

5. Partis de l'établissement de l'identité du procédé sur des matériaux différents et de la différenciation du procédé selon ses fonctions, nous sommes arrivés à la question de l'évolution des formes, c'est-à-dire aux problèmes de l'étude de l'histoire littéraire.

Nous nous trouvons donc devant une série de problèmes nouveaux.

Le dernier article de Iouri Tynianov, « Le Fait littéraire » (*Leff*, n° 2 (VI), 1925), en témoigne clairement. Ici se pose le problème des rapports entre la vie pratique et la littérature, problème qui est souvent résolu avec toute l'insouciance du dilettantisme. On montre sur des exemples que des faits, relevant de la vie pratique, entrent dans la littérature et que, inversement, la littérature peut devenir un élément de la vie pratique : « À l'époque de la dissolution d'un genre, de central qu'il était il devient périphérique, et, un nouveau phénomène venant de la littérature de second ordre ou bien de la vie pratique, prend sa place. »

Ce n'est pas en vain que j'ai intitulé mon article « La Théorie de la méthode formelle », ne traçant évidemment qu'une esquisse de son évolution. Nous n'avons pas une théorie que l'on pourrait exposer sous forme d'un système immuable et tout fait. Chez nous, la théorie et l'histoire ne font qu'un, que l'on s'en tienne à l'esprit ou à la lettre de cette opinion. Nous sommes trop bien élevés par l'histoire pour croire que l'on peut éviter cette union. Au moment où nous serons obligés d'avouer que nous avons une théorie qui explique tout, qui donne des réponses sur tous les cas du passé et de l'avenir, et qui, pour cette raison, n'a pas besoin d'évolution et n'en est pas capable, nous serons en même temps obligés d'avouer que la méthode formelle a terminé son existence, que l'esprit de recherche scientifique l'a quit-tée. Pour l'instant, nous n'en sommes pas là.

Viktor CHKLOVSKI

L'art comme procédé

« L'art, c'est la pensée par images. » Cette phrase peut être celle d'un bachelier, mais elle représente aussi celle d'un savant philologue qui la pose comme point initial d'une théorie littéraire quelconque. Cette idée est enracinée dans la conscience de bien des gens ; au nombre de ses créateurs, il faut nécessairement compter Potebnia : « Il n'existe pas d'art et en particulier pas de poésie sans image », dit-il (*Notes sur la théorie de la littérature*, p. 83). « La poésie aussi bien que la prose est avant tout, et surtout, une certaine manière de penser et de connaître », dit-il ailleurs (*ibid.*, p. 97).

La poésie est une manière particulière de penser, à savoir une pensée par images ; cette manière apporte une certaine économie des forces mentales, une « sensation d'une légèreté relative », et le sentiment esthétique n'est qu'un reflet de cette économie. C'est ainsi que l'académicien Ovsianikou Koulikovski, qui a certainement lu les livres de son maître avec attention, a compris et résumé (en leur restant indubitablement fidèle) ses idées. Potebnia et ses nombreux disciples voient dans la poésie une manière particulière de la pensée, la pensée à l'aide des images ; pour eux, les images n'ont d'autre fonction que de permettre de grouper des objets et des actions hétérogènes et d'expliquer l'inconnu par le connu. Ou bien, suivant les mots mêmes de Potebnia : « Le rapport de l'image envers ce qu'elle explique peut être défini comme suit : a) l'image est un prédicat constant pour des sujets variables, un moyen constant d'attraction pour des

simple et beaucoup plus claire que ce qu'elle explique » (p. 314), c'est-à-dire « puisque l'image a pour but de nous aider à comprendre sa signification et puisque sans cette qualité l'image est privée de sens, alors elle doit nous être plus familière que ce qu'elle explique » (p. 291).

Il serait intéressant d'appliquer cette loi à la comparaison que fait Tiotchev de l'aurore avec des démons sourds-muets ou à celle que fait Gogol du ciel avec les chasubles de Dieu. « Sans images, il n'y a pas d'art. » « L'art, c'est la pensée par images. » Au nom de ces définitions, on est arrivé à de monstrueuses déformations, on a essayé de comprendre la musique, l'architecture, la poésie lyrique comme une pensée par images. Après un quart de siècle d'efforts, l'académicien Ovsianiko-Koulikovski s'est vu enfin obligé d'isoler la poésie lyrique, l'architecture et la musique, et d'y voir une forme singulière de l'art, l'art sans images, de les définir comme des arts lyriques qui s'adressent directement aux émotions. Il est apparu ainsi que tout un domaine immense de l'art existe, domaine qui n'est pas une manière de penser ; un des arts figurant dans ce domaine, la poésie lyrique (au sens restreint du mot), présente néanmoins une ressemblance complète avec l'art par images : elle manie les mots de la même manière et on passe de l'art par images à l'art dépourvu d'images sans s'en apercevoir : la perception que nous avons de ces deux arts est la même.

Mais la définition : « L'art, c'est la pensée par images », définition qui, après les équations notoires dont j'omettrai les chaînons intermédiaires, a donné : « L'art est avant tout créateur de symboles », cette définition a résisté et a survécu à l'effondrement de la théorie sur laquelle elle était fondée. Elle vit plus qu'ailleurs dans le courant symboliste. Et surtout chez ses théoriciens.

Donc bien des gens pensent encore que la pensée par images, « les chemins et les ombres », « les sillons et les listères » représentent le trait principal de la poésie. C'est pourquoi ces gens devraient s'attendre à ce que l'histoire de

cet art par images, selon leurs mots, consiste en une histoire du changement de l'image. Mais il se trouve que les images sont presque immobiles ; de siècle en siècle, de pays en pays, de poète en poète, elles se transmettent sans être changées. Les images sont de nulle part, elles sont à Dieu. Plus vous faites la lumière sur une époque, plus vous vous persuadez que les images que vous considériez comme la création de tel poète sont empruntées par lui à d'autres poètes presque sans aucun changement. Tout le travail des écoles poétiques n'est plus alors qu'accumulation et révélation de nouveaux procédés pour disposer et élaborer le matériel verbal, et il consiste beaucoup plus en la disposition des images qu'en leur création. Les images sont données, et en poésie on se souvient beaucoup plus des images qu'on ne les utilise pour penser.

La pensée par images n'est pas en tout cas le lien qui unit toutes les disciplines de l'art, ou même de l'art littéraire ; le changement des images ne constitue pas l'essence du développement poétique.

Nous savons que l'on reconnaît souvent comme faits poétiques, créés pour des fins de contemplation esthétique, des expressions qui furent créées sans que l'on eût espéré pour elles une semblable perception. C'était par exemple l'opinion d'Annenski quand il attribuait à la langue slave un caractère particulièrement poétique ; c'était aussi celle d'André Biély quand il admirait chez les poètes russes du XVIII^e siècle le procédé qui consiste à mettre les adjectifs après les substantifs. Biély reconnaît une valeur artistique à ce procédé ou, plus exactement, le considérant comme un fait artistique, il lui attribue un caractère intentionnel, tandis qu'en réalité ce n'était qu'une particularité générale de la langue, due à l'influence du slavons d'église. Ainsi l'objet peut être : 1. créé comme prosaïque et perçu comme poétique ; 2. créé comme poétique et perçu comme prosaïque. Cela indique que le caractère esthétique d'un objet, le droit de le rapporter à la poésie, est le résultat de notre manière de percevoir ; nous

élèverons objet esthétique, au sens propre du mot, les objets créés à l'aide de procédés particuliers, dont le but est d'assurer pour ces objets une perception esthétique.

La conclusion de Potebnia, que l'on pourrait réduire à une notation : « la poésie = l'image », a servi de fondement à la théorie qui affirme que l'image = le symbole, = la réalité de l'image de devenir un prédicat constant pour des faits différents. Cette conclusion a séduit les symbolistes, André Biély, Mérejkovski (avec ses *Compagnons éternels*) et une affinité avec leurs idées, et elle se trouve à la base de la théorie symboliste. Une des raisons qui ont amené Potebnia à cette conclusion était qu'il ne distinguait pas la langue de la poésie de la langue de la prose. Grâce à quoi il n'est pas aperçu qu'il existe deux sortes d'images : l'image comme un moyen pratique de penser, moyen de grouper les faits et l'image poétique, moyen de renforcer l'impression. Il n'explique : je vais dans la rue et je vois que l'homme du chapeau qui marche devant moi a laissé tomber un paquet. Il appelle : « Eh, toi, le chapeau, tu as perdu ton paquet. » Il est un exemple d'image ou de trope purement prosaïque. Autre exemple. Plusieurs soldats sont en rang. Le sergent s'adresse, voyant que l'un d'eux se tient mal, lui dit : « Eh, quelle chiffe !, comment te tiens-tu ? » Cette image est un trope poétique.

Dans le premier cas, le mot chapeau était une métonymie ; dans le deuxième, une métaphore. Mais ce n'est pas cette distinction qui m'apparaît importante.) L'image poétique, c'est un des moyens de créer une impression maximum. Comme moyen, dans sa fonction, il est l'égal des autres procédés de la langue poétique, il est l'égal du parallélisme et négatif, il est l'égal de la comparaison, de la répétition, de la symétrie, de l'hyperbole, il est l'égal de tout ce que l'on appelle une figure, il est l'égal de tous ces moyens

1. En russe, le mot chapeau (*shijapan*) peut s'employer dans les deux sens. (N.d.T.)

propres à renforcer la sensation produite par un objet (dans une œuvre, les mots et même les sons peuvent également être des objets), mais l'image poétique n'a qu'une ressemblance extérieure avec l'image-fable, l'image-pensée, dont un exemple est donné par la fillette qui appelle la boule ronde « petite pastèque » (Ovsianiko-Koulikovski, *La Langue et l'Art*). L'image poétique est un des moyens de la langue poétique. L'image prosaïque est un moyen d'abstraction. La pastèque au lieu du globe rond ou la pastèque au lieu de la tête, ce n'est qu'une abstraction d'une qualité de l'objet et ne se distingue en rien de tête = boule, pastèque = boule. C'est une pensée, mais elle n'a rien à voir avec la poésie.

La loi d'économie des forces créatrices appartient également au groupe des lois universellement admises. Spencer écrivait : « À la base de toutes les règles déterminant le choix et l'emploi des mots, nous trouvons la même exigence principale : l'économie de l'attention... Amener l'esprit à la notion voulue par la voie la plus facile est souvent le but unique et toujours le but principal... » (*Philosophie du style*). « Si l'âme possédait des forces inépuisables, il lui serait bien sûr indifférent de dépenser peu ou beaucoup de cette source ; seul le temps qu'il serait nécessaire de perdre aurait de l'importance. Mais comme ces forces sont limitées, il faut s'attendre à ce que l'âme essaye de réaliser le processus d'aperception le plus rationnellement possible, c'est-à-dire avec la moindre dépense de forces ou, ce qui revient au même, avec un résultat maximum » (R. Avenarius). Petrijitski rejette par un renvoi à la loi générale de l'économie des forces mentales la théorie de James sur la base physique de l'affect. Le principe d'économie des forces créatrices, qui, dans l'examen du rythme, est particulièrement séduisant, est également reconnu par A. Vessélovski qui prolonge la pensée de Spencer : « Le mérite du style consiste à loger une pensée

maximum dans un minimum de mots. » André Biély, qui, dans ses meilleures pages, a donné tant d'exemples de rythmes complexes que l'on pourrait appeler « en saccades » et qui a montré à propos des vers de Baratyński le caractère obscur des épithètes poétiques, trouve également nécessaire de discuter la loi de l'économie dans son livre qui représente l'essai héroïque d'une théorie de l'art fondée sur des faits non vérifiés empruntés à des livres désuets, sur une grande connaissance des procédés poétiques et sur le manuel de physique à l'usage des lycées de Kraïevitch.

L'idée de l'économie des forces comme loi et but de la création est peut-être vraie dans un cas particulier du langage, c'est-à-dire dans le langage quotidien : ces mêmes idées étaient étendues au langage poétique, à cause de la méconnaissance de la différence qui oppose les lois du langage quotidien à celles du langage poétique. Une des premières indications effectives sur la non-coïncidence de ces deux langages nous vient de la révélation que le langage poétique japonais possède des sons qui n'existent pas dans le japonais parlé. L'article de L.P. Yakoubinski à propos de l'absence de la loi de dissimilation des liquides dans le langage poétique et de la tolérance dans le langage poétique d'une accumulation de sons semblables, difficiles à prononcer, représente une des premières indications résistant à une critique scientifique¹ : elle traite de l'opposition (au moins, disons pour l'instant, dans ce cas) des lois du langage poétique avec celles du langage quotidien ?

C'est pourquoi nous devons traiter les lois de dépense et d'économie dans le langage poétique dans leur propre cadre, et non par analogie avec le langage prosaïque.

Si nous examinons les lois générales de la perception, nous voyons qu'une fois devenues habituelles les actions deviennent aussi automatiques. Ainsi toutes nos habitudes se réfu-

gient dans un milieu inconscient et automatique ; ceux qui peuvent se rappeler la sensation qu'ils ont eue en tenant pour la première fois la plume à la main ou en parlant pour la première fois une langue étrangère et qui peuvent comparer cette sensation avec celle qu'ils éprouvent en faisant la même chose pour la millième fois, seront d'accord avec nous. Les lois de notre discours prosaïque avec sa phrase inachevée et son mot prononcé à moitié s'expliquent par le procès d'automatisation. C'est un procès dont l'expression idéale est l'algèbre, où les objets sont remplacés par des symboles. Dans le discours quotidien rapide, les mots ne sont pas prononcés ; ce ne sont que les premiers sons du nom qui apparaissent dans la conscience. Pogodine (*La Langue comme création*, p. 42) cite l'exemple d'un garçon qui pensait la phrase : « Les montagnes de la Suisse sont belles », comme une succession de lettres : L, m, d, l, S, s, b.

Cette qualité de la pensée a suggéré non seulement la voie de l'algèbre, mais aussi le choix de symboles, c'est-à-dire des lettres, et en particulier des initiales. Dans cette méthode algébrique de penser, les objets sont considérés dans leur nombre et volume, ils ne sont pas vus, ils sont reconnus d'après les premiers traits. L'objet passe à côté de nous comme empaqueté, nous savons qu'il existe d'après la place qu'il occupe, mais nous ne voyons que sa surface. Sous l'influence d'une telle perception, l'objet dépeint, d'abord comme perception, ensuite dans sa reproduction ; c'est par cette perception du mot prosaïque que s'explique son audition incomplète (cf. l'article de L.P. Yakoubinski) et par là la réticence du locuteur (d'où tous les lapsus). Dans le processus d'algébrisation, d'automatisation de l'objet, nous obtenons l'économie maximum des forces perceptives : les objets sont soit donnés par un seul de leurs traits, par exemple le nombre, soit reproduits comme si l'on suivait une formule, sans même qu'ils apparaissent à la conscience.

« J'essayais dans la chambre et, faisant le tour, je me suis approché du divan et je ne pouvais pas me rappeler si je

1. *Recueils sur la théorie du langage poétique*, fasc. 1, p. 48.

2. *Recueils sur la théorie du langage poétique*, fasc. 2, p. 13-21.

l'avais essayé au non. Comme ces mouvements sont habituels et inconscients, je ne pouvais pas me souvenir et je sentais que c'était déjà impossible de le faire. Donc, si j'ai essayé et si je l'ai oublié, c'est-à-dire si j'ai agi inconsciemment, c'est exactement comme si je ne l'avais pas fait. Si quelqu'un de conscient m'avait vu, on pourrait restituer le geste. Mais si personne ne l'a vu ou si on l'a vu inconsciemment, si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été. » (Note du journal de Léon Tolstoï du 28 février 1897, Nikolskoé. *Létopis*, décembre 1915, p. 354.)

Ainsi la vie disparaît, se transformant en un rien. L'automatisation avalé les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre.

« Si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été. »

Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art.

La vie de l'œuvre poétique (l'œuvre d'art) s'étend de la vision à la reconnaissance, de la poésie à la prose, du concret à l'abstrait de Don Quichotte gentilhomme pauvre et lettré apportant inconsciemment l'humiliation à la cour du duc, à Don Quichotte de Tourguéniev, image vaste mais vide, de Charlemagne au mot *korol*¹. Au fur et à mesure que les

1. Le mot *korol* (roi) en russe vient du nom de Charlemagne (Karolus...). (N.d.t.)

œuvres et les arts meurent, ils embrassent des domaines de plus en plus vastes : la fable est plus symbolique que le poème, le proverbe plus symbolique que la fable. C'est pourquoi la théorie de Potebnia était la moins contradictoire dans l'analyse de la fable qu'il avait exhaustivement étudiée. La théorie ne convenait pas aux œuvres artistiques réelles ; c'est pourquoi le livre de Potebnia ne pouvait pas être terminé. Comme on le sait, les *Notes sur la théorie de la littérature* étaient éditées en 1905, treize ans après la mort de l'auteur.

Dans ce livre, la seule chose que Potebnia ait élaborée de bout en bout est la partie concernant la fable¹.

Les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons mais nous ne le voyons plus². C'est pourquoi nous n'en pouvons rien dire. En art, la libération de l'objet de l'automatisme perceptif s'établit par des moyens différents ; dans cet article, je veux indiquer un de ces moyens dont se servait presque constamment L. Tolstoï, cet écrivain qui n'était-ce que pour Mérejkovski, paraît présenter les objets tels qu'il les voit, les voit en eux-mêmes, mais ne les déforme pas.

Le procédé de singularisation chez L. Tolstoï consiste en ce qu'il n'appelle pas l'objet par son nom, mais le décrit comme s'il le voyait pour la première fois, et traite chaque incident comme s'il survenait pour la première fois ; de plus, il emploie dans la description de l'objet, non pas les noms généralement donnés à ses parties, mais d'autres mots empruntés à la description des parties correspondantes dans d'autres objets. Prenons un exemple. Dans l'article « Quelle honte », L.N. Tolstoï singularise ainsi la nation de « fouet » : « Mettre à nu les gens qui ont violé la loi, les faire tomber et les frapper avec des verges sur le derrière » ; quelques

1. *Cours sur la théorie de la littérature. Fable. Proverbe. Diction.* Kharkov, 1914.

2. V. Chklovski, *La Résurrection du moi*, 1914.

lignes après : « fouetter les fesses mises à nu ». Ce passage est accompagné d'une remarque : « Et pourquoi notamment ce moyen sot et sauvage de faire du mal au lieu d'un autre : par exemple, piquer l'épaulle ou un autre endroit quelconque du corps avec des aiguilles, serrer les mains ou les pieds dans des étaux, ou encore quelque chose de ce genre ? » Que l'on m'excuse pour cet exemple lourd, mais il est caractéristique des moyens utilisés par Tolstoï pour atteindre la conscience. Le fouet habituel est singularisé et par sa description et par la proposition de changer sa forme sans en changer l'essence. Tolstoï se sert constamment de la méthode de singularisation : par exemple, dans *Kholstomer*, le récit est mené au nom d'un cheval et les objets sont singularisés par la perception prêtée à l'animal, et non pas par la nôtre. Voici comment il perçoit le droit de propriété¹ : « Ce qui concernait le fouet et la religion, je l'avais fort bien compris, mais ce qui me paraissait alors obscur, c'était l'expression "son poulain" : les hommes établissaient donc un certain lien entre moi et le chef d'écurie. Mais je ne parvenais pas à comprendre en quoi consistait ce lien. Je ne le compris que bien plus tard quand on me sépara des autres chevaux. Mais alors je ne saisissais pas comment on pouvait me considérer, moi, comme la propriété d'un homme. Les mots "mon cheval" se rapportaient à moi, un cheval vivant, et il me paraissait aussi étrange que les mots : "ma terre", "mon air", "mon eau". »

Mais ces mots avaient produit une profonde impression sur moi. Je ne cessais d'y réfléchir. C'est beaucoup plus tard seulement, après avoir entretenu avec les hommes les rapports les plus divers, que je compris la signification qu'attachent les hommes à ces mots. Voici quelle est cette signification : ce n'est pas d'après les actes, mais d'après les paroles, que les hommes se dirigent dans la vie. Ce qu'ils apprécient, ce n'est pas tant la possibilité de faire ou de ne

1. L. Tolstoï, *Souvenirs et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960. (*Le Cheval*, tr. par B. de Schlœtzer.)

pas faire quelque chose que la possibilité de prononcer au sujet de différents objets certains mots dont ils sont convenus entre eux. Ces mots qu'ils considèrent comme très importants sont *mon, ma, mes*. Ils les appliquent aux êtres, aux objets, même à la terre, aux hommes, aux chevaux. Et ils sont convenus entre eux qu'un même objet ne pouvait être appelé "*mon*" que par une seule personne. Et celui qui, conformément à ce jeu, dit "*mon*" du plus grand nombre d'objets possible est considéré comme le plus heureux. Pourquoi est-ce ainsi ? Je l'ignore ; mais c'est ainsi. Naguère je pensais que cela était lié à quelque avantage direct, mais je me trompais.

Nombre de ceux qui me considéraient comme leur cheval ne me montaient jamais ; c'étaient d'autres qui me montaient, d'autres encore qui me nourrissaient. C'étaient les cochers, les maréchaux-ferrants qui me rendaient différents services, et non pas ceux qui disaient "mon" cheval. Plus tard, ayant élargi le cercle de mes observations, je pus me convaincre que ce n'est pas seulement lorsqu'il se rapporte à nous, les chevaux, que le terme "mon" n'a d'autre raison que ce bas instinct dénommé par les hommes sentiment ou droit de propriété. L'homme dit : "ma maison" ; et cependant il n'y habite pas et se contente de la construire et de l'entretenir. Le marchand dit : "ma boutique", "mon magasin de drap" ; or lui-même ne porte pas le bon drap qu'il détient dans sa boutique.

Il y a des gens qui disent de la terre "ma terre" ; et cependant ils n'ont jamais vu cette terre et ne l'ont jamais parcourue. Il y a des gens qui prétendent que d'autres hommes leur appartiennent ; ils ne les ont jamais vus et le seul rapport qu'ils entretiennent avec eux consiste à leur faire du mal.

Il y a des hommes qui appellent certaines femmes "ma femme", "mon épouse" ; or il se trouve que ces femmes vivent avec d'autres hommes. Le but des humains ne consiste pas à accomplir ce qu'ils considèrent comme bon, mais à appeler "mien" le plus grand nombre d'objets.

Je suis persuadé à présent que c'est en cela que réside la différence essentielle entre les hommes et nous. Aussi, sans même tenir compte de nos autres supériorités vis-à-vis des hommes, cela seul nous permet déjà de déclarer hardiment que dans l'échelle des êtres vivants nous occupons un échelon plus élevé que les hommes. L'activité des hommes, de ceux du moins avec qui j'ai été en contact, est déterminée par des mots, tandis que la nôtre est déterminée par des faits. »

À la fin de la nouvelle, le cheval est déjà tué, mais le mode de narration, le procédé n'est pas changé :

« Le corps de Serpoukhovskoï qui allait à travers le monde, mangeant et buvant, fut porté en terre bien plus tard. Ni sa peau, ni sa chair, ni ses os ne purent servir à rien.

Et de même que depuis vingt ans ce corps mort qui marchait, mangeait et buvait, était une charge pour tout le monde, lorsqu'il fallut le mettre en terre, ce fut encore une corvée pour son entourage. Depuis longtemps déjà il n'était plus utile à personne, depuis longtemps il était à la charge de tous ; et cependant ces morts qui enterrent les morts crurent nécessaire de revêtir d'un bel uniforme le corps gras déjà à moitié décomposé, de chausser ses pieds de belles bottes et de le coucher dans un beau cerueil garni aux quatre angles de glands neufs. Ce cerueil fut mis dans un autre, en plomb, que l'on envoya à Moscou. À Moscou, on jugea nécessaire de déterrer de vieux os humains et d'enfourer précisément à cet endroit ce corps pourri et grouillant de vers dans son uniforme neuf et ses bottes bien cirées, puis de jeter de la terre par-dessus le tout. » Ainsi, nous voyons qu'à la fin de la nouvelle le procédé est appliqué hors de sa motivation occasionnelle.

Tolstoï a décrit toutes les batailles dans *Guerre et Paix* à l'aide de ce procédé. Elles sont toutes présentées comme singulières avant tout. Ces descriptions étant très longues, je ne les citerai pas : il faudrait pour cela copier une partie considérable de ce roman en quatre volumes. Il décrivait de la même manière les salons et le théâtre :

« Un plancher garnissait le milieu de la scène ; des décors figurant des arbres s'élevaient des deux côtés ; une toile peinte formait l'arrière-plan. De jeunes filles en corsages rouges et jupons blancs étaient groupées au centre. L'une d'elles, très forte, en robe de soie blanche, était assise à l'écart sur un escabeau que surmontait un carton vert collé par-derrière. Elles chantaient en chœur. Quand elles eurent terminé, la personne en robe blanche s'avança vers le trou du souffleur ; alors un homme dont la culotte de soie collante moulait de grosses jambes s'approcha d'elle, une plume à son chapeau, un poignard à la ceinture, et se mit à chanter tout en gesticulant.

L'homme à la culotte collante chanta d'abord seul, puis ce fut le tour de sa partenaire. Ensuite tous deux se turent, l'orchestre reprit et l'homme tapota en cadence la main de sa compagne, attendant la mesure pour entonner le duo. Quand ils eurent chanté, toute la salle les applaudit, les acclama, tandis que les deux acteurs qui représentaient un couple d'amoureux s'inclinaient en souriant à droite et à gauche. [...]

Le décor du second acte représentait des monuments funèbres ; un trou dans la toile figurait la lune ; on leva les abat-jour de la rampe, les trompettes et les contrebasses jouèrent en sourdine, tandis que de droite et de gauche s'avançait une foule de gens en robes noires. Ils se mirent à gesticuler, à brandir des objets qui ressemblaient à des poignards. Puis une autre troupe accourut, dans le dessein d'amener la jeune fille qu'on avait vue vêtue de blanc au premier acte et qui maintenant portait une robe bleue. Ils ne l'entraînèrent d'ailleurs pas tout de suite, mais chantèrent longtemps avec elle ; quand ils l'eurent enfin amenée, un bruit métallique se fit par trois fois entendre dans les coulisses ; alors tous les acteurs tombèrent à genoux et entonnèrent une prière. Ces diverses scènes furent, à plusieurs reprises, interrompues par les cris enthousiastes des spectateurs. »

Même technique pour le troisième acte : « Soudain une tempête se déchaîna, l'orchestre fit entendre des gammes

chromatiques et des accords de septième mineure ; tout le monde se prit à courir et de nouveau l'un des acteurs fut entraîné dans les coulisses ; après quoi, le rideau tomba. »

Dans le quatrième acte : « Une espèce de diable surgit en gesticulant et chanta jusqu'à ce qu'on eût ouvert une trappe, où il disparut¹. »

C'est de la même manière que Tolstoï décrit la ville et le tribunal dans *Résurrection*. Il décrit ainsi le mariage dans *La Sonate à Kreutzer* : « Pourquoi les gens doivent-ils coucher ensemble si leurs âmes sont en affinité ? » Mais il applique le procédé de singularisation non seulement pour donner la vision d'un objet qu'il veut présenter négativement : « Pierre se leva, quitta ses nouveaux camarades et tenta d'aller entre les feux du bivouac, de l'autre côté de la route où, lui avait-on dit, étaient des soldats prisonniers. Il voulait parler avec eux. Une sentinelle française l'arrêta sur la route et lui fit rebrousser chemin.

Pierre revint sur ses pas, mais non vers les feux de ses camarades ; il se rendit vers une charrette dételée, près de laquelle il n'y avait personne. Là il s'accroupit et, baissant la tête, s'assit contre les roues sur la terre froide et demeura longtemps immobile à réfléchir. Plus d'une heure passa ainsi. Personne ne le déranga. Soudain, il éclata de son bon gros rire, et si bruyamment que de toutes parts les hommes se retournèrent pour voir d'où sortait cet étrange accès de gaieté solitaire.

— Ha ! ha ! ha ! riait Pierre.

Et il prononça à haute voix :

— Le soldat ne m'a pas laissé passer, on m'a pris, on m'a enfermé, on me retient prisonnier. Mais qui, moi ? Moi ? Mon âme immortelle ? Ha ! ha ! ha ! ha !

Il riait si fort que les larmes lui vinrent aux yeux. [...]

Pierre leva ses yeux vers le ciel, vers les profondeurs où scintillaient les étoiles en marche. « Tout cela est à moi, tout

cela est à moi, tout cela, c'est moi !² pensa-t-il. « Et c'est tout cela qu'ils ont pris et enfermé dans une baraque entourée de planches !³ Il sourit et alla s'étendre auprès de ses compagnons. » (*Guerre et Paix*, vol. II.)

Tous ceux qui connaissent bien Tolstoï peuvent trouver chez lui des centaines d'exemples de ce type. Cette manière de voir les objets hors de leur contexte a conduit Tolstoï dans ses dernières œuvres à appliquer la méthode de singularisation à la description des dogmes et des rites, méthode selon laquelle il substituait des mots du langage courant aux mots habituels de l'usage religieux ; il en est résulté quelque chose d'étrange, de monstrueux, qui a été sincèrement considéré par bien des gens comme un blasphème et les a péniblement blessés. Cependant, c'était toujours le même procédé à l'aide duquel Tolstoï percevait et relatait ce qui l'entourait. Les perceptions de Tolstoï ont ébranlé sa foi en touchant des objets que pendant longtemps il n'avait pas voulu toucher.

Ce procédé de singularisation n'appartient pas exclusivement à Tolstoï. Si je m'appuie sur un matériel qui lui est emprunté, ce n'est que par des considérations purement pratiques, parce que ce matériel est connu de tous.

Maintenant, après avoir éclairé le caractère de ce procédé, essayons de déterminer approximativement les limites de son application. Personnellement, je pense que presque partout où il y a une image il y a une singularisation.

En d'autres termes, la différence entre notre point de vue et le point de vue de Potebnia peut être formulée ainsi : l'image n'est pas un prédicat constant pour des sujets variables. Le but de l'image n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance.

1. L. Tolstoï, *Guerre et Paix*, tr. par H. Mongault, Gallimard, Paris, 1944, vol. I.

C'est l'art érotique qui nous permet la meilleure observation des fonctions de l'image.

Ici l'objet érotique est présenté fréquemment comme une chose encore jamais vue. Par exemple, chez Gogol, dans *La Nuit de Noël* :

« Après quoi il se glissa tout contre Solokha, toussoya, pouffla de rire et, frôlant du doigt le gras du bras nu de la blondine, prononça d'une voix qui trahissait à la fois de l'astuce et un intime ravissement :

– Et qu'est-ce que vous avez là, : ma splendide Solokha ?
Et cela dit, il recula de quelques pas.
– Comment ! ce que j'ai là ? Mais c'est mon bras, Ossip Nikiforovitch ! répondit-elle.
– Hum !... un bras ?... Héhéhéhé ! dit le sacristain, ingénument satisfait de ce brillant début.

Puis, après s'être promené à travers la pièce :

– Et ceci, sur'est-ce que c'est, ma très chère Solokha ? répéta-t-il sur le même ton en se rapprochant, et bondissant en arrière après lui avoir frôlé le cou.

– Comme si vous ne le voyiez pas de vos yeux ! répliqua-t-elle. Mon cou, et sur le cou un collier de verroterie...

– Hum !... un collier au cou ?... Héhéhéhé ! dit encore le sacristain qui arpentait la chambre en se frottant les mains. Et qu'est-ce que vous avez là, remarquable Solokha ?

On ne sait trop ce qu'aurait touché cette fois le paillard de sacristain !... »

Chez Hamsun, dans *la Faim* :

« Deux miracles blancs sortaient de sa chemise. »

Parfois la représentation des objets érotiques se fait d'une manière détournée, dont le but n'est évidemment pas de les rapprocher de la compréhension.

On rapporte à ce type de représentation celle des organes sexuels comme un cadenas et une clé (par exemple dans les

I. N. Gogol, *Les Veillées du hameau près de Dikanka*, vol. II, tr. par Ch. Tremel et J. Chuzeville. Ed. du Chêne, Paris, 1946.

« Devinettes du peuple russe », D. Savodnikov, n° 102-107), comme des outils à tisser (*ibid.*, 588-591), comme un arc et des flèches, comme une bague et un clou, comme dans la byline sur Staver (Rybnikov, n° 30).

Le mari ne reconnaît pas sa femme travestie en preux. Elle pose une devinette :

« Te souviens-tu, Staver, t'en souvient-il

Comment, quand nous étions enfants, nous allions par la rue Et nous jouions au jeu du clou !

Toi tu avais un clou d'argent

Et moi j'avais une bague dorée ?

Et moi, je réussissais de temps en temps

Mais toi, tu réussissais toujours.

Et Staver, fils de Godine, dit :

Mais je n'ai pas joué avec toi au jeu du clou.

Alors Vassilissa Mikoulitchna dit : Alors

Te souviens-tu, Staver, t'en souvient-il,

C'est avec toi que j'ai appris à écrire :

J'avais un encrier d'argent

Et tu avais une plume dorée ?

Je trempais la plume de temps en temps

Mais toi tu la trempais toujours ? »

Dans une autre variante de la byline, la solution nous est donnée :

« Alors le terrible envoyé Vassiliouchka

A relevé ses vêtements jusqu'au nombril même

Et voilà que le jeune Staver, fils de Godine,

Reconnut la bague dorée... »

(Rybnikov, 171.)

Mais la singularisation n'est pas uniquement un procédé de devinettes érotiques ou d'euphémisme ; elle est la base et

I. Jeu du clou : jeu populaire russe qui consiste à viser avec un clou le centre d'une bague posée par terre. (*N.d.T.*)

l'unique sens de toutes les devinettes. Chaque devinette est soit une description, une définition de l'objet par des mots qui ne lui sont pas habituellement appliqués (exemple : « Deux extrémités, deux anneaux, et au milieu un clou »), soit une singularisation phonique obtenue à l'aide d'une répétition déformante : *Ton da tonok ?* — *Pol da potolok* ! (D. Savodnikov, n° 51) ou bien *Slon da kondrik ?* — *Zastlon i konnik*² (*ibid.*, 177).

Il est des images érotiques qui utilisent la singularisation sans être des devinettes ; par exemple tous les « maillots de croquet », « les avions », « les poupées », « les petits amis », etc., que nous entendons dans la bouche des chansonniers.

Ces images de chansonniers ont toutes un point commun avec l'image populaire qui présente les mêmes actes comme le fait de « fouler l'herbe et de briser l'aubier ».

Le procédé de singularisation est tout à fait évident dans l'image répandue de la pose érotique, dans laquelle l'ours et d'autres animaux (ou bien le diable, une autre motivation du manque de reconnaissance) ne reconnaissent pas l'homme (*Le Maître courageux*, Contes de la Grande Russie, notes de la Société impériale géographique russe, vol. 42, n° 52 ; *Recueil de la Russie blanche de Romanov*, n° 84, *Le Juste Soldat*, p. 344).

Le manque de reconnaissance dans le conte n° 70 du recueil de D. S. Zéléline, *Contes grands-russes du gouvernement de Perm*, est un cas très caractéristique.

« Un moujik labourait son champ avec une jument pie. Un ours s'approche de lui et lui demande : "Hé l'ami, qu'est-ce qui a donné à ta jument cette couleur pie ?" — "Je la lui ai donnée moi-même." — "Mais comment ?" — "Viens, je vais te la donner à toi aussi." L'ours consent. Le moujik lui ficelle les pattes, il prend le soc de la charrue, le fait chauffer sur le feu et commence à l'appliquer sur les flancs de l'ours :

avec le soc brûlant, il lui roussit le poil jusqu'à la chair et lui donne ainsi la couleur pie. Puis il le déficelle, l'ours part, s'éloigne un peu, se couche sous un arbre et ne bouge plus. — Voilà qu'une pie arrive près du moujik pour picorer de la viande dans ses affaires. Le moujik l'attrape et lui casse une patte. La pie s'envole et s'arrête sur l'arbre près duquel est couché l'ours. — Après la pie, une grosse mouche noire vient près du moujik, se pose sur la jument et commence à la piquer. Le moujik l'attrape, lui enfonce une baguette dans le derrière et la laisse partir. La mouche s'envole et se pose sur le même arbre, où étaient déjà la pie et l'ours. Tous les trois sont là. Voilà que la femme du moujik arrive, elle lui apporte son repas aux champs. Le moujik mange en plein air avec sa femme et la renverse sur le sol. Ce que voyant, l'ours s'adresse à la pie et à la mouche : "Bon Dieu, le moujik veut encore une fois donner la couleur pie à quelqu'un." La pie dit : "Non, il veut lui casser les pattes." La grosse mouche : "Non, il veut lui enfonce une baguette dans le derrière."

L'identité du procédé de ce morceau avec le procédé de *Kholstomer* est, me semble-t-il, évidente pour chacun.

La singularisation de l'acte même est très fréquente dans la littérature ; par exemple dans le *Décaméron* : « le raclage du tonneau », « la chasse au Rossignol », « le gai travail d'arçonneur », cette dernière image n'étant pas développée comme sujet. Et c'est aussi souvent que l'on utilise la singularisation dans la représentation des organes sexuels.

Toute une série de sujets est construite sur la base d'un tel manque de reconnaissance, par exemple Afanassiev, *Contes intimes* : « la Dame timide » : tout le conte est fondé sur le fait qu'on n'appelle pas l'objet par son propre nom, sur le jeu de méconnaissance. La même chose chez Ontchoukov, « La Tache féminine » (Conte, n° 525) ; de même dans les *Contes intimes* : « l'Ours et le Lapin. » L'ours et le lapin soignent la « plaie ».

Les constructions du type « pilon et mortier » ou bien « le diable et l'enfer » (*Décaméron*) appartiennent au même procédé de singularisation.

1. *Pol da potolok* (r.) : plancher et plafond. (N.d.T.)

2. *Zastlon i konnik* (r.) : abri et chevalier. (N.d.T.)

Je traite, dans mon article sur la construction du sujet, de la singularisation dans le parallélisme psychologique.

Je répète néanmoins ici que ce qui importe dans le parallélisme, c'est la sensation de non-coïncidence dans une ressemblance. Le but du parallélisme, comme en général le but de l'image, représente le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception ; il y a donc un changement sémantique spécifique.

En examinant le langage poétique aussi bien dans ses constituants phonétiques et lexicaux que dans la disposition des mots et des constructions sémantiques constituées par ces mots, nous nous apercevons que le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée. L'objet est perçu non pas comme une partie de l'espace, mais pour ainsi dire dans sa continuité. Le langage poétique satisfait ces conditions. Selon Aristote, le langage poétique doit avoir un caractère étranger, surprenant ; en pratique, c'est souvent une langue étrangère ; le sumérien pour les Assyriens, le latin en Europe médiévale, les arabismes chez les Perses, le vieux bulgare comme base du russe littéraire ; ou une langue élevée comme la langue des chansons populaires proche de la langue littéraire. C'est l'explication de l'existence des archaïsmes si largement répandus dans la langue poétique, des difficultés de la langue du « *dolce stil nuovo* » (XII^e siècle), de la langue d'Arnaut Daniel avec son style obscur et ses formes difficiles (harte), des formes qui supposent un effort dans la prononciation (Diez, *Leben und Werk der Troubadoure*, p. 213). L. Yakoubinski a démontré dans son article la loi de l'obscurcissement en ce qui concerne la phonétique de la langue

poétique sur le cas particulier d'une répétition de sons identiques. Ainsi la langue de la poésie est une langue difficile, obscure, pleine d'obstacles. Dans certains cas particuliers, la langue de la poésie se rapproche de la langue de la prose, mais sans contredire la loi de difficultés.

« Sa sœur s'appelait Tatiana.

Pour la première fois voici

Que de son nom je viens sanctifier

Les pages de ce tendre roman »

écrivait Pouchkine. Pour les contemporains de Pouchkine, la langue poétique traditionnelle était le style élevé de Derjavine, tandis que le style de Pouchkine, avec son caractère trivial (pour ce temps-là), était difficile et surprenant. Rappelons-nous l'effroi de ses contemporains devant les expressions grossières qu'il emploie. Pouchkine utilisait le langage populaire comme un procédé destiné à retenir l'attention, tout comme ses contemporains, dans leurs discours généralement en français, utilisaient des mots russes (cf. les exemples chez Tolstoï, *Guerre et Paix*).

Un phénomène encore plus caractéristique prend place de nos jours. La langue littéraire russe, qui est d'une origine étrangère pour la Russie, a tellement pénétré la masse du peuple qu'elle a élevé à son niveau beaucoup d'éléments des dialectes ; en revanche, la littérature commence à manifester une préférence pour les dialectes (Réميزов, Клиуев, Эссэнин et d'autres, aussi inégaux dans leur talent et aussi proches dans leur langue volontairement provinciale) et pour les barbarismes (ce qui a rendu possible l'apparition de l'école de Séverianine). Maxime Gorki passe de nos jours aussi de la langue littéraire au patois littéraire à la Leskov. Ainsi le langage populaire et la langue littéraire ont échangé leur place (V. Ivanov et beaucoup d'autres). Enfin, nous sommes témoins de l'apparition d'une forte tendance qui cherche à créer une langue spécifiquement poétique ; à la tête de cette école s'est mis, comme on sait, Vélémir Khlebnikov. Ainsi

nous arrivons à définir la poésie comme un discours *difficile, tortueux*. Le discours poétique est un *discours élaboré*. La prose reste un discours ordinaire, économique, facile, correct, (*Dea prosae* est la déesse de l'accouchement facile, correct, d'une bonne position de l'enfant). J'approfondirai dans mon article sur la construction du sujet ce phénomène d'obscurcissement, de ralentissement, en tant que *loi générale* de l'art.

Les gens qui prétendent que la notion d'économie des forces est constamment présente dans la langue poétique et qu'elle est même sa déterminante paraissent à première vue avoir une position particulièrement justifiée en ce qui concerne le rythme. L'interprétation du rôle du rythme donné par Spencer semble être incontestable : « Les coups qui nous sont portés irrégulièrement obligent nos muscles à garder une tension inutile, parfois même nuisible, parce que nous ne prévoyons pas la répétition du coup ; lorsque les coups sont réguliers, nous économisons nos forces. » Cette remarque, à première vue convaincante, pêche par le vice habituel de la confusion des lois de la langue poétique avec celles de la langue prosaïque. Spencer ne voit aucune différence entre elles dans sa *Philosophie du style*, et pourtant peut-être existe-t-il deux sortes de rythme. Le rythme prosaïque, le rythme d'une chanson accompagnant le travail, de la *doubi-nouchka*¹, remplace d'une part le commandement : « Allons-y ensemble » ; d'autre part, il facilite le travail en le rendant automatique. En effet, il est plus facile de marcher au son de la musique que sans lui, mais il est aussi plus facile de marcher au rythme d'une conversation animée quand l'action de marcher échappe à notre conscience. Ainsi le rythme prosaïque est important comme facteur *automatisant*. Mais ce n'est pas le cas du rythme poétique. En art, il y a un « ordre » ; cependant, il n'y a pas une seule colonne du temple grec qui le suive exactement, et le rythme esthétique

1. Chanson russe chantée au cours d'un travail physique difficile. (N.d.T.)

consiste en un rythme prosaïque violé ; il y a déjà eu des tentatives pour systématiser ces violations. Elles représentent la tâche actuelle de la théorie du rythme. On peut penser que cette systématisation n'aura pas de succès ; en effet, il s'agit non pas d'un rythme complexe, mais d'une violation du rythme et une violation telle que l'on ne peut pas la prévoir ; si cette violation devient un canon, elle perdra la force qu'elle avait comme procédé obstacle. Mais pour les problèmes du rythme, je n'entrerais pas dans les détails ; un autre livre leur sera consacré.

1917.

Droits réservés.