la forme est traduit en russe en 1916. Šklovskij en publie un compte rendu élogieux dans la revue de Maxime Gorki, *Letopis'*⁵. Šklovskij fait aussi état d'Hildebrand dans son article « L'espace dans la peinture et les suprématistes » (1919)⁶.

A. Čudakov fournit la liste des précurseurs allemands de la pensée formaliste qui, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, ont posé la nécessité de l'étude autonome de la forme séparée de toute considération religieuse, philosophique ou esthétique. K. Fiedler

2. I. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury. Kino* [Poétique. Histoire de la littérature. Cinéma], Moscou, Nauka, 1977.

3. *Ibid.*, p. 515.

4. M. Baxtin, *Tetralogija* [Tétralogie], Moscou, Labirint, 1998, p. 172-176.

5. Voir A. Dmitriev, « Russisk formalismen. Teoretisk baggrund, interne positioner, vestlig reception » [Formalisme russe. Arrière-plan théorique, positions internes, réception occidentale], in : *Reception. Tidsskrift for nordisk litteratur*, n° 45, decem-ber 2001, København, Københavns Universitet, 17.

6. V. Šklovskij, *Gamburgskij Sčet. Stat'i-vospominanija-esse* [Le compte de Hambourg. Articles-mémoires-essais], Moscou, Sovetskij pisatel', 1990, p. 5.

dans *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* [Sur les moyens de juger les œuvres des beaux-arts] a affirmé la nécessité d'étudier une forme autonome des objets, d'établir une discipline particulière émancipée de l'esthétique pour « connaître l'art uniquement sur ses propres voies ⁷ ».

Pour A. Hildebrand (*Le problème de la forme dans l'art de la peinture*, 1893, la traduction russe a paru en 1914), l'art est un domaine autonome de l'activité humaine qui réalise sa propre construction du monde. L'art n'emprunte pas sa « poésie » quelque part, il n'illustre pas ce qui lui préexiste. Pour cette raison Hildebrand critique les « méthodes historiques » de l'étude de l'art qui accentuent ce qui n'est pas essentiel et ignorent le « contenu artistiquement pertinent » dont les lois internes sont indépendantes de « tout changement temporel ». Étant créée pour être perçue, l'œuvre d'art transforme en valeurs relatives toutes les formes réellement existantes. Des formes de l'être totalement différentes peuvent mener à l'idée d'une seule et même forme. Ces développements de Hildebrand sont donc voisins d'une poétique formelle. Les éléments de l'œuvre d'art, ses composantes (figures, colonnes, mots, phrases, procédés) ne peuvent être étudiés que de façon fonctionnelle, à partir de l'idée d'une « construction spécifique » du tout. Une construction d'un même type peut avoir une signification très différente dans diverses œuvres, en fonction de ses combinaisons avec d'autres éléments. Un procédé identique du point de vue formel acquiert souvent un sens artistique différent selon sa fonction, c'est-à-dire selon l'unité de toute l'œuvre d'art, selon la visée générale de tous les autres procédés. En introduisant la notion de construction « architectonique », Hildebrand a anticipé l'approche de l'œuvre d'art comme totalité constructive close. Dans l'analyse d'une telle totalité il convient d'établir non pas la relation d'une partie, d'un élément réel à tel ou tel ordre externe, « non-artistique », mais la place de cet élément dans le système poétique. C'est seulement ainsi qu'on peut établir sa signification. On ne peut aller au-delà de la construction artistique, parler du « sens social » d'une œuvre d'art, qu'après sa description immanente exhaustive ⁸.

Parmi les autres sources allemandes de la pensée formaliste, il faut citer des représentants « modernes » de la poétique « morphologique » allemande tels que Wilhelm Dibelius et Oskar Walzel. Le travail de Lubomir Doležel a montré que les travaux de l'école rhé-

7. *Ibid.*, p. 4.

8. *Ibid.*, p. 5-6.

torique germanique (*rhetorische Schule*), ont été méconnus en Allemagne ⁹. En revanche les méthodes et les résultats de la poétique narrative allemande étaient bien connus en Russie autour des années 1920 ¹⁰. Selon Doležel, les poéticiens allemands d'inspiration formaliste appliquent l'opposition entre la forme esthétiquement non-pertinente et le contenu poétiquement actif au procédé rhétorique de la composition. La composition comme un des éléments formels supérieurs n'a pas d'application générale en poésie lyrique mais joue un rôle essentiel dans le genre narratif. Pour cette raison, les dessins ou les modèles de la composition sont d'un intérêt essentiel pour la poétique narrative. La composition est un principe organisateur des narrations qui, en même temps, peut se distinguer par la plus haute individualité. En se référant au modèle de la structure narrative de Dibelius, modèle qui se situe au niveau du « dessin général », Doležel affirme que la poétique narrative du XX^e siècle met dès ses débuts l'accent sur les modèles macrostructuraux du narratif. Doležel souligne que ce modèle des poéticiens allemands vient de la rhétorique classique, mais avec une modification importante du sens original des termes rhétoriques de composition et de disposition. Dans l'usage classique, le terme de *dispositio* est utilisé au sens de « arrangement des pensées trouvées dans l'*inventio* » et le terme *compositio* désigne la structuration syntaxique du continuum de la proposition. En narratologie allemande le sens du terme *dispositio* (disposition) se rétrécit et le sens du terme de composition s'étend de sorte que ces deux termes forment une paire complémentaire. La disposition devient un arrangement logique et la composition un arrangement artistique du matériau narratif (*Stoff*). Pour l'« école rhétorique » le matériau en soi-même n'a pas de signification pour la composition. Il sert de substrat physique comme porteur du principe architectonique impliqué, comme gra-

9. Il s'agit des travaux de Schissel, Otmar von Fleschenberg (*Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*, Halle, 1910) ; Bernard Seuffert, « Beobachtungen über dichterische Komposition », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1909-1911, n° 1, p. 599-617 ; 3, p. 569-84 ; p. 617-632) ainsi que des travaux des années 1910-1920 d'Oscar Walzel et de Wilhelm Dibelius. V. Žirmunskij établit la caractéristique générale de la poétique narrative dans son article « Novejšie tečenija istoriko-literaturnoj mysli v Germanii » [« Tendances récentes dans le domaine de la théorie de la littérature en Allemagne »], republié dans *Poëtika, sbornik statej* [Poétique, recueil d'articles], Leningrad, Nauka, 1981. Rozalija Šor fait un tour d'horizon des publications allemandes les plus importantes dans : « Formal'nyj metod na zapade » [La méthode formelle en Occident], in A.M. Petrovskij (éd.), *Ars poetica*, Moscou, 1, 1927, 127-143. Elle y propose le terme d'« école rhétorique » pour les caractériser.

10. L. Doležel, *Occidental poetics : tradition and progress*, Lincoln, 1990, p. 135.

dation, concentration, variation, symétrie, parallélisme, contraste. La composition en tant que principe indépendant d'organisation du matériau imposé à ce dernier se révèle comme étant un procédé purement formel et rhétorique. Le divorce entre forme et contenu est, selon Doležel, un trait fondamental de la poétique formaliste ¹¹.

Le théoricien allemand Wilhelm Dibelius a influencé directement – par l'intermédiaire de Viktor Žirmunskij, « compagnon de route » des formalistes, spécialiste de la philologie et du romanisme allemands, l'évolution de l'école formelle russe ¹². Eichenbaum dans ses écrits de 1927 mentionne Dibelius parmi les précurseurs de la poétique narrative. Pour lui le travail de Dibelius est voisin des études formalistes du point de vue des observations particulières du matériau, mais il en est très éloigné en ce qui concerne les problématiques et les principes théoriques ¹³. Le choix de ces références par V. Žirmunskij est à l'origine de la rupture au sein du groupe formaliste, rupture qui se manifeste dans les philippiques de Tynjanov et de Jakobson contre l'« éclectisme académique (Žirmunskij, etc.) ». La méthode employée par Šklovskij dans son étude du texte de Dickens, *Little Dorrit*, ressemble beaucoup à l'étude du roman anglais par Dibelius (*Englische Romankunst*, 1910, Bd. 1-2) (I), bien que le but de Šklovskij ne soit pas d'étudier l'œuvre de Dickens mais d'illustrer certains principes théoriques généraux ¹⁴. Viktor Žirmunskij souligne dès 1923 les affinités entre les poétiques narratives allemande et russe ¹⁵ : pour Žirmunskij les deux courants ont entrepris l'investigation de la construction du sujet, ce qui a contribué au progrès de la poétique ¹⁶.

En effet les formalistes connaissent l'application de la méthode morphologique de Wölfflin aux genres littéraires faite par Oskar Walzel dans son étude de la littérature allemande moderne (*Die*

11. *Ibid.*, p. 127-128.

12. Žirmunskij rend les schémas de Dibelius accessibles au lecteur russe en traduisant et publiant son « Introduction » à *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, 1-2, Berlin, Mayer & Müller in V. Žirmunskij, *Problemy literaturnoj formy* [Problèmes de la forme littéraire], Moscou, 1928.

13. *Ibid.*, p. 135.

14. A. Dmitriev, *The German background of Russian Formalism* [L'arrière-plan allemand du formalisme russe], manuscrit, 7 pages, 2000, p. 6.

15. In Viktor Žirmunskij, « K voprosu o formal'nom metode » [À propos de la méthode formelle] in : O. Val'cel' Walzel, *Problema formy v poëzii* [Le problème de la forme en poésie], Petrograd, Academia, 1923 (trad. de l'allemand), 1-23 ; id., *Voprosy teorii literatury : stat'ji, 1916-1926* [Questions de la théorie de la littérature : articles des années 1916-1926], Leningrad, 1928.

16. L. Doležel, *Occidental poetics : tradition and progress*, op. cit., p. 135.

künstlerische Form des Dichtwerks), traduite en russe en 1923. Elle a été publiée par Viktor Žirmunskij dans une anthologie de textes de l'école morphologique allemande¹⁷. Žirmunskij a largement contribué à la propagation des idées poétiques allemandes en URSS à travers la revue *Poétique* durant l'année 1927. En outre, il a été l'éditeur en chef d'un important recueil d'articles, *Problèmes de la forme littéraire*, publié à Léninegrad en 1928, pour lequel il a traduit les textes essentiels de Walzel, Spitzer, Vossler et Dibelius¹⁸. Dans son livre *Le Problème de la forme en poésie* (1919) (1923 pour la traduction russe), Walzel formule une idée importante sur le caractère purement formel de l'œuvre d'art indépendant de son achèvement sémantique. A. Čudakov souligne que Šklovskij formule en 1928 une idée analogue. Selon le porte-parole du formalisme, un acte sémantique précis peut être remplacé dans l'art par son substitut sur le plan de la composition. Ainsi l'apparition ou la disparition de la césure peut remplacer dans un poème lyrique la chute (la résolution) sémantique¹⁹. Walzel affirme en outre la nécessité de considérer non pas des éléments formels isolés mais leur signification dans le tout artistique. Il pose aussi l'exigence d'exclure l'opposition même du conscient et de l'inconscient dans le processus de la création artistique. Pour lui il s'agit dans ce processus des particularités de la forme qui se manifestent dans l'œuvre d'art déjà achevées. Walzel qualifie d'« indécidable » la question de savoir si certaines particularités formelles ont été consciemment sélectionnées par l'artiste ou si elles résultent immédiatement et de façon inconsciente de ses dons naturels et individuels²⁰. À l'initiative de V. Žirmunskij, Walzel (comme Sievers et Saran) a été élu Membre d'honneur du département des Arts verbaux de Petrograd. En automne 1928, il a visité l'Institut de Petrograd à l'invitation de Žirmunskij²¹.

Jurij Striedter s'arrête sur la contribution « morphologique » allemande à la théorie du formalisme russe pour souligner, en dépit des affinités superficielles existantes, des différences fondamentales. Dans les deux écoles, l'analyse est concentrée sur la forme ; la différence des approches relève de deux critères : le langage et

17. Voir A. Dmitriev, *Russisk formalisme. Teoretisk baggrund, interne positioner, vestlig reception*, op. cit., p. 17.

18. A. Dmitriev, *The German background of Russian Formalism*, man. cit., p. 9-10.

19. Cité par A. Čudakov in V. Šklovskij *Gamburgskij ščet. Stat'i-vozpominanija-esse*, op. cit., p. 6.

20. *Ibid.*, p. 6.

21. A. Dmitriev, *The German background of Russian Formalism*, man. cit., p. 9-10.

l'évolution. Si les théoriciens allemands divisent la littérature en poésie lyrique, épique, dramatique en accord avec les genres traditionnels, en revanche, le formalisme russe distingue la poésie (vers, ou langage poétique) et la prose. Du côté allemand, ces distinctions génériques suivent les conceptions de Goethe qui considérait les poésies lyrique, épique et dramatique comme des « formes naturelles » et les associait à l'idée de la croissance organique de la littérature et de ses formes. Ces conceptions organiques de même que les pures typologies sont également étrangères aux théories formalistes²². Le formalisme considère en effet que le défaut essentiel du positivisme, dit aussi analytisme et atomisme, est de poser des « typologies pures » en étant incapable d'embrasser le tout et de proposer un ensemble cohérent de l'évolution littéraire. Quant aux conceptions organiques et à la « croissance organique » des formes littéraires, ces approches restent virtuellement intégrées dans les théories formelles qui sont toutes orientées contre la « croissance organique » au nom de la « croissance non-organique », procédant par sauts et « en ligne brisée ». En d'autres termes, contre le modèle évolutionniste de la tradition organique et morphologique à l'allemande, le formalisme propose un modèle essentiellement mutationniste. Selon J. Striedter, il ne faut pas surestimer les analogies entre les approches formelle et morphologique. L'intérêt pour la « forme artistique de l'œuvre poétique » que le formalisme partage avec des théories morphologiques comme celle d'Oskar Walzel, et la dichotomie entre le contenu et la forme de l'œuvre poétique proposée par ce dernier épuisent la ressemblance. Walzel ne s'occupe pas des traits spécifiques de l'art verbal par opposition aux structures du langage « non-littéraire », mais de l'« illumination réciproque » de tous les arts. La traduction d'un ouvrage de Walzel par Viktor Žirmunskij a affirmé sa rupture avec le cercle formaliste sur cette question²³.

Pour Alexander Dmitriev, la différence entre la morphologie de Walzel et la théorisation formaliste réside dans la notion de Walzel du style conçu comme caractéristique de la totalité de l'œuvre d'art. Pour Walzel, l'approche stylistique et le concept de style constituent la dernière instance de l'analyse qui manifeste des constantes anthropologiques substantielles. Pour les formalistes, en revanche, les concepts littéraires – ceux de genre, d'évolution littéraire – sont

22. J. Striedter, *Literary structure, evolution, and value. Russian Formalism and Czech Structuralism reconsidered*, London, 1989, p. 52-53.

23. *Ibid.*, p. 53-54.

historiquement déterminés et fonctionnellement définis. Le même auteur voit une autre distinction importante entre méthodologies morphologique et formaliste dans le concept de totalité de l'œuvre littéraire. Pour Walzel, cette totalité ou intégrité se réalise par elle-même dans l'unité du style auquel appartient une œuvre concrète. À un micro-niveau cette unité se manifeste comme unité du contenu et de la forme (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichtens*, 1923). Au macro-niveau elle consiste en une coordination générale de la « vision du monde », *Weltanschauung*, et de la poésie dans chaque période historique concrète. Ce modèle téléologique allemand qui assigne à l'analyse formelle l'étude d'un vaste spectre de problèmes dont la psychologie de la création, l'ensemble de la culture, les composants stylistiques, etc., s'oppose au modèle russe du formalisme rigoureux avec sa quête des « procédés purs » en dehors de tout aspect « extratextuel »²⁴.

La pensée linguistique allemande figure elle aussi dans la liste des influences conceptuelles du formalisme russe. On y trouve la « nouvelle linguistique » allemande (K. Vossler et son école). Dans son ouvrage de 1929, Vološinov *alias* Baxtin la définit comme un courant « psychologique et subjectiviste », « néo-humboldtien », dans la linguistique, opposé – avec des connotations positives repérables – au « formalisme abstrait » de l'École de Genève (Saussure *et al.*) porteur des péchés d'être « positiviste », « mécaniciste » et « atomiste »²⁵.

Striedter cite, parmi les précurseurs conceptuels du formalisme, la méthode morphologique d'André Jolles avec son intérêt pour les « formes simples » en tant que formes spécifiques du langage (dicton, proverbe, conte magique) qui « se créent elles-mêmes » à l'intérieur du langage sans l'intermédiaire du poète²⁶, et les études de Lämmert dans le domaine des constructions narratives²⁷. Parmi les autres sources allemandes des théorisations formalistes il faut encore mentionner l'esthétique philosophique de Richard Hamann, dont l'*Esthétique* a été traduite en russe en 1913 avec une introduction d'Engelgardt, auteur proche des formalistes, et celle de

24. A. Dmitriev, *Russisk formalismen. Teoretisk baggrund, interne positioner, vestlig reception*, op. cit., 17.

25. V. Vološinov, *Marksizm i filosofija jazyka [Marxisme et philosophie du langage]*, Leningrad, Priboj, 1929 (repris in M. Baxtin, *Tetralogija [Tétralogie]*, Moscou, Labirint, 1998, p. 337-358).

26. J. Striedter, *Literary structure, evolution, and value...*, op. cit., p. 54.

27. *Ibid.*, p. 56.

Michael Dessoirs ²⁸. Contre la conception du mot et de l'œuvre artistique comme « image artistique » avancée par Potebnja, les formalistes se réfèrent souvent au livre de Theodor Mayer, *Das Stielgesetz der Poesie*, 1901 [*La loi stylistique de la poésie*]. Mayer postule le caractère « non-visuel » de l'imagination artistique ²⁹. À quoi il faut ajouter les travaux de Brøder Christansen parus en russe en 1914 à qui le formalisme russe emprunte les célèbres notions de dominante et d'*ostranenie* (défamiliarisation).

En étudiant le milieu formaliste dans la Russie des années 1910-1920, Doležel dresse la liste des chercheurs russes, alliés du formalisme et inspirés par les études allemandes sur la composition, qui ont contribué au développement de la poétique morphologique en Russie et dont les travaux attestent la connaissance en Russie de la morphologie narrative allemande. Selon Doležel, les chercheurs russes esquivent le terme de composition, qui est au contraire central pour les Allemands : l'équivalent russe de ce terme « rhétorique » allemand est « structure générale » ou « organisation » de l'œuvre poétique. Parmi les chercheurs russes qui acceptent le terme de composition au sens restreint allemand, on compte M.A. Petrovskij (1921) (annexe II) et son disciple A.A. Reformatskij (1922) (annexe III). Doležel montre l'arrière-fond historique qui a précédé l'apparition de la fameuse contribution de Propp (1928). Selon cet auteur, l'idée que le corpus de divers genres narratifs partage un nombre limité de traits invariants était bien connue en Russie avant Propp. L. Doležel le montre sur l'exemple de quelques théoriciens complètement oubliés dont Vasilij Gippius (1919) (annexe IV), Boris Nejman (1927) (annexe V) et A.I. Nikiforov (1927) (annexe VI).

Alexander Dmitriev maintient que l'influence et la signification de la philologie allemande sur la poétique formaliste créée entre 1916 et 1919 a été secondaire. Cet auteur voit une différence de principe capitale entre ces deux courants dans l'orientation vers la téléologie de l'œuvre d'art et vers l'esthétique idéaliste qui caractérise les études allemandes, et qui s'oppose à l'analyse spécifiée et fonctionnelle pratiquée par les formalistes ³⁰. Nous ne croyons pas qu'il faille retenir cette vision dichotomique de la méthode formelle et du problème morphologique : le dualisme « formalisme allemand

28. Voir A. Dmitriev, *Russisk formalismen. Teoretisk baggrund, interne positioner, vestlig reception*, op. cit., 17.

29. A. Dmitriev, *The German background of Russian Formalism*, man. cit., p. 6.

30. *Ibid.*, p. 7.

– formalisme russe » n'est qu'apparent. Les deux courants se rencontrent dans le domaine de la morphologie, projet qui se fonde historiquement sur la tradition spirituelle moniste et sur la notion essentiellement allemande de *Geist* perçue comme « force et forme », comme instance essentiellement physique et incorporée, inaliénable du corps, comme son unique instance de manifestation. En outre une telle opposition tranchée entre les formalismes russe et allemand risque d'oblitérer les enjeux morphologiques et par conséquent les racines morphologiques du fonctionnalisme formaliste. Ce n'est pas par hasard si, dès les années 1920, le formalisme russe revient sur la question de la corrélation entre des séries autonomes (littéraire, quotidienne, politique), pour aboutir à des formulations extrêmement proches de la problématique « architectonique », terme clé de la tradition morphologique, repris en Russie par le cercle de Baxtin.

La thèse fondamentale de l'« école rhétorique allemande » selon laquelle la poétique doit se concentrer sur l'exploration des procédés rhétoriques artistiques et sur leur utilisation trouve un écho dans le fameux « cri de guerre » formaliste lancé par Šklovskij et Jakobson qui déclarent que le procédé est le seul personnage de la science de la littérature. Doležel souligne que le formalisme russe n'a pu se satisfaire de la compréhension étroite de la forme poétique qui caractérise les chercheurs allemands. La morphologie russe met souvent l'accent sur l'idée que la forme est destinée à être sentie (*oščutimaja forma*), que cette « forme sensible » est la source essentielle de l'effet esthétique. Pour Doležel, cette insistance montre que le concept de forme en Russie n'est pas véritablement « formaliste » et rappelle que le groupe se veut dès ses débuts « morphologique »³¹.

Le recours à la réflexion kantienne et néo-kantienne permet de situer philosophiquement le conflit entre le formalisme et le Cercle de Bakhtine. Pour ce dernier cette réflexion est une source conceptuelle reconnue ; néanmoins, toutes les conclusions n'en sont pas tirées. Le terme même de *Urteil* qui signifie aussi bien jugement que verdict explique l'articulation du projet « dynamique » de la critique dialogique et sociologique avec ses notions d'idéologème, de signe idéologique, d'évaluation sociale, d'intonation, de mot bivoocal, comme une synthèse des esthétiques kantienne et marxiste.

31. L. Doležel, *Occidental poetics : tradition and progress*, op. cit., p. 203.

Comme en Allemagne dans la période comprise entre 1870 et 1920, l'Université russe est dominée philosophiquement par les néo-kantiens. Les concepts du Cercle de Bakhtine se fondent sur l'idée kantienne du dialogue entre la conscience et le monde où la faculté de jugement pose la possibilité de la « synthèse transcendante » du sensible et de l'intellectuel. Cette synthèse se réalise par la « composante intersubjective » « de classe » qui assure par l'« évaluation sociale » ou par l'« idéologème » partagé la rencontre des consciences sur le « pont idéologique ». Cette instance idéologique apparentée à une visée autonome propre à la conscience organise les perceptions en provenance du monde extérieur. En passant par l'empathie du dispositif « chimique » de l'idéologème conçu comme la zone où s'abolit la distinction entre le psychique et le social, une telle synthèse explique la prédilection de Vološinov *alias* Baxtin pour la conception de la « langue de classe » de Nikolaj Marr. L'attachement du Cercle de Baxtin au postulat de Hermann Cohen « le monde n'est pas donné, il est conçu » (*Die Welt ist nicht gegeben, aber aufgegeben*) se réalise en conceptualisation du sujet collectif extériorisé de « nous-perception ». Elle part de la position de l'école de Marburg selon laquelle le sujet pensant est toujours un sujet pensé, sujet formé par les catégories de la pensée et que le monde réfléchi par ce sujet n'est jamais achevé ³². Cette « matérialisation de la transcendance » aboutit au projet « architectonique » de l'assimilation construisante du monde par le sujet qui le pense.

La critique par Baxtin, Medvedev et Vološinov du formalisme dans les études littéraires et en linguistique est faite au nom de la « valeur », définie comme « idéologème », « signe idéologique », « pont idéologique », « intonation », « mot bivocal ». Or ce terme de valeur fait partie de la problématique soulevée par le néo-kantisme. À partir du présupposé que « la connaissance d'objets, la connaissance en général du monde doit [...] être comprise comme une analyse des significations des concepts de la connaissance », Heinrich Rickert aboutit à la nécessité de désigner les critères qui permettent « la détermination d'une réalité possible ». Ces critères sont définis comme *Wert* (valeur) et *Geltung von Werten* (validité de valeurs) ³³. Ces termes de *Wert* (valeur) et de *Geltung von Werten* (validité de valeurs) ont été élaborés par Rickert pour saisir l'hété-

32. K. Clark & M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/London, Harvard University press, 1984, p. 23-35.

33. E.W. Orth, « Préface » in : H. Rickert, *Science de la culture et science de la nature*, Paris, Gallimard, 1997, p. IV.

rologie ou hétérothèse (*Heterologie, Heterothesis*) qui caractérisent la « réalité culturelle ». Le principe méthodologique d'hétérologie et d'hétérothèse est lié pour Rickert à la distinction entre la forme et le contenu ³⁴.

Mais le formalisme est lui aussi influencé par le néo-kantisme et surtout par la distinction de Rickert entre les sciences « authentiques » « empirico-nomologiques » et les sciences « idéographiques ». Les journaux personnels de B. Eichenbaum (janvier 1919) montrent que les formalistes connaissaient cette célèbre dichotomie de Rickert. Les idées du néokantisme et en particulier celles de Rickert portant sur les fondements philosophiques de la théorie littéraire « préformaliste » ont été propagées en Russie par l'enseignement d'Aleksander Veselovskij, professeur de philologie à l'Université de Saint-Petersbourg. Les formalistes accentuent l'aspect méthodologique et non pas philosophique de cette dichotomie, ce qui les distingue de l'approche du cercle de Baxtin ³⁵. Selon Jurij Striedter, l'emploi du terme de procédé (*priem*) par klovskij (« l'Art comme procédé », 1916) explicite la distinction entre les études littéraires et les « vraies » sciences « empirico-nomologiques ». De la même manière que l'observation expérimentale d'états de la matière permet de formuler et de vérifier les lois scientifiques, de même certains procédés qui apparaissent en littérature peuvent être observés de manière réitérée et aboutir à la formulation de lois. À partir de ces observations répétées, on peut tirer des conclusions relatives aux structures et aux effets littéraires. Ces conclusions peuvent être de nouveau vérifiées sur le matériau historique. Pour Striedter la formule de Šklovskij « l'art comme procédé » découle de la démonstration de certaines techniques employées en art : l'art n'est rien d'autre que l'application consciente de ces procédés et l'utilisation des effets de ceux-ci ³⁶.

Rickert propose en 1899 la distinction entre science de la culture et science de la nature (*Kulturwissenschaft et Naturwissenschaft*) ³⁷. Selon Rickert, l'ensemble du monde étant

34. E.W. Orth l'expose ainsi : « Forme et continu ne constituent donc pas une antithèse ou un couple antinomique. Bien au contraire, l'un exige l'autre et vice versa » (*Ibid.*, p. X).

35. A. Dmitriev, *Russisk formalismen. Teoretisk baggrund, interne positioner, vestlig reception*, op. cit., 16-17.

36. J. Striedter, *Literary structure, evolution, and value*..., op. cit., p. 22-23.

37. E. W. Orth in : H. Rickert, *Science de la culture et science de la nature*, op. cit., p. V. Dans cette opposition entre la connaissance historique et la connaissance des sciences naturelles, Rickert cherche à modifier la distinction de W. Windelband entre la recherche en science naturelles (définie comme nomothétiques) et la

compris comme « continuum hétérogène », l'histoire doit se comprendre comme culture. La « science historique de la culture » procède par la méthode idiographique qui vise à structurer le « continuum hétérogène » (ensemble du monde) par individualisation en « discret hétérogène ». La science naturelle recourt à la méthode nomothétique qui vise à transformer par généralisation le même objet de départ (le monde comme « continuum hétérogène ») en un « continuum homogène »³⁸. Dans cette optique, la démarche formaliste se présente donc (et c'est ce que lui reproche Medvedev *alias* Baxtin), comme une confusion des deux méthodes et comme une application de la « méthode nomothétique » dans le domaine de la culture pour obtenir à la sortie, au lieu du « discret hétérogène » propre à la *Kulturwissenschaft*, le « continuum homogène » qui relève de la compétence des sciences naturelles et en constitue l'objet. La vision prônée par le cercle de Baxtin pose en revanche le tissu dynamique et hétérogène des valeurs comme le seul véritable objet des sciences humaines où les seuils des perceptions collectives extériorisées (nous-perceptions) marquent les discontinuités de ce champ, celles-ci étant dépassées et englobées par le continu illimité du devenir spirituel, posé comme dialogisme, polyphonisme, translinguistique.

Le néo-kantisme ultérieur élabore la notion de « loi des séries relevant d'une logique des relations » (E. Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, 1910), à l'opposé du « concept universel de la méthode de généralisation » de Rickert jugé comme relevant uniquement « d'une logique de la subsumption »³⁹. Il semble que la notion de série, fondamentale pour le dernier formalisme (série littéraire, poétique, quotidienne etc.), ainsi que la méthode même de proposer la vision « sérielle » et enfin « fonctionnelle » du monde relève donc de la méthodologie néo-kantienne. Selon Ernst Wolfgang Orth, « le caractère néokantien de cette philosophie du concept consiste dans le fait qu'elle refuse le modèle d'une connaissance de copie, sans faire disparaître la différence entre objet et

recherche en histoire (définie comme idéographique) (*Geschichte und Naturwissenschaft*, 1894 ; *Präudien*, 1919), distinction par laquelle Windelband essaie de spécifier différents domaines scientifiques majeurs de son époque en fonction de leurs objets respectifs (*Ibid.*, p. XVIII-XIX). Ces termes de nomothétique et d'idéographique relèvent d'Otto Liebmann (*Über philosophische Tradition*, 1882) chez qui ils désignent dans l'histoire et la philosophie « la manière nomocratique » (Platon) et la manière « idiotypique » (Aristote) de toute pensée (*Ibid.*, p. XVIII-XIX).

38. *Ibid.*, p. XIX.

39. *Ibid.*, p. XIX.

connaissance ⁴⁰ ». L'expérience « néo-kantienne » du concept propre au formalisme s'insère dans la démarche néo-kantienne en ce qu'elle pose, comme le montre la définition du concept chez Rickert ⁴¹, des « déterminations significatives de l'objectivité – quelle que soit cette objectivité ». Dans la tradition kantienne l'ordre joue le rôle d'une instance qui attribue la « signification objective » : la nécessité d'un certain ordre de représentations leur attribue cette signification objective ⁴². Pour cette tradition la relation à un objet est ce qui rend nécessaire les représentations liées à cet objet et les soumet à une règle (Rickert, *Gegenstand der Erkenntnis*). D'où la conclusion que la connaissance « n'est jamais simplement copie, mais qu'elle est formelle et fonctionnelle ⁴³ ». Il convient alors de rappeler à ce propos la découverte formaliste selon laquelle « la syntaxe règne sur la frontière qui sépare la phonétique et la sémantique ⁴⁴ ».

En se fixant pour but la construction de la science de la littérature en tant qu'objet autonome, le formalisme a construit de fait la littérature comme un système de « détermination significative » indépendante du matériau littéraire (*material*). Si le procédé (*priem*) devient le concept clé de cette conceptualisation, c'est en fonction de sa capacité à transgresser divers matériaux hétérogènes et « sur-déterminer » ces matériaux par l'homogénéisation du « continuum » de la culture, en appliquant la méthode des sciences naturelles que Rickert définit comme nomothétique. Ce fondement latent de la théorie formelle en provenance des développements morphologiques et idéalistes (néo-kantiens) allemands contient en germe tout le destin conceptuel du formalisme russe : le concept-clé

40. *Ibid.*, p. V.

41. Selon Rickert, le concept comme « détermination significative » fait fusionner la « définition nominale » et la « définition réelle » : « Le mot ou un signe quelconque /est/ nécessaire dans toute définition, et à ce mot correspond toujours quelque chose, à savoir sa *signification* logique » (*ibid.*, p. III).

42. *Ibid.*, p. III.

43. *Ibid.*, p. IV.

44. En 1925, « Eichenbaum découvre que la syntaxe règne sur la frontière qui sépare la phonétique et la sémantique : la loi de la distanciation devra dans ces conditions se préoccuper du retour du concept de totalité de la forme. Seulement, il s'agira d'une forme instable, d'une structure qui aura de moins à moins à faire avec un "principe de raison" quelconque : d'une forme qui est en somme plus une *inclinaison vers* une rationalité de projet » [...]. L'analyse formelle s'installe à l'intérieur de la structure, du processus de formation, des articulations des poétiques qui en héritent le legs "positif". » (M. Tafuri, « Avant-garde et formalisme entre la NEP et le premier plan quinquennal », in *Les avant-gardes et l'Etat. URSS 1917-1978*, Paris, L'Esquerre, 1979, p. 34-36).

d'*ostranenie* (défamiliarisation, *Verfremdung*) qui affirme une différence entre l'objet et sa connaissance, ainsi que sa représentation artistique ; la définition du héros littéraire et de la personnalité littéraire (auteur) comme des grandeurs purement conceptuelles ou formelles ; le tournant fonctionnaliste des années 20 ; la polémique avec la poétique symboliste fondée sur la loi morphologique de la forme interne et sur le principe romantique de la fusion du sujet et de l'objet de connaissance ; l'opposition formaliste à l'esthétique soviétique officielle basée sur la « théorie du reflet » de Lénine et postulant le mode d'une « connaissance de copie » ; l'affrontement avec le cercle de Bakhtine.

Annexes

I. L. Doležel résume comme suit le rôle de l'étude du roman anglais par Dibelius ; dans son *Introduction* Dibelius esquisse un modèle morphologique conçu d'une manière qui permet de réunir tous les composants de la structure narrative qu'est le roman. Ce but ne peut être atteint qu'à condition que le modèle soit sémantisé. Dibelius déplace l'attention de la poétique narrative de la composition formelle vers les catégories sémantiques. L'appareil conceptuel défini dans l'*Introduction* est appliqué à l'étude historique du roman anglais, de Daniel Defoe à Charles Dickens. Il s'agit de combiner la théorie narrative avec l'analyse historique, les « portraits » des œuvres d'auteurs individuels avec quelques tendances générales du roman anglais. Selon Doležel, dans le cadre de ce modèle, Dibelius arrive en ce qui concerne les personnages, à une « morphologie narrative du *Ur-typus* ». Le *Ur-typus* issu de la morphologie de Goethe entre dans la poétique narrative sous le nom de « rôle ».

Doležel expose comme suit le schéma et l'arrangement systématique des catégories de la structure romanesque chez Dibelius : I. Dessein global : 1) Type romanesque (le roman d'aventure, le roman personnel) ; 2) Motifs constructifs (voyage, amour, éducation etc.) ; 3) Motifs d'action (événements). II. Exécution (A) : 1) Distribution de rôles (héros, adversaire etc.) ; 2) Caractères ; 3) Caractérisation (directe – indirecte) ; 4) Descriptions physiques. III. Comportement (déroulement) de l'action : Début, point supérieur, point zéro, fin etc. IV. Exécution (B) : 1) Mode de présentation (objectif – subjectif) ; 2) Forme narrative (*Ich-Formen* d'un caractère ou d'un observateur, narratif à la 3^e personne, lettres, journal etc.). V. Conception : 1) Satire et didaxis ; 2) Pathétique, tragique,

comique, manière humoristique ; 3) sentiment de la nature (L. Doležel, *Occidental poetics : tradition and progress*, Lincoln, Univ. of Nebraska, 1990, p. 131-132). Au terme de l'analyse d'un vaste corpus de romans anglais, l'étude historique de Dibelius fait apparaître dans l'évolution littéraire une série de déplacements ou de modifications des catégories structurelles conceptualisées. Cette recherche spécifie les processus généraux qui dominent l'histoire du genre. C'est ainsi que le rêve formaliste de l'évolution littéraire, c'est-à-dire d'un panorama exhaustif scientifiquement fiable de la totalité d'une littérature donnée, est préfiguré dans le projet essentiellement morphologique de Dibelius. On y rencontre aussi la découverte formaliste du « procédé » qui conditionne par son apparition la transformation du système et le surgissement de nouveaux « faits littéraires ».

II. Mixail Petrovskij étudie la composition narrative dans son analyse de la nouvelle de Maupassant « En voyage » (1921). La composition de la nouvelle est décrite dans les termes habituels de composants : épisodes, paragraphes. Mais Petrovskij distingue néanmoins deux types narratifs dans ce texte de Maupassant : le récit de Maupassant combine et unifie un récit d'aventures et une nouvelle psychologique. La typologie élémentaire de Petrovskij correspond à la typologie de Dibelius et utilise les mêmes critères : le récit d'aventures est défini par sa concentration (point focal) sur un événement, une aventure et par la « construction dynamique du sujet » qui en découle, tandis que dans la nouvelle psychologique la caractéristique psychologique est au premier plan et que les événements au sens propre jouent un rôle auxiliaire, (Petrovskij, M.A., « Kompozicija novelly u Mopassana » [La composition de la nouvelle chez Maupassant], *Načala*, n° 1, 1921, p. 106-127). Dans son essai consacré au récit de Pouchkine *Le coup de pistolet* (1925) Petrovskij distingue la forme narrative selon la construction (« aspect anatomique ») et selon la fonction (« aspect physiologique »). La construction du récit de Pouchkine est déterminée par deux dessins : a) par altération des segments statiques avec des segments dynamiques (*narratio*) ; b) par l'opposition entre *dispositio* et *compositio*, pris au sens de la poétique allemande. Petrovskij remarque que dans *Le coup de pistolet* la disposition est transformée en composition par l'introduction du procédé du narrateur à la première personne (observateur). L'étude fonctionnelle de la composition mène à la description de la structure narrative particulière. Le récit de Pouchkine apparaît comme une histoire mystérieuse

d'un type particulier. Dans sa première partie, on trouve une caractéristique extensive et complexe d'un personnage mystérieux, et dans la deuxième partie la progression du narratif mène à la révélation de ce mystère (L. Doležel, *Occidental poetics : tradition and progress, op. cit.*, p. 137-138). Doležel constate que le modèle morphologique de Petrovskij est une version simplifiée et restreinte de la paire bien connue « disposition » – « composition ». Les composants de la disposition narrative sont *Vorgeschichte*, *Geschichte* et *Nachgeschichte* ; la composition narrative se caractérise par la progression aristotélicienne : exposition – intrigue – nœud – dénouement – chute. Pour Petrovskij le procédé fondamental de la transformation de la disposition en composition est un point de vue particulier, un certain modèle narratif (*ibid.*, p. 138).

III. Le modèle de la morphologie narrative de Reformatskij constitue un lien entre la pensée de Petrovskij dont il fréquente le séminaire et la branche moscovite de l'OPOIAZ (A. Reformatskij, *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii* [Essai d'analyse de la composition de la nouvelle], Moscou, Moskovskij kružok OPOIAZ, 1922). Reformatskij entreprend d'établir un modèle exhaustif du narratif, des principes universels de la narration comme l'avait fait Dibelius. Reformatskij commence à élaborer son modèle à partir de la dichotomie fondamentale de la morphologie de Petrovskij : la distinction entre les catégories structurelle et fonctionnelle. Les catégories structurelles incluent un vaste ensemble de composants narratifs, qui vont à partir de *descriptio* et *narratio* jusqu'aux « modèles narratifs » (*Ich-Forme*, etc.). L'attention spéciale porte sur le concept de composition : par contraste avec la disposition chronologique, Reformatskij le définit comme une organisation « artificielle », non-chronologique du « temps narratif », c'est-à-dire qu'il le rapproche beaucoup du concept formaliste de « sujet ». Reformatskij traite les caractères narratifs comme un système et définit leurs groupements élémentaires (dyades, triades, ensembles de quatre éléments) (*ibid.*, p. 138-139).

IV. L'étude de Vasilij Gippius (« O kompozicii turgenevskich romanov » [« Sur la composition des romans de Tourgueniev »], in *Venok Turgenevu. 1818-1918*. [Couronne à Tourgueniev. 1818-1918], Odessa, 1919, p. 25-55) distingue deux types de « componèmes ». Les « rôles » sont des représentations invariantes des caractères par leur fonction dans la structure générale du récit. Le système des rôles chez Tourgueniev consiste en un héros, une héroïne, un rival,

un antipode idéologique et un ami. Dans certains romans particuliers, les rôles sont incarnés par des caractères individuels mais tous les rôles ne sont pas obligatoirement représentés. Le concept de *magistral'* (ligne générale), est le second invariant du récit de Tourgueniev tel que l'analyse Gippius. Gippius le présente comme suit : le héros arrive dans un nouveau milieu, engage une lutte contre ce milieu et après l'avoir influencé jusqu'à un degré relativement important se trouve lui-même influencé par ce milieu. Au cours de cette « ligne générale » le système de rôles subit des transformations substantielles (*ibid.*, p. 141-142). L'analyse du corpus des romans d'Ivan Tourgueniev par Guippius, sans se référer aux théories morphologiques, pose que la composition narrative est un système d'invariants sémantiques réalisés par les textes individuels en des manifestations variées. Doležel souligne aussi l'importance de l'introduction du terme de *komponema*, « componème » qu'il décrit comme « désignation générale d'une unité primitive » (*ibid.*, p. 141). Ce terme de *komponema* est, selon Doležel, « probablement le premier terme émique introduit dans le métalangage de la poétique narrative » (*ibid.*, p. 204).

V. L'universitaire ukrainien Boris Nejman, dans son étude de 1927 (« Kuliš i Valter Skot » [Kuliš et Walter Scott], in : *Pantelejmon Kuliš*, éd. S. Efremov et O. Doroškevič, Kiev, Ukrain'ska Akademija Nauk. Zbirnik Istorіčno-Filolohіčnogo Viddilu, 53, p. 127-156), se réfère expressément à la pensée de Dibelius dont il utilise les observations sur le roman de W. Scott. L'objet de sa recherche est l'influence de Scott sur un auteur ukrainien de romans historiques, Pantelejmon Kuliš. Nejman établit la structure invariante du corpus de Kuliš en combinant ses propres catégories avec celles de Dibelius. La « morphologie primitive » de Nejman a deux dimensions comme celle de Gippius. Le récit invariant des romans de Kuliš consiste en une succession d'« épisodes basiques » centrés autour du voyage aventureux du héros. Par ailleurs, le système invariant des rôles est introduit par l'ensemble suivant : un héros, une héroïne, un adversaire, un père cruel, un gros bonhomme cordial et un caractère national. Doležel décompose comme suit les « épisodes de base » du récit invariant de Kuliš : 1) le héros se prépare pour un voyage, ou bien il est déjà en route ; 2) le héros arrive dans un château pour un banquet où il fait connaissance d'une jolie femme ; 3) l'amour arrive sur un arrière-plan de troubles dans le pays ; 4) il y a un autre prétendant à la main de la beauté, prétendant qui interrompt l'amour ; 5) la lutte pour la bien-aimée conduit

les adversaires au duel ; 6) la beauté s'occupe du héros blessé ; 7) le héros se trouve dans un camp ennemi ; 8) il est emprisonné ; 9) il se déguise et s'évade de la prison (*ibid.*, p. 192).

VI. L'« étude morphologique » des contes populaires russes de 1927 par Alexandre Nikiforov (« *K voprosu o morfoložičeskom izučenii narodnoj skazki* » [Sur le problème de l'étude morphologique du conte folklorique], in : *Sbornik russkogo jazyka i slovesnosti AN SSSR*, 101, 1927, p. 173-178) est la plus proche de l'étude de Propp. Pour Nikiforov, la « structure schématique » de l'action du conte folklorique peut être décrite par un petit nombre de « fonctions ». Selon Nikiforov, les caractères qui apparaissent réellement dans un conte folklorique sont infiniment divers, seule la fonction du caractère, son rôle dynamique à l'intérieur du conte est constante. Le sujet folklorique est généré sur un « niveau primitif » par une séquence de fonctions. Le groupement des fonctions individuelles des caractères principaux et secondaires en un certain nombre de combinaisons constitue le ressort principal de la structure du sujet du conte. Nikiforov ne propose pas de système des fonctions mais donne quelques exemples : amitié, animosité, provocation de la mort. Nikiforov suggère brièvement la classification des contes magiques en masculin, féminin et neutre. Les contes masculins sont centrés autour du héros masculin et de ses aventures, les contes féminins suivent la quête ou la souffrance féminines, et les contes neutres sont indifférents aux distinctions génériques. Chaque classe de contes se caractérise par son propre modèle invariant (*ibid.*, p. 142-143).

Collège international de Stockholm-Sud
(Söderstorns hogskola)

BIBLIOGRAPHIE

1. BAXTIN, Mixail, [1927-1928] *Tetralogija (Tétralogie)*, Moscou, Labirint, 1998.
2. ŠKLOVSKIJ, Viktor, [1914-1933] *Gamburgskij sčet. Stat'i-vošpominanija-èsse [Le compte de Hambourg. Articles-mémoires-essais]*, Moscou, Sovetskij pisatel, 1990.
3. CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael, *Mikhail Bakhtine*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1984.
4. DMITRIEV, Alexandre, *The German background of Russian Formalism.*, [L'arrière-plan allemand du formalisme russe], Manuscrit, 7 pages, 2000.

5. DMITRIEV, Alexander, « *Russisk formalismen. Teoretisk baggrund, interne positioner, vestlig reception* » [Formalisme russe. Arrière-plan théorique, positions internes, réception occidentale], in *Reception. Tidsskrift for nordisk litteratur*, n° 45, december 2001, Københavns Universitet, p. 16-23.
6. DOLEŽEL, Lubomír, *Occidental poetics : tradition and progress*, Lincoln, Univ. of Nebraska, 1990.
7. ORTH, Ernst Wolfgang, « Préface » in Rickert, Heinrich, [1899] *Science de la culture et science de la nature*, Paris, Gallimard, 1997.
8. STRIEDTER, Jurij, *Literary structure, evolution, and value. Russian Formalism and Czech Structuralismus reconsidered*, London, 1989.
9. TAFURI, Manfredo, « Avant-garde et formalisme entre la NEP et le premier plan quinquennal », in *Les avant-gardes et l'État. URSS 1917-1978*, Paris, L'Equerre, 1979, pp. 16-56.
10. ŠOR, Rosalia, « *Formalnyj metod na zapade* » (« La méthode formelle en Occident », in *Ars poetica*, Ed. A.M. Petrovskij, vol. 1., Moscou, 1927, p. 127-143.
11. TYNJANOV, Jurij, *Poetika. Istorija literatury. Kino*. [Poétique. Histoire de la littérature. Cinéma], Moscou, Nauka, 1977.
12. ŽIRMUNSKIJ, Viktor, *Problemy literaturnoj formy (Problèmes de la forme littéraire)*, Moscou, 1928.
13. ŽIRMUNSKIJ, Viktor, « K voprosu o formal'nom metode » [« Sur la question de la méthode formelle »], in O. Val' cel' / O. Walzel, *Problema formy v poëzii [Le problème de la forme en poésie]*, Saint-Pétersbourg, Academia, 1923.
14. ŽIRMUNSKIJ, Viktor, *Voprosy teorii literatury : stat'ji, 1916-1926 [Questions de la théorie de la littérature]*, Leningrad, 1928.