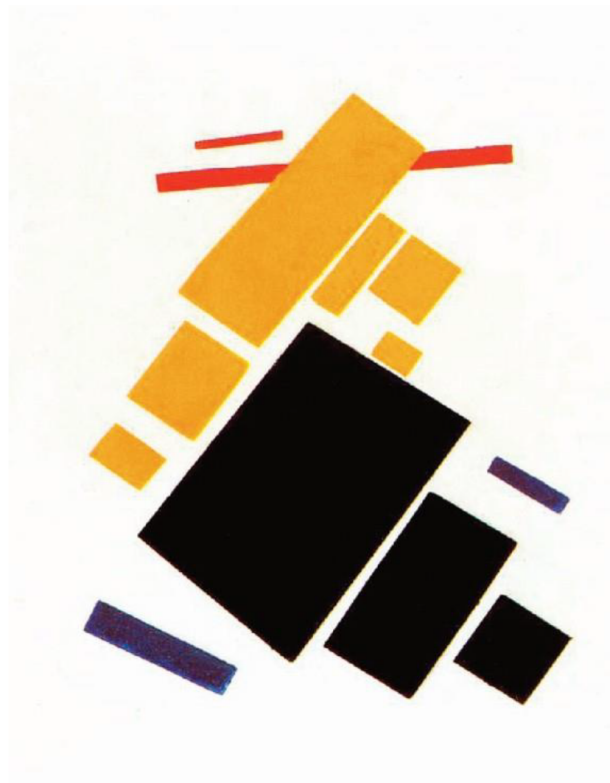


Le formalisme russe cent ans après: interprétation, réception, perspectives

Russian Formalism 100 Years on: Interpretation, reception, perspectives



Paris, 8-10 octobre 2015

EHESS – 105 Bd Raspail 75006 Paris
Paris-Sorbonne Maison de la recherche – 28 rue Serpente 75006 Paris

Le formalisme russe cent ans après : interprétation, réception, perspectives

Depuis plusieurs décennies, le formalisme russe s'est affirmé comme un héritage fondamental des sciences humaines et sociales. Nombreuses sont les découvertes majeures des formalistes et nombreux sont les acquis essentiels issus de leurs travaux, ayant exercé une influence sur la recherche, directement ou indirectement, bien au-delà de la Russie et des pays slaves.

Mais ces travaux sont-ils vraiment connus ? Qu'en est-il exactement de leur réception en Occident à partir des années 1960 ? Les avancées favorisées par ces acquis sont-elles devenues au fil des ans autant de truismes et d'idées reçues ?

L'ambition de ce colloque est de rouvrir le dossier, cent ans après l'apparition du formalisme et cinquante ans après son premier moment de diffusion en Occident.

Le temps est venu, d'une part, de dresser un bilan ou état des lieux de la question, en mettant en évidence les principaux acquis du mouvement russe, ainsi que la façon dont il s'est trouvé intégré au paysage intellectuel occidental au cours des années 1960, sous l'influence de la linguistique structurale de Roman Jakobson et, pour la France, grâce au rôle de passeur de Tzvetan Todorov et de Gérard Genette. Cette interrogation suppose de s'intéresser aux figures principales, choisies comme représentants du mouvement (Chklovski, Eichenbaum, Tynianov), ainsi qu'à la façon dont leurs textes ont alors été traduits, présentés, diffusés.

D'autre part, il s'agirait également de cerner les principales relectures dont – conséquence des avancées de la recherche, de l'accès à de nouveaux matériaux et du changement de climat scientifique – le formalisme a pu être l'objet en Russie ou à l'étranger depuis les années 1980. L'inclusion du formalisme russe dans une perspective européenne a fait surgir de nouveaux questionnements et mis en évidence ses liens avec la science de l'époque, au-delà de son ancrage connu dans l'avant-garde poétique futuriste. D'autres noms sont apparus, comme ceux de Grigori Vinokour ou Boris Jarkho, incarnation d'un formalisme moscovite plus discret et moins iconoclaste. Ces avancées pèsent cependant peu face au désintérêt diffus pour un mouvement associé à une technicité linguistique et qui est censé incarner une orientation disciplinaire dure, alors que semblent aujourd'hui dominer ces orientations molles de la critique littéraire que Jakobson malmenait sous le nom de « causerie ».

Réunissant des théoriciens et des historiens de la littérature, des spécialistes de sciences humaines, ce colloque international, par-delà les principaux axes de réflexion proposés, entend poser à terme la question de la continuité des usages et de l'actualité du mouvement russe, ainsi que de ses extensions tchèque et polonaise et de ses développements et inflexions dans les années 1960 avec l'école de Tartu.

Catherine DEPRETTO, John PIER, Philippe ROUSSIN

Russian Formalism 100 Years On: Interpretation, reception, perspectives

Russian formalism has been established as a fundamental heritage of the human and social sciences for several decades. The major discoveries by the formalists are numerous, as are the essential advances coming out of their works that have exerted influence over research, both directly and indirectly, well beyond Russia and the Slavic countries.

But are these works truly known? What, exactly, has their reception been in the West since the 1960s? Have the advances enabled by this work become so many truisms and handed-down ideas?

The aim of this conference is to look at the issues anew, a hundred years after formalism first appeared and fifty years after it gained currency in the West.

The time has now come, on the one hand, to take stock of the issues by highlighting the main steps forward pioneered by the Russian movement as well as of how these developments were integrated into the western intellectual landscape during the 1960s under the influence of Roman Jakobson's structural linguistics and, for France, thanks to the role of mediator played by Tzvetan Todorov and Gérard Genette. These questions involve looking at the principal figures acknowledged as representative of the movement (Shklovsky, Eichenbaum, Tynianov) as well as at how their texts were translated, presented, circulated.

On the other hand, this stocktaking also involves defining the principal readings – a consequence of the progress of research, access to new materials and changes in the scientific climate – that formalism has experienced in Russia and abroad since the 1980s. The inclusion of Russian formalism within a European perspective has raised new questions, revealing its links with science at the time of its emergence that extend beyond formalism's well-known anchoring in the poetics of the futurist avant-garde. Other names have appeared such as those of Grigori Vinokour and Boris Jarkho, embodying a more discrete and less iconoclastic Moscow formalism. Even so, these advances bear little weight alongside a pervasive lack of interest in a movement associated with linguistic technicalities regarded as indicative of a rigid disciplinary orientation whereas today it would seem that it is those soft orientations of literary criticism, branded as "chitchat" by Jakobson, that hold sway.

Bringing together theoreticians and historians of literature as well as specialists in the human sciences, this international conference ultimately seeks, through the main lines of reflection proposed above, to address the question of the ongoing uses and current relevance of the Russian movement, including its extension to Czech and Polish scholarship and its developments and modulations starting in the 1960s with the Tartu school.

Catherine DEPRETTO, John PIER, Philippe ROUSSIN

Sylvie ARCHAIMBAULT
Eur'Orbem, CNRS/Université Paris-Sorbonne

Grigorij Vinokur (1896–1947)
et la notion de « culture de la langue » (*kul'tura jazyka*)

Le Cercle linguistique de Prague inclut dans ses Thèses (cf. Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1929) la notion de « culture de la langue, très nécessaire à la plupart des langues slaves littéraires à cause de leur tradition relativement récente ou de leur développement soit interrompu, soit hâtif ». Mais, bien en amont de cela, Grigorij Vinokur avait élaboré une réflexion en plusieurs étapes, dédiée à ce qu'il dénommait « *Kul'tura jazyka* ». L'idée d'une conscience linguistique collective, partagée par une société éduquée, qui est à la base de la « culture de la langue ».

C'est à la genèse de cette notion par Vinokur que notre intervention sera dédiée.

Au début de l'année 1923, alors qu'il préside le Cercle Linguistique de Moscou, Vinokur commence l'élaboration de sa réflexion sur la culture de la langue. Un premier article intitulé *Kul'tura jazyka (Zadači sovremennogo jazykoznanija)* paraît dans la revue *Pečat' i revoljucija* en 1923. Dans cet article, qui constitue la trame de son ouvrage éponyme de 1925, Vinokur développe l'idée que « la langue n'est pas un organisme, mais une organisation ».

Il développe tout d'abord l'idée – partagée à l'époque par les linguistes russes – qu'il y a nécessité impérieuse à refonder la linguistique, car celle-ci traverse une crise. Cette même année 1923, dans la préface au recueil intitulé *La Parole russe [Russkaja reč']*, Lev Ščerba pointait lui aussi la nécessité de trouver des voies originales pour sortir de cette crise. Ščerba dresse de la situation des études linguistiques un constat en demi-teinte. S'il reconnaît à la grammaire historique classique l'importance des modèles abstraits qu'elle avait su élaborer, dans le domaine phonétique notamment, il note l'essoufflement de ces recherches et clame la nécessité de revivifier les études linguistiques en recentrant les analyses sur la langue, vue comme « système vivant de signes qui expriment nos pensées et nos sentiments ».

Pour Vinokur, la grammaire historique et comparée souffre de lier son explication des faits de langue à l'échelle de l'individu. Il commence par dérouler l'histoire de la linguistique depuis le début du XIX^e siècle. La première période, celle de Bopp et Schleicher, a été celle de la reconstitution de la langue-mère, concevant la langue comme un organisme. La seconde, celle des néogrammairiens, dont la force a été de toucher à la vie de la langue, vue comme processus non pas organique, mais historique et culturel. Mais l'impasse dans laquelle ils se sont trouvés est illustrée par les lois phonétiques : si celles-ci sont compatibles avec la reconstruction, elles n'ont pas de contenu culturel et historique. Vinokur réfute également le psychologisme qui a entaché les travaux de Baudouin de Courtenay. La troisième étape du développement de cette discipline scientifique (*naučnoe jazykovedenie*) est désormais à élaborer. Bien que cela ne soit pas dit explicitement, c'est la tâche à laquelle Vinokur souhaite justement s'atteler.

Si la réflexion démarre sous les auspices d'un technologisme marqué par le productivisme ambiant (« C'est uniquement en sortant de la notion de système de la langue que le linguiste-technologue pourra distinguer tous ces innombrables vis et boulons qui composent la machine langagière »), elle connaîtra plusieurs inflexions qu'il sera intéressant de suivre au travers des publications successives.

L'intérêt de Vinokur pour la langue artistique, les questions fondamentales de la différenciation entre langage et langue, ainsi que de la relation langue/parole, sa grande connaissance des écrits du corpus des linguistes européens contemporains, en font un observateur particulièrement attentif des évolutions de la langue russe dans ses usages. De ces différents points de vue, son ouvrage *La culture de la langue [Kul'tura jazyka]*, dans la première édition de 1925 et la seconde édition de 1929, apporte à la fois une synthèse des réflexions du début de XX^e siècle et une analyse en contexte de changement.

S'appuyant sur un matériau langagier et littéraire très riche et diversifié, Vinokur préconise pour la linguistique contemporaine une voie étroite qui échappe au purisme et favorise la créativité langagière.

Si la notion de « culture de la langue » telle qu'il la développe aura une influence sur le devenir de *la culture du discours* (« kul'tura reči »), qui deviendra une sous-discipline de la linguistique, on verra qu'elle n'a chez lui ni la rigidité, ni la normativité qui seront l'apanage de cette dernière. Nous montrerons qu'elle cherche aussi à préserver la place de l'étude des textes et qu'elle vise, dans une ouverture à l'expressivité linguistique, une élévation de la connaissance stylistique de chacun, « le style étant l'utilisation consciente des canons de la langue de la part de l'individu parlant ».

Sylvie ARCHAIMBAULT est directrice de recherches au CNRS. De 2000 à 2013, elle a dirigé le laboratoire d'histoire des théories linguistiques (CNRS/Paris Diderot et Sorbonne nouvelle). Au sein de l'unité de recherche EUR'ORBEM consacrée aux Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane (CNRS/Paris Sorbonne), qu'elle a rejointe en 2014, elle mène des recherches sur l'histoire des descriptions de la langue russe et des théorisations du langage en Russie. Parmi ses publications récentes : *Evgenij Polivanov : penser le langage au temps de Staline*, en collaboration avec Sergueï Tchougounnikov (Paris, Institut d'études slaves, 2013).

Sylvie ARCHAIMBAULT
Eur'Orbem, CNRS/Université Paris-Sorbonne

Grigori Vinokur (1896–1947)
and the Notion of « culture of language » (kul'tura jazyka)

The Prague Linguistic Circle includes in its Theses (cf. Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1929) the notion of “culture of language, very necessary for most Slavic literary languages due to their relatively recent tradition or their development which has been either interrupted or hasty.” Well before that, however, Grigori Vinokur had worked out several stages of what he called “Kul'tura jazyka,” the idea of a collective linguistic conscience, shared by an educated society, that forms the basis of “culture of language.”

It is to the genesis of this notion by Vinokur that this talk will be devoted.

Early in 1923, at time when he was the president of the Moscow Linguistic Circle, Vinokur began to reflect on the culture of language. A first article, entitled “Kul'tura jazyka (Zadači sovremennogo jazykoznanija),” appeared in the review *Pečat' i revoljucija* in 1923. In this article, which sets out the main lines of the argument of his eponymous work in 1925, Vinokur put forth the idea that “language is not an organism but an organization.”

First, he elaborated on the idea, shared by Russian linguists at the time, that there was an imperious need to found linguistics anew, for the discipline was going through a crisis. The same year, in 1923, Lev Ščerba also insisted on the necessity of seeking out original paths in order to overcome this crisis in the preface to his book *The Russian Word [Russkaja reč']*. Ščerba's assessment of the situation in linguistic studies showed mixed results. While he acknowledged the importance of the abstract models developed by classical historical grammar, notably with regard to phonetics, he sensed a loss of momentum in this research and called for the necessity of revitalizing linguistic studies by refocusing analysis on language viewed as a “living system of signs that express our thoughts and feelings.”

For Vinokur, historical and comparative grammar fail to link the explanation of linguistic facts to the scale of the individual. He begins by reviewing the history of linguistics, starting from the beginning of the nineteenth century. The first period, that of Bopp and Schleicher, was one of reconstituting the mother language, conceiving of language as an organism. The second period was that of the neo-grammarians, whose strength was to touch on the life of language seen not as an

organic process but as an historical and social process. The impasse the neo-grammarians found themselves in can be illustrated by phonetic laws: while these laws are compatible with reconstruction, they lack cultural and historic content. Vinokur also refuted the psychologism that marred Baudouin de Courtenay's work. The third step in the development of this scientific discipline (*naučnoe jazыkovedenie*) was waiting to be worked out. Although it is not explicitly stated, this is the task that Vinokur wished to buckle down to.

While reflection began under the influence of a technologism characteristic of the ambient productivism at the time ("It is only by leaving the notion of system of language behind that the linguist-technologist will be able to distinguish all those innumerable screws and bolts that make up the language machine"), it was to experience a number of shifts over the course of successive publications.

Vinokur's interest in artistic language, the fundamental differentiation between *langage* and *langue* as well as the relation *langue/parole* and his extensive knowledge of the writings of the corpus of contemporary European linguists make him a particularly attentive observer of the evolutions of the Russian language in its usages. From these various points of view, his book *The Culture of Language* [*Kul'tura jazыka*], in its first edition (1925) and its second edition (1929), provides a synthesis of reflections dating from the beginning of the twentieth century and an analysis of change in context.

Basing himself on rich and diversified linguistic and literary material, Vinokur recommends for contemporary linguistics a narrow path that escapes purism and favors linguistic creativity.

While the notion of "culture of language" such as Vinokur developed it was to have an influence on the future of the *culture of discourse* ("kul'tura reči"), later to become a sub-discipline of linguistics, it can be seen that with him this culture has neither the rigidity nor the normativity that is the hallmark of this discipline. We shall see that it also seeks to preserve the place of the study of texts and that, by opening up to linguistic expressivity, it aims to elevate the stylistic knowledge of each and every one, "style being the conscious use of the canons of language by the speaking individual."

Sylvie ARCHAIMBAULT is a director of research at the CNRS. From 2000 to 2013, she directed the laboratory of history of linguistic theories (CNRS/Paris Diderot et Sorbonne nouvelle). At the research unit EUR'ORBEM (Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane – CNRS/Paris Sorbonne), which she joined in 2014, she conducts research on the history of descriptions of the Russian language and theorizations of language in Russia. Among her recent publications are *Evgenij Polivanov : penser le langage au temps de Staline*, in collaboration with Sergueï Tchougounnikov (Paris: Institut d'Études Slaves, 2013).

Michel AUCOUTURIER
Université Paris-Sorbonne

Iouri Lotman et le formalisme

« L'un des principaux obstacles [au développement d'une étude structurale de la littérature], écrit Iouri Lotman en 1964, en introduction à ses *Leçons de poésie structurale*, est la conviction partagée par de nombreux chercheurs – les uns avec inquiétude, les autres avec espoir – que [celle-ci] est une façon de ressusciter la méthodologie du formalisme, un moyen de fuir l'analyse idéologique de la littérature ».

Défini par l'idéologie officielle comme une conception ramenant l'étude de la littérature à sa « forme », au mépris de son « contenu », le « formalisme » est en effet l'hérésie majeure du point de vue de l'orthodoxie marxiste en vigueur. D'où le soin que prend d'emblée Lotman de marquer

ses distances : loin de vouloir ramener l'étude structurelle de la littérature à celle de la forme, celle-ci affirme d'emblée que la structure qu'elle s'attache à définir est d'abord la structure d'un sens.

Cependant l'accusation d'une influence du formalisme n'est pas sans fondements. Les deux mouvements ont un point de départ commun : il s'agit de fonder une science, en définissant rigoureusement le champ spécifique de son application, en l'occurrence la littérature. Dans les deux cas, cette visée épistémologique naît d'une réaction à l'état contemporain des études littéraires, qui présente d'évidentes analogies. Dans l'un et l'autre cas, elles se caractérisent par l'imprécision de leur objet, due, vers 1910, à la domination d'une perception traditionnelle de la littérature, centrée essentiellement sur son « contenu » idéologique, moral, psychologique, héritage d'une longue tradition critique, et, un demi-siècle plus tard, au retour imposé à cette tradition, dans le cadre des impératifs idéologico-politiques du « réalisme socialiste ». La différence est que, vers 1910, l'impulsion est donnée par le mouvement artistique et littéraire contemporain, tandis qu'un demi-siècle plus tard, c'est dans la secousse intellectuelle du « dégel », et plus particulièrement dans la prise de conscience du retard accumulé par l'URSS pour des raisons idéologiques dans le domaine scientifique (en particulier dans celui de la cybernétique), qu'il faut chercher l'origine des premiers travaux de Lotman et des chercheurs qui lui sont proches.

Il résulte en partie de cette différence que la démarche de Lotman est à l'opposé de celle des formalistes. Si celle-ci, à l'origine, est purement empirique, et se concentre sur l'étude d'un matériau concret, permettant de définir la « spécificité » de l'objet littéraire en évitant l'imprécision et la subjectivité du « discours littéraire », d'où la notion de « langue poétique » dont l'Opojaz tire sa dénomination. Lotman, lui, effectue un cheminement inverse : il part de la notion abstraite, empruntée aux mathématiques et aux sciences exactes, de « structure » et de « fonction » pour en étudier les applications aux différents niveaux de l'expression littéraire.

Les « formalistes », cependant, ont parcouru spontanément, de leur propre mouvement, une partie du chemin qui mène de la notion de « langue poétique » à celle de « construction ». C'est le cas en particulier de Yuri Tynyanov, que Lotman distingue parmi les adeptes de « l'orientation formelle ». Deux de ses essais, « Le fait littéraire » (1924) et « De l'évolution littéraire » (1927), reprenant l'introduction au « Problème de la langue du vers », et développant, en partant de la notion de « langue poétique » et de l'idée de « défamiliarisation » (*ostranenie*), la notion de « construction verbale dynamique », comme définition de la littérature, l'aideront à définir ces applications, tout en établissant la nécessité de sortir, pour définir la construction d'une œuvre littéraire, de la structure du « texte » proprement dit pour aborder celle du « contexte », littéraire ou même social.

Il est cependant deux points sur lesquels Lotman n'aura pas trouvé chez les formalistes l'amorce de ses idées les plus fécondes : c'est l'idée de « signe », qui permettra de donner à l'étude de la littérature une assise épistémologique plus large en la rattachant à une « sémiologie généralisée » (sur ce point, ils n'auront pas tiré toutes les conséquences de leur idée féconde, mais incomplète, de défamiliarisation) ; et l'idée de « modélisation », qui permettra de rendre à la littérature et à l'art une visée cognitive, que les formalistes négligeaient.

Michel Aucouturier : né en 1933 à Prague, études à Paris (Sorbonne et ENS), Stagiaire à l'Université de Moscou en 1954 et 1956. Agrégation de russe en 1955. Assistant à la Sorbonne, puis professeur à l'Université de Genève (1960–1970) Professeur à la Sorbonne (1970–2001). Ses principaux sujets d'étude sont l'œuvre de Tolstoï, la critique et la théorie littéraire (*Le formalisme russe*, Que sais-je ?, 1994) et la poésie russe du XX^e siècle, en priorité, Boris Pasternak. Vient de publier *Un poète dans son temps : Boris Pasternak* (Éditions des Syrtes, 2015).

Michel AUCOUTURIER
Université Paris-Sorbonne

Yuri Lotman and Formalism

“One of the main obstacles [to the development of a structural study of literature],” wrote Yuri Lotman in 1964 in the introduction to his *Lessons in Structural Poetics*, “is the conviction shared by many searchers – some with worry, others with hope – that [structural poetics] is a way of resuscitating the methodology of formalism, a means of fleeing the ideological analysis of literature.”

Defined by official ideology as a conception for reducing literature to its “form” to the detriment of its “content,” “formalism” was in fact the major heresy from the point of view of the current Marxist orthodoxy. This explains why Lotman made a point straight away of distancing himself from these issues: far from seeking to reduce the structural study of literature to the study of form, this approach endeavors above all to define the structure of a meaning.

The accusation of being influenced by formalism is not unfounded, however. The two movements have a common point of departure: founding a science by rigorously defining the specific scope of its application, namely literature. In both cases this epistemological aim is born out of a reaction to the obviously analogous state of literary studies. Literary studies were characterized by a lack of precision of their object which was due, in 1910, to the domination of a traditional perception of literature, focused essentially on its ideological, moral and psychological “content” – the heritage of a long critical tradition – and, half a century later, to the forced return to this tradition as a result of the ideological and political imperatives of “socialist realism.” The difference is that around the year 1910 the momentum was given by the contemporary artistic and literary movement, whereas half a century later it was within the context of the intellectual jolt of the “thaw,” particularly with the growing awareness of the delay in the sciences (especially in cybernetics) built up in the USSR, for ideological reasons, that the origin of Lotman’s work and that of his fellow scholars is to be sought.

It is partly due to this difference that Lotman’s approach is the opposite of that adopted by the formalists. While the formalist approach was at the beginning purely empirical, focused on the study of concrete material so as to define the “specificity” of the literary object by avoiding lack of precision and the subjectivity of the “literary discourse” (whence the notion of “poetic language” from which Opojaz drew its name), Lotman took the opposite route: from mathematics and the exact sciences he borrowed the abstract notion of “structure” and “function” in order to study their applications to the various levels of literary expression.

Through their own movement, however, the “formalists” had traveled spontaneously part way down the road that led from “poetic language” to that of “construction.” This is the case in particular of Iouri Tynyanov, whom Lotman picked out as one of the adherents of “the formal orientation.” Two of Tynyanov’s essays, “The Literary Fact” (1924) and “On Literary Evolution” (1927), reiterating the introduction to “The Problem of the Language of Verse” and developing, on the basis of the notions of “poetic language” and “defamiliarization” (*ostranenié*), the principle of “dynamic verbal construction” as the definition of literature, were to help him specify these applications while at the same time establishing the necessity, in order to define the construction of a literary work, of departing from the structure of the “text” properly speaking to take up the structure of “context” – literary or even social.

There are, however, two points on which Lotman did not find among the formalists his most fruitful ideas: “sign,” which was to enable him to provide the study of literature with a broader epistemological foundation by attaching it to a “generalized semiology (on this point the formalists failed to draw all of the consequences of their rich but incomplete idea of

defamiliarization); and “modeling,” which was to make it possible to endow literature and art with a cognitive dimension, which the formalists failed to do.

Michel Aucouturier: born in Prague in 1933, studies in Paris (Sorbonne and ENS), Trainee at the University of Moscow in 1954 and in 1956. *Agrégation de russe* in 1955. Assistant at the Sorbonne, then Professor at the University of Geneva (1960–1970). Professor at the Sorbonne (1970–2001). His main topics of research are the works of Tolstoy, literary criticism and theory (*Le formalisme russe, Que sais-je ?*, 1994) and Russian poetry of the twentieth century, particularly the poetry of Boris Pasternak. He has just published *Un poète dans son temps : Boris Pasternak* (Éditions des Syrtes, 2015).

Natalia S. AVTONOMOVA

Institut de philosophie, Académie des Sciences, Moscou, et
Université russe des sciences humaines (RGGU), Moscou

À propos d’une voie marginale du formalisme russe :
de Boris Jarkho à Mikhaïl Gasparov

L’école de Moscou du formalisme russe, moins radicale que celle de Petrograd-Leningrad dans la contestation des autorités académiques, mais plus systématique dans sa volonté d’établir un programme d’un savoir rigoureux dans les sciences humaines, sera étudiée ici en s’appuyant sur l’exemple des conceptions de Boris Jarkho (1889–1942) et des suites, tant pratiques que théoriques, que leur a données Mikhaïl Gasparov (1935–2005). On sait que Gasparov, un des plus éminents spécialistes de philologie classique en Russie, traducteur et théoricien du vers, se considérait comme un élève des formalistes russes, un « jeune formaliste » en quelque sorte. Il fit beaucoup pour que voient le jour les nombreux travaux de Jarkho, qui ne furent pas publiés du vivant de ce dernier, et consacra beaucoup d’efforts pour faire connaître la théorie d’une science exacte de la littérature de celui dont il se définissait comme l’épigone. Il affirmait ainsi que son seul but était de continuer dans le chemin ouvert par Jarkho sans abîmer son modèle. Il reprenait les signes distinctifs qu’avaient établis Jarkho entre science et non-science en affirmant que la science n’était pas « une forme de la connaissance mais une forme d’exposition de cette dernière » : les idées peuvent naître d’une intuition ou d’une révélation, mais la tâche de la science est de répondre de l’exposé articulé des résultats de la connaissance, soumis au régime de la preuve et non de la conviction. Cela venait, selon Gasparov, de ce que la capacité d’observer et d’user de procédures logiques est « un élément plus ou moins uniforme » de la psychologie humaine, alors que l’acte de la création artistique, dépend, lui, outre la spécificité psychique de la personne, de toute une série de circonstances non quantifiables. Ces idées se retrouvent dans une série de principes sur lesquels Gasparov fondaient ses diverses pratiques de chercheur.

Gasparov n’explicite nulle part les principes de Jarkho et en use comme d’une évidence. Or il est très important tant d’un point de vue historique que théorique de relever ici que, selon un certain nombre d’historiens de la science, ses idées ont été empruntées par Jarkho à G.G. Chpet (1879–1937), que Jarkho, aussi bien que Gasparov, présentant Jarkho à ses lecteurs, ont critiqué pour son intuitivisme et, par voie de conséquence, pour sa « poétique organiciste ».

Mon exposé examinera les métamorphoses que subit l’antinomie exposée ci-dessus : appelons-la « l’antinomie Chpet-Jarkho ». Chez Gasparov, elle prend la forme d’oppositions du type science/création, science/art, recherche scientifique/art et même, sur un plan personnel, l’opposition entre l’affirmation de soi/l’effacement de soi. Bien évidemment, dans tous ces cas, il ne s’agit pas de « science » et « d’art » dans leur sens courant. Pourquoi Gasparov avait-il besoin de cette antinomie ? Dans quels cas est-elle réellement à l’œuvre ? La dramaturgie de ces métamorphoses est examinée en particulier à partir de la correspondance de Gasparov avec N.V. Braginskaja et

I.Ju. Podgaeckaja dans leur discussion sur des personnages comme O.M. Freidenberg et M.M. Bakhtine en liaison avec le problème qu'on pourrait définir comme celui de « l'homme pas à sa place ». On retrouve, sous une forme particulière, cette antinomie dans l'interprétation que donne Gasparov du rapport entre « philologie » et « philosophie » (Gasparov a dit un jour que « la philologie est une science. Or philosophie et science se complètent l'une l'autre mais sont incompatibles. La philosophie est création, alors que la science est recherche »). On montrera également certaines ambiguïtés qui apparaissent dans les contextes de l'emploi de ces notions par Gasparov et, en conclusion, on se posera la question de leur fonctionnement dans la culture d'aujourd'hui.

Natalia AVTONOMOVA est directeur de recherches à l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences de Russie (Moscou), directeur de recherches à l'Institut des hautes études en sciences humaines auprès de la RGGU (Moscou) et membre associé du CERCEC (Paris). Ses recherches portent sur la philosophie des sciences sociales et humaines, leur histoire, le problème du rationnel et de la traduction linguistique, culturelle, conceptuelle.

Principales monographies en russe : *Les problèmes philosophiques de l'analyse structurale dans les sciences humaines* (1977) ; *Raison, raisonnement, rationalité* (1988) ; *Connaissance et traduction* (2008) ; *Structure ouverte : Jakobson-Bakhtine-Lotman* (2009, 2^e édition revue et complétée 2014) ; *La langue philosophique de Jacques Derrida* (2011).

Traductions d'ouvrages philosophiques ou de sciences sociales et humaines du français en russe, en particulier *Les mots et les choses* de Michel Foucault, les œuvres principales de Jacques Derrida et *Dictionnaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis.

Natalia S. AVTONOMOVA

Institute of Philosophy, Academy of Sciences, Moscow,
and Russian University of Human Sciences (RGGU), Moscow

Observations on a Marginal Line of Russian Formalism: From Boris Yarkho to Mikhail Gasparov

The Moscow school of Russian formalism, less radical than the Petrograd-Leningrad school in taking on the authorities but more systematic in its determination to establish a program for rigorous knowledge in the human sciences, will be studied here based on the example of Boris Yarkho (1889–1942) and the follow-up, both practical and theoretical, provided by Mikhail Gasparov (1935–2005). It is known that Gasparov, one of the most eminent classical scholars in Russia as well as a translator and theoretician of verse, considered himself a student of the Russian formalists – a sort of “young formalist.” He endeavored to see to it that Yarkho’s work was published – work that had not been published during his lifetime – and he devoted considerable effort to promoting a theory of literature as an exact science coming the man who defined himself as the epigone of such a theory. Gasparov thus stated that his sole aim was to continue in the path opened up by Yarkho without spoiling his model. He took over the distinctions established by Yarkho between science and non-science, stating that science was not “a form of knowledge but a form of exposition of knowledge”: ideas can be born out of an intuition as much as they can out of a revelation, but the task of science is to respond with an articulated explanation of knowledge following the criteria of proof and not of conviction. This is due, according to Gasparov, to the fact that the ability to observe and to use logical procedures is “a more or less uniform element” of human psychology whereas artistic creation depends not only on the psychic particularity of the person but also on a series of non-quantifiable circumstances. These ideas were to reappear in a series of principles on which Gasparov based his various scholarly practices.

Nowhere does Gasparov explain Yarkho's principles, employing them as something obvious. Now it is very important from both an historical and a theoretical point of view to point out that according to a number of historians of science, these ideas were borrowed by Yarkho from G.G. Chpet (1879–1937) whom Yarkho, as well as Gasparov presenting Yarkho to his readers, criticized for his intuitivism and thus for his “organicist poetics.”

My paper will examine the metamorphoses undergone by the above antinomy: let us call it the “Chpet-Yarkho antinomy.” For Gasparov, it takes the form of oppositions such as science/creation, science/art, scientific research/art and even, at a personal level, the opposition self-affirmation/self-effacement. It is obvious in all cases that it is not “science” and “art” in their current sense that are at issue. Why did Gasparov need this antinomy? In what cases is it at work concretely speaking?

The dramaturgy of these metamorphoses is examined based in particular on Gasparov's correspondence with N.V. Braginskaja and I.Ju. Podgaecckaja in their discussion on persons such as O.M. Freidenberg and M.M. Bakhtin with regard to the problem that might be defined as “man not in his place.” This antinomy can be found in a particular form in the interpretation given to it by Gasparov of the relationship between “philology” and “philosophy.” (Gasparov once said that “philology is a science. Philosophy and science complement one another, but they are incompatible. Philosophy is creation whereas science is research.”) It will also be shown how certain ambiguities appear in the contexts in which these notions are employed by Gasparov. In conclusion, the question will be raised as to how they function in today's culture.

Natalia AVTONOMOVA is a director of research at the Institute of Philosophy at the Academy of Sciences of Russia (Moscow), director of research at the Institute of Advanced Studies at the RGGU (Moscow) and associate member of CERCEC (Paris). Her research bears on the philosophy and history of the social and human sciences, the problem of the rational and of linguistic, cultural and conceptual translation.

Principal monographs in Russian: *The Philosophical Problems of Structural Analysis in the Human Sciences* (1977); *Reason, Reasoning, Rationality* (1988); *Knowledge and Translation* (2008); *Open Structure: Jakobson-Bakhtin-Lotman* (2009; 2nd edition revised and completed 2014); *The Philosophical Language of Jacques Derrida* (2011).

Translation from French into Russian of works in philosophy and in the social and human sciences, notably Michel Foucault's *Les mots et les choses*, the works of Jacques Derrida and Laplanche and Pontalis's *Dictionnaire de la psychanalyse*.

Catherine DEPRETTO
Eur'Orbem, Université Paris-Sorbonne

Formalisme et poétique. Boris Tomachevski (1890–1957), le formaliste oublié

Boris Tomachevski (1890–1957) fait partie des formalistes couramment cités dont le livre *Théorie de la littérature. Poétique* (1925) passe pour un texte canonique du mouvement. Or, il est peu étudié aujourd'hui en Russie comme à l'étranger : son œuvre n'a pas été l'objet de rééditions commentées ; ses archives ont à peine été exploitées dans les années 1970.

Tomachevski a été, cependant, l'un des participants les plus actifs du formalisme russe et l'un de ses plus constants défenseurs (y compris lors du débat public de mars 1927 à Leningrad face aux marxistes). Il laisse deux articles-bilan sur la méthode formelle d'un très grand intérêt (1925 et 1928) et peut être considéré comme le premier historien du mouvement. En 1928, Jakobson l'invite à faire une conférence au Cercle linguistique de Prague et il est associé à la relance de l'Opojaz la même année.

Tomachevski ne fait certes pas partie des proches de Chklovski et, pendant les années 1920, il est en conflit avec Eichenbaum au Gosizdat. Sa réputation de pouchkiniste et de textologue peut également avoir fait oublier son passé moins académique. Mais c'est sans doute la nature même de sa production scientifique de la période formaliste qui expliquerait l'intérêt moindre des chercheurs. Celle-ci comprend principalement des études techniques de métrique quantitative (principalement consacrées aux iambes pouchkiniens), et, de l'autre, des ouvrages de synthèse, à caractère didactique, *Russkoe stixoslozhenie* (1923) et *Teoria literatury* (1925), d'où la tendance à le considérer comme un technicien et un vulgarisateur.

Pendant, son travail de terrain en métrique quantitative sert de point d'appui à une réflexion sur la structure du vers, sur ce qui en fait un système différent de la prose, qu'il y ait régularité métrique ou non. De ce point de vue, avec sa notion d'« impulsion rythmique », il est à l'unisson de la recherche formaliste dans le domaine du rythme poétique; il est proche de la « prosodie phonologique » de Roman Jakobson et de la sémantique poétique de Tynianov. Cet aspect de son œuvre, son rôle dans la discussion des travaux symbolistes sur le vers (Biély, Briousov) comme sa contribution à la métrique quantitative, tout cela demanderait à être étudié de manière plus approfondie.

Mais l'apport de Tomachevski ne se limite pas à ce domaine, si important soit-il. Sa nature profonde d'historien de la littérature qui double en lui le mathématicien (et que l'on repère, y compris dans ses travaux de métrique par une référence constante aux débats du XVIII^e par exemple) ne pouvait le laisser indifférent à l'évolution de l'Opojaz vers une prise en compte du hors texte, à partir du milieu des années 1920. Déjà, dans l'article « Biographie et littérature » (1923), Tomachevski développe une conception de la « personnalité littéraire », proche de celle de Tynianov. La lettre qu'il écrit à Chklovski en 1925 (pour se défendre sans doute du reproche d'écrire des manuels) montre, de sa part, une parfaite conscience des problèmes théoriques posés par le formalisme. Ce texte, trop peu exploité depuis sa publication en 1977, constitue un document de première importance pour éclairer sa trajectoire et pour suivre l'histoire du mouvement¹. Tomachevski y déclare en substance que

- sa *Théorie de la littérature* n'a rien à voir avec la méthode formelle parce que le rôle des formalistes n'est pas de remplir des cases, mais de poser des problèmes ;
- celle-ci ne consiste pas à s'occuper des aspects traditionnellement considérés comme appartenant à la forme, mais propose une conception radicalement neuve des rapports entre forme et contenu, une conception dynamique où le matériau est travaillé par la forme et réciproquement et où ce qu'il faut étudier, ce sont les rapports dynamiques entre forme et matériau ;
- la littérature n'est pas un ours qui se nourrit uniquement de sa patte, autrement dit la littérature n'est pas isolée de la vie sociale et même si certains aspects d'une œuvre dépendent de contraintes inhérentes à la série littéraire (histoire d'un genre ou d'un mètre), elle ne prend son sens que dans un contexte historique précis.

Sans prétendre faire de Tomachevski le théoricien qu'il n'est pas, ce bref exposé tient d'abord à rappeler son apport original à l'étude du vers et à montrer ensuite combien il est solidaire de l'évolution de l'Opojaz. Son exemple permet également de revoir la question du clivage entre formalisme pétersbourgeois et moscovite. Tomachevski a marqué plus que quiconque l'histoire du Cercle linguistique de Moscou et, par ses travaux de métrique quantitative, il est proche d'un formaliste original de Moscou, Boris Jarkho (1889-1942), qui appliquait semblables méthodes à l'étude du théâtre occidental classique (Corneille). Enfin, si, préférant les exposés plus accessibles qui demandent sans doute à être au moins en partie réhabilités, il n'a pas laissé d'article théorique,

¹ L. Fleishman, éd., « B.V. Tomashevskii v polemike vokrug 'formal'nogo metoda' », *Slavica Hierosolymitana*, III, 1978, p. 384-388.

systematisant ses recherches, il reste que ses textes contiennent des formules audacieuses qui attendent encore un commentaire et dont la lettre citée fournit un bel exemple.

Catherine DEPRETTO est professeur de littérature russe à l'université Paris-Sorbonne et directrice de la *Revue des études slaves*. Elle est spécialisée dans l'étude de la théorie littéraire en terrain russe, du formalisme en particulier. A traduit et annoté les textes historico-littéraires majeurs de Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire* (1991), a dirigé l'ouvrage *L'héritage de Bakhtine* (1995) et a publié en 2009 *Le formalisme en Russie* (traduit en russe, éd. NLO, en 2015). A également consacré des recherches à l'histoire culturelle de la période soviétique et aux formes non fictionnelles de récits de soi.

Catherine DEPRETTO
Eur'Orbem, Université Paris-Sorbonne

Formalism and Poetics: Boris Tomashevsky (1890–1957), the Forgotten Formalist

Boris Tomashevsky (1890–1957) is among the formalists currently cited whose book *Theory of Literature. Poetics* (1925) is considered a canonical text of the movement. However, he is studied very little in Russia or abroad: his work has not benefited from re-publications with commentaries, and his archives were but sparsely exploited during the 1970s.

Nevertheless, Tomashevsky was one of the most active participants in Russian formalism and one of its most constant defenders (including at the time of the public debate with the Marxists in March 1927 in Leningrad). He left two articles assessing the formal method which are of great interest (1925 and 1928), and he can be considered the first historian of the movement. In 1928, Jakobson invited him to give a lecture before the Prague Linguistic Circle, and he was associated with relaunching Opojazz the same year.

Tomashevsky was not close to Shklovsky, and during the 1920s he was in conflict with Eichenbaum in Gosizdat. His reputation as a Pushkin scholar and a textual scholar may also have led to his less academic past being forgotten. However, it is beyond doubt that the very nature of his scientific production during the formalist period explains the lack of interest by researchers. This production includes mainly technical studies in the area of quantitative metrics (devoted in large part to Pushkinian iambs) and synopses of a didactic nature, *Russkoe stixoslozhenie* (1923) and *Teoria literaturny* (1925), whence the tendency to consider him a technician and a vulgarizer.

However, his groundwork in quantitative metrics serves as a basis for reflection on the structure of the poetic line, on what makes it a system different from prose, whether there is metric regularity or not. From this point of view, he is, with his notion of “rhythmic impulsion,” in harmony with formalist research in the area of poetic rhythm and close to Roman Jakobson’s “phonological prosody” and as well as to Tynyanov’s poetic semantics. This aspect of his work, together with his role in the discussion of symbolist works on verse (Biely, Briousov) and his contribution to quantitative metrics – all of this, it would appear, needs to be studied more deeply.

But Tomashevsky’s contribution in this area, as important as it is, is not limited to that. His deep interest as an historian of literature, paralleled by the mathematician in him (which can also be seen in his work on metrics through constant reference to the debates on the 18th century, for example), could not leave him indifferent to Opojazz taking greater account of extra-textual considerations starting in the mid-1920s. Already in “Biography and Literature” (1923), Tomashevsky was developing a concept of “literary personality,” close to Tynyanov’s concept. The letter he wrote to Shklovsky in 1925 (no doubt to defend himself against being reproached with writing manuals) shows a full awareness of the theoretical problems posed by formalism. This text, insufficiently

exploited since its publication in 1977, is a document of the greatest importance for clarifying his evolution and following the history of the movement.² Here, he declares in substance that:

- his *Theory of Literature* has nothing to do with the formal method because it is not the role of the formalists to fill in boxes but to pose problems;
- this method does not consist of dealing with aspects traditionally considered to belong to form but proposes a radically new conception of the relations between form and content, a dynamic conception in which material is worked by form and reciprocally, and in which what is to be studied is the dynamic relations between form and material;
- literature is not a bear that feeds itself only on its paw, i.e. literature is not isolated from social life, and even though certain aspects are dependent on constraints inherent in the literary series (history of a genre or of a meter), it acquires sense only within a precise historical context.

Without attempting to make Tomashevsky a theoretician he was not, this brief paper seeks to remind us, first of all, of his original contribution to the study of verse and then to show how much he stands by the evolution of Opojaz. His example also makes it possible to take another look at the split between formalism in St Petersburg and in Moscow. More than anyone, Tomashevsky left a mark on the history of the Moscow Linguistic Circle; thanks to his work on quantitative metrics, he is close to a formalist from Moscow, Boris Yarkho (1889–1942), who applied similar methods to the study of Western theater (Corneille). Lastly, if, preferring more accessible papers which, no doubt, deserve to be rehabilitated at least in part, he left no theoretical article systematizing his research, it remains that his texts contain bold statements that are still waiting for a commentary, of which the letter quoted above provides a fine example.

Catherine DEPRETTO is a professor of Russian literature at the University of Paris-Sorbonne and director of the *Revue des études slaves*. She specializes in the study of literary theory in Russia, and particularly formalism. She has translated and annotated Tynyanov's major historico-literary texts, *Formalisme et histoire littéraire* (1991), edited a work entitled *L'héritage de Bakhtine* (1995) and published *Le formalisme en Russie* (2009; in Russian, 2015). She has also devoted research to cultural history during the Soviet period and to non-fictional forms of self-narration.

² Fleishman, ed. "B.V. Tomashevskii v polemike vokrug 'formal'nogo metoda'". In: *Slavica Hierosolymitana*, III, 1978, pp. 384–388

Caryl EMERSON
Princeton University

Mikhail Bakhtin Re-encounters the Formalists on the Far Side of the Stalinist Night

My comments concern a very famous, very brief private judgment – one paragraph long – made by Mikhail Bakhtin in his working notebooks at the end of the 1960s, which begins with the words: “my attitude toward Formalism.” He follows it by an equally brief paragraph beginning: “My attitude toward Structuralism.” These judgments have become famous because they are short, easy to quote, and sound authoritative, although they were never intended to be public. Here is that paragraph:

My attitude toward Formalism. A different understanding of specificity; the ignoring of content can only lead to ‘material aesthetics’ (criticism of this in my article of 1924); not ‘making’ but creativity (from material, one can only get a ‘product’)... The positive significance of formalism (new problems, new aspects of art). What is new always assumes one-sided, extreme forms in the early and most creative stages of its development.

My purpose is to “unpack” the first sentence of this short paragraph, by asking two questions of it. First: as Bakhtin looked back to the “Formalist decade” of the 1920s, perhaps sensing some of those same formalist principles at work in nascent Russian (or French) Structuralism, where did he see the biggest departure between their approach to art, and his own? As that paragraph makes clear, the tactful, non-confrontational Bakhtin was respectful, not hostile; the task and tone of this jotting is not that of his Marxist colleague Pavel Medvedev, who would write an aggressive refutation of the already-doomed Formalists in 1928. And the second question: between his own earliest critique of Formalism (the essay he mentions from 1924, “The Problem of Form, Content, and Material in Verbal Creative Art”), and that paragraph from the 1960s, thirty years of “Stalinist night” had intervened. Did this abysmal night leave any trace on Bakhtin’s mature thinking about the “formal method” or its priorities? I believe it did – not in personal bitterness, horrific anecdotes, or sentimental memoirs, for such was not Bakhtin’s way – but in a resolutely darker, deeper turn to his aesthetic philosophy. In my pursuit of this trace, I evoke some lesser-known texts that Bakhtin wrote during the war years, the mid-1940s: “Rhetoric, to the extent that it lies,” and his notes on Shakespearean tragedy intended to supplement his study of François Rabelais. In those texts, the familiar sanguine and hopeful Bakhtin, usually so indifferent to power and so unfrightened by it, appears to lose faith in the word, the image, the writer, even in the possibility of representation itself. The very act of cognition is seen as an act of violence.

There is some resonance between these pessimistic wartime notes and several concepts that Bakhtin associated with Russian formalism – “specification,” “reification,” and “material aesthetics.” This is not to suggest that Bakhtin would have agreed with the Russian scholar and art theorist Boris Groys, who argued in 1992 that the Russian theoretical avant-garde facilitated the rise of Stalinism and found its full expression in a *Gesamtkunstwerk Stalin*. Bakhtin was a philosopher of an entirely different order: he thought in terms of first principles, metaphysical foundations, final unities, not the transitory grotesqueries of everyday politics. But it is to suggest that for Bakhtin, a theoretical position must be “grounded” – that is, its implications thought through and incorporated into a consistent, value-laden worldview. He believed that the Formalists, by and large, were not in the habit of thinking their positions through.

Bakhtin’s “re-encounter” with formalism in the post-Stalinist period, when viewed through the prism of his wartime writings, highlights one principle in particular: the creative (but destabilizing) potency of *time* over the reliability and durability of *space*, which, as the price for that security, always entraps. I conclude with a curious private comment made by the semiotician Yuri

Lotman in 1983, just as the “Bakhtin boom” peaked worldwide. Bakhtin, Lotman writes, “was a person of modernist culture, as was Einstein,” and thus primacy is given to time; this Einsteinian perspective limits the relevance of his ideas to some earlier authors, such as Nikolai Gogol.

In my final lines I speculate on how Bakhtin might have responded to Lotman. This will entail a return to Bakhtin’s “different understanding of specificity,” and more broadly of scientificity, in the literary humanities. Here I draw on a round table on the “tasks of philology” published in 1979, the final years of the Stagnation, in the Soviet journal *Literaturnoe obozrenie*. The participants included Marxists, structuralists-neoformalists (Yuri Lotman and Mikhail Gasparov), and Bakhtinians (Vadim Kozhinov). Their three-way debate distinguishes the formalist-structuralist project from Bakhtin’s life work in a brutal but illuminating way.

Caryl EMERSON is A. Watson Armour III University Professor of Slavic Languages and Literatures Emerita at Princeton University, where she taught for twenty-eight years. Her scholarship has focused on the Russian philosopher and literary theorist Mikhail Bakhtin, 19th-century Russian classics (Pushkin, Tolstoy, Dostoevsky) and Russian opera and incidental music (Musorgsky, Shostakovich, Prokofiev). Working with Princeton undergraduates, she co-managed the restoration of two Stalin-era theater productions planned for the 1937 Pushkin Centennial in Moscow but never produced in their own time and place: *Boris Godunov* (2007) and *Eugene Onegin* (2012), both with music by Sergei Prokofiev.

Current interests include Bakhtin and performance art, the rediscovered Russian modernist prose writer Sigizmund Krzhizhanovsky (for which she received a Guggenheim Fellowship in 2009); the adaptation of Russian literary classics to the Stalinist-era stage; the vexed relations between Leo Tolstoy, Bernard Shaw and Shakespeare; and the non-Marxist, neo-Thomist aesthetics of Jacques Maritain in dialogue with Vladimir Solovyov.

Caryl EMERSON
Princeton University

Mikhail Bakhtine redécouvre les formalistes au sortir de la nuit stalinienne

Mon commentaire porte sur un essai personnel extrêmement célèbre, mais aussi très bref – un paragraphe seulement – écrit par Mikhail Bakhtine dans son cahier de travaux à la fin des années soixante, qui débute avec les mots suivants : « mon attitude envers le formalisme ». Il poursuit avec un autre court paragraphe qui commence par « Mon attitude envers le structuralisme. » Ces écrits sont devenus célèbres en raison de leur concision, de la facilité avec laquelle ils peuvent être cités, ainsi que de leur caractère autoritaire, et ce bien qu’ils n’aient jamais été destinés à être publiés. Voici ledit paragraphe :

« Mon attitude envers le formalisme. Une compréhension différente de la spécificité ; l’ignorance du contenu ne peut que mener à “l’esthétique matérielle” (critiquée dans mon article de 1924) ; pas l’acte de “faire” lui-même mais la créativité (depuis le matériau, on ne peut obtenir un “produit”)... La signification positive du formalisme (nouveaux problèmes, nouvelles directions artistiques). Ce qui est nouveau est toujours pensé comme unilatéral, depuis des formes extrêmes au commencement jusqu’aux étapes les plus créatives de son développement ».

Mon but est de détailler la première phrase de ce court paragraphe, en posant notamment deux questions. Premièrement, en se retournant sur la « décennie du formalisme » des années vingt, peut-être présentant quelques-uns de ces mêmes principes formalistes du structuralisme russe (ou français) naissant, où Bakhtine voit-il les dissimilitudes les plus importantes entre leur approche de

l'art et la science ? Comme ce paragraphe l'expose clairement, Bakhtine, diplomatique et non-conflictuel, offre un ton respectueux et complaisant, se démarquant clairement de son confrère marxiste Pavel Medvedev, qui, lui, écrivait en 1928 une réfutation acerbe du formaliste déjà voué à l'échec. La seconde question est la suivante : entre sa propre critique du formalisme (l'essai de 1924 qu'il mentionne, « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire ») et le paragraphe des années soixante, trente ans de « nuit stalinienne » se sont écoulés. Cette nuit consternante influence-t-elle la pensée mûrie de Bakhtine concernant la « méthode formelle » ou ses priorités ? Je le pense – pas en termes d'amertume personnelle, d'anecdotes horribles, ou de mémoires sentimentaux, ceux-ci n'étant pas propres à Bakhtine – mais par un tournant résolument plus sombre, plus profond dans sa philosophie esthétique. Dans cette quête, j'évoque certains textes moins connus que Bakhtine écrit pendant les années de guerre, vers le milieu des années quarante : « La rhétorique, dans la mesure qu'elle ment » [« Риторика, в меру своей лживости »], et ses notes sur la tragédie shakespearienne dont le but était de compléter son étude de François Rabelais. Dans ses textes, Bakhtine, optimiste et plein d'espoir, habituellement indifférent au pouvoir et totalement serein face à lui, semble perdre la foi dans la prose, l'image, l'écrivain, voire même dans la possibilité de représentation. L'acte-même de cognition est alors vu comme un acte de violence.

Il y a là une résonance particulière entre ses notes pessimistes en temps de guerre et d'autres concepts que Bakhtine a associé au formalisme russe – « caractéristiques », « réification », et « l'esthétique matérielle ». Il ne s'agit pas là d'insinuer que Bakhtine aurait lui-même approuvé l'idée de l'érudit russe et théoricien des arts Boris Groys formulée dans *Gesamtkunstwerk Stalin* en 1992, selon laquelle l'avant-garde théorique russe aurait facilité la montée du stalinisme. Bakhtine était un philosophe d'un genre complètement différent : il pensait en termes de principes premiers, de bases métaphysiques, et unités finales, pas en termes de grotesqueries transitoires inscrites dans la politique du jour. Il s'agit plutôt de proposer que selon Bakhtine, une position théorique doit être « située », c'est-à-dire que ses implications doivent être mûrement réfléchies et concrétisées au sein d'une vision cohérente du monde, dirigées par des jugements de valeur. Il estimait que les formalistes, de manière générale, ne pensaient pas assez aux conséquences de leurs positions théoriques.

Bakhtine redécouvre le formalisme pendant la période post-stalinienne, à travers le prisme de ses écrits pendant la guerre, et souligne un principe en particulier : la force créative (mais quelque peu déstabilisante) du *temps* sur la fiabilité et la durabilité de *l'espace*, prise au piège à cause de ce gage de sûreté. Je conclus mon commentaire avec une remarque personnelle, quelque-peu inattendue, faite par le sémioticien Iouri Lotman en 1983, au moment où le « Bakhtin boom » était à son apogée. Bakhtine, écrit Lotman, « était une personne de culture moderne, tout comme l'était Einstein », et par conséquent la primauté est donnée de manière chronologique ; cette perspective Einsteinienne limite la pertinence de ses idées pour d'autres auteurs plus anciens, comme par exemple Nikolai Gogol.

Dans les dernières lignes, j'imagine la manière dont Bakhtine aurait pu répondre à Lotman. Cet exercice amène à mon sens une compréhension différente de la spécificité selon Bakhtine, et plus généralement de la scientificité, au sein des humanités, inspirée d'une table ronde sur les « tâches de la philologie » publiée en 1979, durant les dernières années de la Stagnation, dans la revue soviétique *Literaturnoe obozrenie*. Les participants comprennent marxistes, structuralistes et neo-formalistes (Yuri Lotman et Mikhail Gasparov) et bakhtiniens (Vadim Kozhinov), et leur débat commun distingue le projet formaliste-structuraliste de l'œuvre de Bakhtine, d'une manière brutale mais éclairante.

Caryl EMERSON est A. Watson Armour III professeur émérite de langues et littératures slaves à l'université de Princeton, aux États-Unis, où elle a enseigné, en parallèle avec un poste en littérature comparée, de 1987 à 2015. Ses travaux se penchent sur le philosophe et théoricien littéraire Mikhail Bakhtine, les œuvres classiques russes du XIX^e siècle (Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski), l'opéra

russe et les musiques de scène (Moussorgsky, Chostakovitch, Prokofiev), ainsi que sur le rôle des humanités. En collaboration avec les étudiants de licence et la filière théâtre de Princeton, elle a également codirigé la restauration de deux productions théâtrales datant de l'époque stalinienne, prévues pour le centenaire de la mort de Pouchkine en 1937 à Moscou mais jamais produites jusque-là : *Boris Godunov* (2007) et *Eugène Onéguine* (2012), toutes deux accompagnées de musique de Serge Prokofiev.

Ses publications actuelles et futurs projets comprennent Bakhtine, le comédien et les arts du spectacle, l'écrivain moderniste russe Sigismund Krzyzanowski (travaux pour lesquels elle a reçu une bourse de recherche Guggenheim en 2009) ; les adaptations de classiques littéraires russes pendant la période stalinienne ; les relations controversées entre Léon Tolstoï, Bernard Shaw et Shakespeare ; ou encore le compositeur émigré Arthur Lourié et l'esthétique néo-thomiste de Jacques Maritain. En collaboration avec Randall Poole, elle a également commencé un travail comparatif consacré à l'esthétique et la pensée politique de Vladimir Soloviev et Jacques Maritain.

Michel ESPAGNE
CNRS, Paris

Un formalisme germano-russe : le cas de Viktor Jirmunski (1891–1971)

Viktor Jirmunski n'est pas seulement un représentant du formalisme russe, mais c'est aussi un des principaux germanistes russes depuis son travail de 1913 sur le romantisme allemand et la mystique contemporaine en passant par ses contributions théoriques fondées souvent sur des lectures allemandes jusqu'à son travail sur Goethe en Russie. On lui doit d'avoir introduit dans l'espace des sciences humaines russes le formalisme d'Oskar Walzel ou les théories de Léo Spitzer sur le style.

Le présent exposé portera sur un cours d'introduction à la critique littéraire que Jirmunski a prononcé à Leningrad du milieu des années 1940 jusqu'aux années 1960. Ce cours en 23 leçons, publié en 1996, tente de définir une science de la littérature englobant l'ensemble des littératures à l'inclusion de l'Antiquité. Jirmunski se situe dans une relation privilégiée à la tradition russe de la poétique historique et à son fondateur Veselovski. Sa théorie de la littérature correspond à une forme de comparatisme, puisqu'il puise indifféremment dans l'ensemble des littératures antiques ou contemporaines. Après son séjour à Tachkent durant la Seconde Guerre mondiale, il a introduit dans l'espace de ses réflexions sur la littérature les épopées des peuples turcs d'Asie centrale. S'il ne néglige pas d'aborder des notions comme « la biographie de l'écrivain », elles sont largement dominées par des considérations sur les formes métriques, rythmiques, strophiques, stylistiques et textologiques. Dès la première leçon intitulée « Qu'est-ce que la science de la littérature ? », Jirmunski insiste sur la nécessité de dominer la dissection scientifique de la littérature en réalisant de nouvelles synthèses interprétatives, et s'il met l'activité philologique au centre de ses préoccupations, il la définit comme l'ensemble des sciences transmettant la culture exprimée dans la langue, soit une définition très opposée à celle qui prévaut en France. De toute façon, la science de la littérature implique une histoire des faits de langue, une approche que Jirmunski a pu reprendre à ce fondateur de la romanistique moderne bien connu en Russie, Karl Vossler. La littérature est ensuite abordée comme une mémoire, conservée en des lieux précis. Même Pouchkine doit être envisagé du point de vue de la mémoire de ses contemporains, cela notamment et surtout quand les contemporains ont participé à la constitution du texte. Lermontov comme Griboedov ont été partiellement édités après leur mort. La textologie, la science du texte, différente de la philologie, est donc un moment important de la science littéraire pour Jirmunski. Les échanges entre Goethe et Herder lors de l'élaboration de la pièce *Götz von Berlichingen* font pleinement partie de ce que nous devons savoir pour étudier la pièce de Goethe, une étape textologique de l'analyse. Jirmunski ne craint pas de se confronter à la question des sources, mais il l'aborde par exemple à

travers les analyses du roman de Tristan pour montrer que la première version serait un texte de 1130, ou à travers la poésie orientale pour souligner que Nizami a pu être la source de *Majnoun et Leila*, du poète ouzbek Alisher Navoi. Cette sorte de dépendance était désignée par le terme de « nazira » dans la poésie orientale, et Jirmunski reprend volontiers cette terminologie. La question des sources conduit finalement à une poétique des motifs et des sujets telle que la concevait Veselovski, et l'on passe brusquement d'une histoire du texte à un formalisme des pierres de construction. L'approche biographique des textes est évidemment limitée par le fait qu'on ne connaît rien de la biographie intérieure des auteurs. Pourtant comment ignorer que sur les 142 volumes de l'œuvre de Goethe dans l'édition de Weimar il n'y a pas moins de 50 volumes de correspondance et 15 volumes d'écrits autobiographiques, des documents qui ne sauraient se soustraire à l'activité critique. Pour le spécialiste du romantisme allemand qu'était Jirmunski, la notion de critique héritée de Schlegel reste une notion fondamentale. La bibliographie, celle qu'incarne l'ouvrage en 12 volumes de Karl Goedeke, fait partie de la science littéraire. Mais à l'opposé de ces répertoires positivistes, la littérature suscite surtout des émotions.

Jirmunski en revient volontiers à la structure atomique du mot, élément de base de toute poétique, et à l'apport de linguistes comme Potebnia dans son exploration. Il définit la poétique comme une science à l'articulation de la linguistique et de la critique. Elle-même a comme composante la métrique que Jirmunski aborde volontiers à partir des modèles de la poésie islandaise, de l'Edda de Snorri Sturluson. Il énumère les différents types de métrique à travers les littératures, l'alternance des longues et des brèves s'opposant à la régularité des accentuations. Veselovski reste toujours à l'arrière-plan des définitions de la poétique. La métrique elle aussi n'intéresse Jirmunski qu'à travers les généralisations que permettent les rapprochements de littératures éloignées dans le temps ou l'espace. C'est seulement après avoir épuisé les questions métriques que Jirmunski aborde la stylistique ; elle inclut les usages de la rhétorique pour lesquels Jirmunski a aussi recours à des traités persans. Il en vient à s'intéresser à la question des genres. Au-delà d'une nomenclature, il s'agit d'envisager une grammaire des genres qui renvoie à Propp. Le chapitre conclusif, même s'il veut donner de la littérature l'image d'une cristallisation de la conscience collective, présente le cours avant tout comme une tentative de continuation et d'adaptation au XX^e siècle du chantier inachevé de la poétique historique de Veselovski. Le cours de Jirmunski aide ainsi à comprendre pourquoi la vision d'un formalisme russe coupé des sciences humaines européennes, notamment allemandes, serait radicalement fautive.

Michel ESPAGNE, germaniste, directeur de recherche au CNRS, est responsable du labex TransferS. Ses travaux ont porté, entre autres, sur les transferts culturels germano-slaves. Dernière publication sur ce sujet : *L'ambre et le fossile, transferts germano-russes dans les sciences humaines (XIX^e-XX^e siècle)* (2014).

Michel ESPAGNE
CNRS, Paris

A German-Russian Formalism: The Case of Viktor Zhirmunsky (1891–1971)

Viktor Zhirmunsky is not merely a representative of Russian formalism but was also, starting in 1913, one of the principal Russian Germanists, thanks to his work on German romanticism and contemporary mysticism in addition to his theoretical contributions often based on German readings up to the time of his work on Goethe in Russia. He is credited with having introduced the formalism of Oskar Walzel as well as Spitzer's theories of style into the human sciences in Russia.

This talk is devoted to an introductory course on literary criticism Zhirmunsky gave in Leningrad from the mid-1940s until the 1960s. Consisting of 23 lessons published in 1996, this course sought to define a science of literature incorporating all literatures, including those of

Antiquity. Zhirmunsky had a privileged relation with historical poetics and its founder, Veselovsky. His theory of literature corresponds to a form of comparative literature, since he delves indifferently into all ancient and contemporary literatures. After his stay in Tashkent during WWII, he incorporated into reflections on literature the epics of the Turkish peoples of Central Asia. Although he did not fail to take account of notions such as “the author’s biography,” these notions are largely overshadowed by considerations relating to metrical, rhythmic, strophic, stylistic and textological considerations. Starting with the first lecture, entitled “What is the Science of Literature?,” Zhirmunsky insisted on the necessity of new interpretive syntheses taking precedence over the scientific dissection of literature, and although he placed philological activity at the center of his preoccupations, he defined this philological activity as a set of sciences for the transmission of culture expressed in language — a definition quite the contrary of that prevailing in France. In any case, the science of literature involves a history of linguistic facts, an approach taken over from the founder of modern Romance languages studies, Karl Vossler, who was well known in Russia. Literature was thus looked at as a memory preciously preserved in precise places. Even Pushkin is to be regarded as the memory of his contemporaries, particularly when an author’s contemporaries have taken part in constituting the text. This is the case, for example, of Lermontov who, just as Griboedov, was published in part after his death. Textology, a science of the text which differs from philology, thus represents an important element of literary science for Zhirmunsky. The exchanges between Goethe and Herder at the time *Goetz von Berlichingen* was being written are indissociable from what we need to know when studying Goethe’s play, and thus forms a textological step in analysis. Zhirmunsky had no qualms about confronting sources, approaching this question through the analyses of Tristan’s novel in order to show that the first version dates from a text in 1130, for example, or through Oriental poetry so as to stress that Nizami may have been the source of *Majnoun and Leila* by the Uzbek poet Alisher Navoi. This type of dependence was known as “nazira” in Oriental poetry, and Zhirmunsky readily took over this terminology. Ultimately, the question of sources led to a poetics of motifs and subjects such as this was conceived by Veselovsky, passing directly from a history of the text to a formalism involving the building blocks of construction. The biographical approach to texts is obviously limited by the fact that nothing is known about the inner biography of authors. But how can we ignore that out of the 142 volumes of Goethe’s work in the Weimar edition there are no fewer than 50 volumes of correspondence and 15 volumes of autobiographical writings, documents that can in no way be overlooked by the critics? For Zhirmunsky, a specialist of German romanticism, the notion of criticism inherited from Schlegel remains fundamental. Bibliographies, as represented by Karl Goedeke’s 12-volume work, form part of literary science. In contrast to such positivist repertoires, however, literature arouses emotions.

Zhirmunsky returns readily to the atomic structure of the word, the basic element of all poetics, and he appeals to the support provided by linguists such as Potebnia in exploring the word. He defines poetics as a science of the articulation of linguistics and criticism. A component of this articulation is metrics, which Zhirmunsky approaches through the models of Icelandic poetry, e.g., Snorri Sturluson’s *Edda*. He lists the various types of metrics throughout literature, opposing the alternation between long and short syllables to the regularity of accentuation. Veselovski remains at all times in the background of Zhirmunsky’s definitions of poetics. Metrics also interests Zhirmunsky, but only through the generalizations made possible by comparing literatures that are far removed from each other in time or in space. It is only after exhausting the questions of metrics that Zhirmunsky takes up stylistics; this includes the use of rhetoric, for which Zhirmunsky also resorted to Persian treatises. Moreover, he took up the question of genres. Over and above any nomenclature, this involves a grammar of genres which refers back to Propp. The concluding chapter, even if it seeks to give literature the image of crystallizing collective consciousness, presents the course above all as an attempt to prolong and adapt the uncompleted project of Veselovsky’s historical poetics to the twentieth century. Zhirmunsky’s course thus helps us to

understand why a vision of Russian formalism cut off from the European human sciences, particularly in Germany, would be radically misleading.

Michel ESPAGNE, a specialist of Germanic languages and literatures, is a director of research at the CNRS, where he is in charge of the program labex TransferS. His research bears, among other things, on German-Russian cultural transfers. His most recent publication on this subject is *L'ambre et le fossile, transferts germano-russes dans les sciences humaines (XIX^e-XX^e siècle)* (2014).

Tomáš GLANC
University of Zurich

Russian Formalism and Formalists Revisited:
Community or Individual Instances?
On the Reception of the Formalist Legacy before and after 1968

Certain formalist practices can be described as a collective activity – a set of acts, procedures and effects, the intellectual performance of individual authors and their positions on philological matters who, regardless of their differences, co-created an (albeit heterogeneous) whole.

This approach enables us to understand formalism not merely as a compendium of statements lacking a coherent teaching or system – a system which in fact never existed, as many leading formalists were already claiming in the first half of the 1920s.

This collective formalism, with its interpersonal connections, communicative practices and other not only philological dimensions, was criticized ideologically and thus partly excluded from official scholarly discourse. In some cases it was even persecuted in the Soviet Union (starting in the 1930s), and then once again in the Soviet bloc countries after 1948. The recontextualization of formalism became quite noticeable after 1956, at a time when Roman Jakobson began to develop his contacts with the new academic elite in communist countries, combined with regular visits to capitals in the Soviet bloc countries. All of this is well documented in the secret police archives, together with records of interrogations and ideological descriptions of modern scholarship and its heritage.

During the last period of intellectual censorship in Czechoslovakia (until 1989), formalist approaches, and especially the work of Roman Jakobson, who had spent two decades (1920–1939) in Prague and Brno, were a thrilling theoretical legacy for younger scholars who graduated from university after the Prague Linguistic Circle had terminated its activities (at the beginning of 1950s). At that time, however, formalist attitudes were those of the old canon, which in some respects had been surpassed and were even criticized by contemporary research, not from an ideological but from a scholarly point of view.

Based on Miroslav Červenka's private notebooks, published in 2008 (three years after his death), we are able to gain insight into a critical and individual understanding of formalist theory in the 1980s. Červenka and his fellow scholars dealt mostly with individual authors and their argumentation, ignoring formalism as a transpersonal, “programmatically” phenomenon and also its status in the history of ideas.

One dimension of formalism and its subsequent reception seems to have been the tendency to put forth programmatic concepts and theories. Another tendency was to focus on analytical issues, questioning established attitudes and searching for formulations appropriate to micro-analysis of the material explored, and not necessarily on research policy and the arguments of one or another circle, school or community.

Tomáš GLANC is a researcher at the University of Zurich. His publications deal with Russian and Czech culture as well as with literary and cultural theory, art and semiotics. He is the author of *Videnie ruských avangardov* (1999), *Lexicon of Russian Avant-Gardes* (in Czech, 2005), *Icons of Post-Soviet Culture* (in Czech, 2011) and *Autoren im Ausnahmezustand: die tschechische und russische Parallelkultur* (in print). He has edited works by Roman Jakobson and by the Tartu–Moscow School of Semiotics, and he also works as an exhibition curator.

He has been a guest professor at Humboldt University in Berlin and at Basel University in Switzerland as well as a researcher at Bremen University, where he coordinated a project on parallel cultures in Eastern Europe. He formerly directed the Czech Cultural Institute in Moscow and also chaired the Institute for Slavic and East European Studies at Charles University, Prague.

Tomáš GLANC
Universität de Zurich

Formalisme, formalistes russes revisités : communauté ou cas singuliers ? Sur la réception de l'héritage formaliste avant et après 1968

Certaines pratiques des formalistes peuvent être décrites comme une activité collective – un ensemble d'actes, de procédures et d'effets, la prestation intellectuelle d'auteurs individuels et de leurs positions en matière de questions philologiques qui ont créé, indépendamment de leurs différences, un tout (fut-il hétérogène).

Cette approche nous permet de comprendre le formalisme autrement que comme un compendium d'énoncés dépourvus d'un enseignement ou d'un système cohérent – un système qui, en réalité, n'a jamais existé, comme nombre des principaux formalistes le revendiquaient déjà dans la première moitié des années 1920.

Ce formalisme collectif, avec ses connexions interpersonnelles, ses pratiques de communication et ses dimensions philologiques, a été idéologiquement critiqué et, en partie, exclu du discours officiel savant. Dans certains cas, il a même été persécuté en Union soviétique (dès les années 1930) puis, à nouveau, dans les pays du bloc soviétique après 1948.

La recontextualisation du formalisme est devenue tout à fait perceptible après 1956, lorsque Roman Jakobson a commencé à développer des contacts avec la nouvelle élite universitaire des pays communistes, combinés avec des visites régulières dans les capitales des pays du bloc soviétique. Tout cela est bien documenté dans les archives des polices secrètes, qui abritent aussi des enregistrements d'interrogatoires et contiennent des descriptions idéologiques de la recherche moderne et de son héritage.

Au cours des dernières années de la censure intellectuelle en Tchécoslovaquie (jusqu'en 1989), les approches formalistes, et en particulier le travail de Roman Jakobson, qui avait passé deux décennies (1920–1939) à Prague et à Brno, représentaient un héritage théorique passionnant pour les jeunes chercheurs qui avaient été diplômés de l'université après la fin des activités du Cercle linguistique de Prague (au début des années 1950). À cette époque, cependant, les positions formalistes étaient celles de l'ancien canon, qui à certains égards, avaient été dépassées et même critiquées par la recherche contemporaine d'alors, non d'un point de vue idéologique mais d'un point de vue scientifique.

En nous fondant sur les carnets de notes privés de Miroslav Červenka qui ont été publiés en 2008 (trois ans après sa mort), nous sommes en mesure de mieux saisir de l'intérieur ce qu'a été une interprétation critique et personnelle de la théorie formaliste au cours des années 1980. Červenka et ses collègues s'occupaient principalement d'auteurs particuliers et de leur argumentation, ignorant le formalisme comme phénomène « programmatique » transpersonnel, tout comme son statut dans l'histoire des idées.

Une dimension de la réception plus tardive du formalisme semble avoir été la tendance à mettre en avant les concepts et les théories programmatiques. Une autre tendance a consisté à se concentrer sur des problèmes analytiques, questionnant les attitudes établies et à chercher des formulations appropriées à la micro-analyse du matériel exploré, et pas nécessairement la politique de recherche et les arguments de l'un ou l'autre cercle, école ou communauté.

Tomáš GLANC est chercheur à l'Université de Zurich. Ses publications portent sur les cultures russe et tchèque ainsi que sur la théorie littéraire et culturelle, l'art et la sémiotique. Il est l'auteur de *Videnie ruskich avangardov* (1999), de *Lexique des avant-gardes russes* (en tchèque, 2005), de *Icônes de la culture post-soviétique* (en tchèque, 2011) et de *Autoren im Ausnahmezustand: die tschechische und russische Parallelkultur* (sous presse). Il a édité des œuvres de Roman Jakobson et de l'École de sémiotique de Moscou-Tartu ; il travaille également comme commissaire d'exposition.

Il a été professeur invité à l'Université Humboldt de Berlin et à l'Université de Bâle en Suisse ainsi que chercheur à l'Université de Brême, où il a coordonné un projet sur les cultures parallèles en Europe de l'Est. Il a dirigé l'Institut culturel tchèque à Moscou et a également été le directeur de l'Institut d'Études slaves et d'Europe orientale à l'Université Charles, à Prague.

Aage A. HANSEN-LÖVE
University of Munich

Evolution vs. Genesis: Tynyanov, Darwin and the Struggle for Survival of Literary Genres

1. Traces of Darwinism in Russia

As in the case of so many other ideas imported from the West, those of Darwin, or should we say, of darwinism, found a powerful reception in late 19th-century Russia. However, the “Russian Darwin” was a caricature and had little in common with the original.

2. Formalist theory of evolution and the idea of anti-history

2.1. Evolution vs. genesis

Starting from the heated and not very fruitful discussions between creationist and biologicistic concepts of cosmology (especially in the United States), we can ask whether comparable concepts of beginning and auto- or hetero-originality are applicable to the realm of culture and the arts.

Instead of a genetic or generic concept of historiography with acting heroes and passive victims, generals and soldiers, knights and ladies, the focus fell on the reconstruction of struggling lines in the process of evolution. In a way, the idea of *besjuzhetnost*, constructing verbal texts without a story or a system of narrative perspectives in place of conventional realistic and mimetic narration in novels, the formalists confront us with a nonfictional, non-narrative syntagmatic structure of motifs and periods in the sequence and texture of chains of successive elements.

2.2. “System” vs. “genesis”

Already in the earliest period of Russian formalism we are confronted with a sharp distinction between the inner logic of the evolution of literary phenomena and non-literary influences coming from psychology, ideology, sociology, etc. subsumed under the concept of the “genesis” of genetic factors and which have nothing in common with the autonomous sphere of literature and the arts or even cultural facts.

The formalist critique of influence does not result from any “anxiety of influence” (Harold Bloom); it is rather a refusal of the passive understanding of influence and overcoming of the patriarchal idea of tradition, succession, filiation and the narrowness of familiarity and kinship.

3. The “battle of genres” (*bor’ba zhanrov*)

Tynyanov’s quest for the laws of mutation in literary processes resulted in an explicitly anti-generic definition of “genre,” understood no longer as a generic category, as *genus*, but as a dynamic and changeable configuration of features and distinctive marks (*indices*).

The main thing here is not so much a magic moment culminating in wholeness, something “more than the sum total of its parts.” Tynyanov aims at the pure vitality of “constructing principles” transforming any configuration of elements not into a stable unity or perfect formation (= composition), but into an ever-changing field of potentialities (= construction) in which dominating and dominated factors are in a permanent struggle for “survival,” or better: for the effect of “experience” and “sensitivity” paired with “reflectivity” – *osbchushchenie formy* as the result of a fundamental esthetic or poetic “thinking” by significance.

4. Deautomatisation as universal impulsion (impetus) of evolution

For the formalists, rules and laws, canons and norms, are not relevant as such in the process of evolution. The purpose of canons is not fulfillment but violation: norms are not to be followed but deviated from, used as a “background of standards,” a “ground of aperception,” which is to be negated and from which “foreground” and “feature” differ.

5. The homology between textual and diachronic sequences: the syntactics of evolution

One of the most original and innovative ideas of early formalism is the structural transfer between the syntactics of texts and series of diachronic periods. The type of correlation between text and context, synchrony and diachrony, succession of artifacts and evolutionary sequences – this correlation is generally based on the principle of *homology*. The earliest and most radical homology between synchronic and diachronic unfolding, between text generation and the succession of periods and art forms, was the cubo-futurist principle of montage in the arts and in film (cf. Eisenstein’s “montage of attractions” [1923] or the avant-garde concept of alternating fashionable trends).

In the functionalistic or systemic model of late formalism, the correlation between the generation of texts and that of periods and epochs is much more differentiated in the consequences of the hierarchisation of artistic and cultural functions in the interface between the literary and non-literary use of language and texts. In this sphere, *literary facts or factors* — devices, motifs, motivations — can be understood from the point of view of their *synfunctions* or that of their *autofunctions*: “Autofunction, that is the correlation of any element to the series of analogous elements in other systems and other series, [...] is the condition for synfunction, the constructive function of that element in the given, concrete work.” (Tynyanov, “On literary evolution,” 1927)

6. “Circulation” and “recycling” between center and periphery

Just as in the realm of text production where the integration of fresh new external materials and devices that have not yet been literarised is required, so the field of literature as a whole invites a permanent influx of new genres and media coming from the periphery of the literary system into the center, thus forming a sort of circulation between periphery and center. In this respect, the quantity of text, its “mediality,” plays a major role in comparison with the quality of contents or intentions.

Just as for the individual text a permanent influx of new and not yet automated material (or devices) from the peripheral sphere of genres and styles is required, the same inflow of unused, fresh material from the periphery of the literary or cultural system is necessary to reconstitute the center of cultural dynamics. There is thus a permanent cycle or recycling of new-old-new materials,

a proces of re-baptism and re-creation of outmoded or antiquated methods and motifs. Forgotten genres and styles are brought back from the cultural underground, from the periphery into the mainstream, employing the same devices, the same material. The newly valorised (old) elements take with them the connotations of the old contexts and combine them with the new context. Such “contemporisation” or “synchronization” goes hand-in-hand with the process of re-contextualisation through new values and functions.

Aage A. HANSEN-LÖVE is an emeritus professor of Slavic Philology at the Ludwig-Maximilians-Universität München, where he taught from 1978. A graduate in Slavonic Studies and in Byzantine Studies at Vienna University, he was awarded a Ph.D. in 1977 with a monograph on Russian formalism (*Der russische Formalismus*, Wien 1978; Moscow 2001). He received the *Habilitation* in Russian Literature at Vienna University in 1984 with a monograph on Russian Symbolism (*Der russische Symbolismus*, Wien, 3 vols., 1989/1998/2014; Moscow 1999/2003/2015). His fields of research include intermediality, literature and myth (mythopoetics), psychoanalysis and literature, typology of Russian modernism.

Member of the Austrian Academy of Sciences since 1999. Further books include *Gott ist nicht gestürzt!* (München 2005) on the philosophical writings of Kasimir Malevich; *Am Nullpunkt* (Frankfurt/M. 2005), on the Russian avant-garde; *Über das Vorgestern ins Übermorgen* (München 2015), on Russian Neo-primitivism; and *Intermediality in Russian Modernism* (Moscow, 2015). He is the founder of the journal *Wiener Slavistischer Almanach*, of which he has been the editor since 1978.

Lives in Vienna.

Aage A. HANSEN-LÖVE
Université de Munich

Évolution vs genèse: Tynianov, Darwin et la lutte pour la survie des genres littéraires

1. Traces de darwinisme en Russie

Comme pour beaucoup d'autres idées venues de l'Ouest, celles de Darwin ou plus exactement le darwinisme a connu une réception puissante à la fin du XIX^e siècle en Russie. Cependant, le « Darwin russe » était une caricature et avait peu de chose en commun avec l'original.

2. La théorie formaliste de l'évolution et l'idée d'anti-histoire

2.1. Évolution vs genèse

En prenant pour point de départ les discussions animées, mais peu productives concernant les conceptions créationnistes et biologiques en cosmologie (en particulier aux États-Unis), nous pouvons nous demander si de semblables concepts de commencement, d'auto- ou d'hétéro-originalité sont applicables au domaine de la culture et des arts.

À la place d'un concept génétique ou générique de l'historiographie avec des héros actifs et des victimes passives, des généraux et des soldats, des chevaliers et des dames, l'accent porte sur la reconstruction de lignes de luttes dans le processus de l'évolution. D'une certaine façon, avec l'idée de *bessjuzhetnost* (*absence de sujet*), construisant des textes sans histoire ou système de perspectives narratives à la place de la narration conventionnelle réaliste et mimétique dans les romans, les formalistes nous confrontent à une structure syntagmatique non fictionnelle, non-narrative de motifs et de périodes dans la séquence et la texture de chaînes d'éléments successifs.

2.2. Système vs genèse

Dès la toute première période du formalisme russe, on est confronté à une distinction tranchante entre la logique interne de l'évolution des phénomènes littéraires et les influences non-littéraires, venant de la psychologie, de l'idéologie, de la sociologie etc., subsumées dans le concept de « genèse » des facteurs génétiques et qui n'ont rien en commun avec la sphère autonome de la littérature et des arts, ni même avec les faits culturels.

La critique formaliste de l'influence ne résulte pas d'une quelconque "inquiétude d'influence" (Harold Bloom); il s'agit plutôt d'un refus de la conception passive de l'influence et du dépassement de l'idée ancienne de tradition, succession, filiation et de l'étroitesse de la familiarité et de la parenté.

3. La bataille des genres

La recherche par Tynjanov des lois de mutation des processus littéraires a eu pour résultat une définition explicitement anti-générique du « genre », compris non comme une catégorie générique, comme *genus*, mais comme une configuration dynamique et changeable de traits et de signes distinctifs (*indices*).

La chose principale ici n'est pas tant un moment magique culminant dans l'intégralité de quelque chose « de plus que la somme totale de ses parties ». Tynjanov recherche la pure vitalité des « principes constructifs », transformant chaque configuration d'éléments non pas en une unité stable ou en une formation parfaite (= composition), mais en un champ mouvant de potentialités (= construction) dans lequel facteurs dominés et facteurs dominants sont en lutte perpétuelle pour la survie ou mieux : pour l'effet d'expérience et de sensibilité allié à la réflexivité- *oschbushchenie formy*, la sensation de la forme comme résultat d'une pensée esthétique ou poétique fondamentale par sa signification.

4. La désautomatisation comme implusion universelle (*impetus*) de l'évolution

Pour les formalistes, règles et lois, canons et normes ne sont pas pertinents en tant que tels dans le processus de l'évolution. Le but des canons n'est pas l'accomplissement, mais la violation : les normes ne sont pas là pour être suivies, mais pour être détournées, utilisées comme « arrière-plan de standards », comme une « base de l'aperception » qui doit être niée et dont diffèrent « le premier plan » et « le trait principal ».

5. L'homologie entre les séquences textuelles et diachroniques: la syntaxe de l'évolution

L'une des idées les plus originales et les plus novatrices du premier formalisme est le transfert structurel entre la syntaxe des textes et les séries des périodes diachroniques. Le type de corrélation entre le texte et le contexte, entre la synchronie et la diachronie, la succession des artefacts et les séquences d'évolution, cette corrélation est généralement fondée sur le principe d'homologie. L'homologie première et la plus radicale entre les développements synchronique et diachronique, entre la production du texte et la succession de périodes et de formes artistiques, a été le principe cubo-futuriste du montage dans les arts et au cinéma (cf. le « montage des attractions » de Eisenstein [1923] ou le concept avant-gardiste de courants à la mode alternatifs).

Dans le modèle fonctionnaliste ou systémique du formalisme tardif, la corrélation entre la naissance des textes et celle des périodes et des époques est plus différenciée en ce qui concerne les conséquences de la hiérarchisation des fonctions artistiques et culturelles de l'interface entre l'usage littéraire et non-littéraire du langage et des textes. Dans cette sphère, les *faits ou facteurs littéraires* – procédés, motifs, motivations – peuvent être compris du point de vue de leurs synfonctions ou de leur autofonctions: "L'autofonction, corrélation de chaque élément par rapport aux séries d'éléments analogues d'autres séries ou systèmes, est la condition de la synfonction, la fonction constructive de cet élément dans une œuvre concrète, donnée (Tynjanov, « De l'évolution littéraire », 1927)

6. Circulation et recyclage entre le centre et la périphérie

De la même manière que dans le domaine de la production de texte où l'intégration de matériaux et procédés nouveaux, frais et extérieurs qui n'ont pas encore subi de traitement littéraire est nécessaire, le champ de la littérature prise comme un tout suscite un afflux permanent de nouveaux genres et media venant de la périphérie du système littéraire vers le centre, formant une sorte de circulation entre la périphérie et le centre. De ce point de vue, la quantité de texte, sa « médialité » joue un rôle central en comparaison avec la qualité des contenus ou des intentions.

De la même façon que pour un texte individuel il faut un afflux permanent de matériau ou de procédés nouveaux, pas encore automatisés, venant de la sphère périphérique des genres et des styles, la reconstitution du centre de la dynamique culturelle nécessite un mouvement similaire de matériau frais, non utilisé venant de la périphérie du système littéraire ou culturel. Il y a un cycle permanent ou un recyclage de matériau neuf-ancien-neuf, un processus de nouvelle naissance et de recréation de motifs et de méthodes sortis d'usage ou anciens. Les genres et styles oubliés sont ramenés du sous-sol culturel, de la périphérie vers le centre, employant les mêmes procédés, le même matériau. Les éléments (anciens), valorisés à nouveau, véhiculent les connotations attachées aux anciens contextes et les combinent aux nouveaux. Une telle contemporanéisation ou synchronisation va main dans la main avec le processus de recontextualisation qui passe par de nouvelles valeurs et fonctions.

Aage A. HANSEN-LÖVE est professeur émérite de Philologie slave de l'Université Ludwig Maximilian de Munich où il a enseigné depuis 1978. Diplômé en études slaves et byzantines de l'Université de Vienne, il a obtenu le grade de docteur en 1977 avec une thèse sur le formalisme russe (*Der russische Formalismus*, Wien 1978 ; Moscou 2001). Il a soutenu son HDR à l'Université de Vienne en 1984 avec un travail sur le symbolisme russe (*Der russische Symbolismus*, Wien, 3 vol., 1989/1998/2014 ; Moscou 1999/2003/ 2015). Ses domaines de recherche incluent l'intermédialité, la littérature et les mythes (mythopoétique), la psychanalyse et la littérature, la typologie du modernisme russe.

Membre de l'Académie des sciences d'Autriche depuis 1999. Autres ouvrages publiés *Gott ist nicht gestürzt!* (München 2005) sur les écrits philosophiques de Kasimir Malevich ; *Am Nullpunkt*, (Frankfurt/M. 2005) sur l'avant-garde russe ; *Über das Vorgestern ins Übermorgen*, (München 2015) sur le néo-primitivisme russe et *Intermediality in Russian Modernism* (Moscow 2015).

Il est le fondateur de la revue *Wiener Slavistischer Almanach* dont il est le rédacteur en chef depuis 1978.

Réside à Vienne.

Katalin KROÓ

Eötvös Loránd University – Budapest

From Formalist to Semiotic Theory of Literature

It is unanimously agreed that Russian formalism has acquired exceptional significance “as the first school to assert literature as an autonomous object of theoretical analysis” (Galina Tihanov,¹ p. 45). Similarly, Vyacheslav Vsev. Ivanov has spoken of “literary investigational Russian formalism” (“русский литературоведческий формализм,” *ibid.*, p. 21). At the same time, in light of the research theme of “decontextualisation” and “recontextualisation,” it is equally important to underline the shift in Russian formalist thinking along the lines of its periodization from an immanentist

¹ Русский формализм. Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Тезисы докладов. Ред. Вяч. Вс. Иванов (отв. ред.), И. А. Пильщиков, М. А. Якобидзе. Москва, Институт Славяноведения РАН.

approach to the literary text toward reading literature in various cultural contexts. This is also linked to the “semiotic turn” which Aage A. Hansen-Löve characterizes as the shift from the linguistic turn whereby “the universal linguistic character of all media” is presupposed and drawn under examination (ibid., p. 19.). Within the same conceptual framework, “deverbalization” may be interpreted as “a condition for medialization” (ibid.).

These characterizations of the formalist movement bring together two significant aspects for evaluating it from the point of view of literary investigation and literary science as a whole. They boil down to the theoretical and methodological transfer of the analyzability of literature, in the spirit of formalist theory: 1) *as cultural texts interconnected to other cultural texts*, both in the synchronic and the diachronic process (for diachrony in the sense of the historicity of the literary text, we should bear in mind the roots of Russian formalism in the historical poetics elaborated by Alexander Veselovsky and in the linguistic philosophy expounded by Alexander Potebnya); and 2) *as semiotic system(s)*. As a result, the formalist movement as a complex intellectual approach to reading literary texts *within the framework of its literary-theoretical position* raises two crucial questions: 1) the status of literary semiotics in literary studies; and 2) the status of literary semiotics as part of cultural semiotics.

These questions, implicitly raised by the Russian formalist movement, still remain to be answered with theoretical and methodological explicitness in accordance with the knowledge accumulated by contemporary approaches to literary theory and cultural semiotics. The crucial question is still valid, urging the discovery of definitions stemming from – but by no means exhausted by – the Russian formalist movement: *What is literary semiotics?* This question may seem self-evident. However, it still lacks palpable and convincing answers comprising theoretically and methodologically argued scientific definitions. Such definitions may be discovered through a search stating the disciplinary identity of literary semiotics as related to that of both general literary science and the semiotics of culture. Similarly, general literary theory and semiotic cultural theory should be demarcated from one another by their methodological and terminological features. The complexity of this problem is also revealed within the research context of the Bakhtinian linguistic circle through the paradox that while formalist thinking as restricted to certain characteristics of a specific period is submitted to sharp criticism (cf. Medvedev – *Бахтин под маской*²), Mikhail Bakhtin in his entire oeuvre emphasizes the kind of “dialogic imagination” which manifests itself in many realms of textual dynamics. These realms can be identified as aspects belonging to the literary word’s cultural-semantic dynamics (one’s own word vs. the alien word); its communicative-hermeneutic dynamics (cf. sender – addressee); its semantic integration processes (e.g., the language of the novel seen as integrating all sublanguages of the literary work); and the dynamics of differentiating processes in the literary text (cf. delineating vs. delineated, modeling vs. modeled). All of these aspects of textual dynamics, the interpretation of which is explained or implied in Bakhtin’s works, can be related to components of formalist literary theory. The concept of dialogic imagination in Bakhtin opens up a path toward the semiotic understanding of the literary text.

We attempt in our proposal to relate the interpretation of certain concepts of Russian formalist and Jakobsonian literary theory (“обнажение” /laying it bare /, “остранение” /defamiliarization /, “мотивировка” /motivation/, “доминанта” / dominant/, “литературные ряды” / literary series /, “communication”) to the semiotic theory of the literary text, regarded as a complex multilingual, multi-discursive and multi-textual semiotic system gaining the richness of its sense in broader cultural contexts. The semiotic subsystems of the literary text undergo constant evolution and transformation.³ This kind of textual dynamics can be interpreted in terms of *semiotic-semantic dynamics* in the sense that its literary meaning is systematized semiotically. In the processes of systematization, different kinds of *semiotic transfer* (“translations”) play a crucial role in which *semiotic and semantic mediation* is revealed as a basic meaning-generating factor.

² Бахтин М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Москва, Лабиринт, 2000.

³ Cf. Sergey Zenkin in *Русский формализм...*, p. 139–140.

Concentrating on the *problematics of literary text dynamics* and those of *semiotic-semantic mediation* within the formalist theoretical context may also contribute to a semiotic orientation to the questions of self-reflexivity and self-decoding processes, placing them in the light of how texts are translated into metatexts and intertexts.

Katalin KROÓ (PhD, 1992; DSc, 2013) is a professor at Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest), where she acts as head of the Department of Russian Language and Literature. She is the director of the PhD Program “Russian Literature and Literary Studies – Comparatistics,” the founder of the Interdisciplinary Semiotic MA Program at ELTE and the vice president of the International Dostoevsky Society. Her publications, written in English, Russian and Hungarian and translated into French, include numerous articles on the Russian classics, themes of prose poetics and European comparative literature and various issues of literary and semiotic theory and the semiotics of literature. She is the author of five monographs – three published in Hungarian (on Dostoevsky’s and Turgenev’s poetics) and two in Russian, published by “Academic Projekt” Publisher in Saint Petersburg (2005, 2008). Her most recent book is devoted to the problem of text connectedness in literature examined in contexts of general, intertextual and semiotic text theory. She is also the (co)editor of twelve books and of various Hungarian and international book series on literature.

Katalin KROÓ

Université Eötvös – Budapest

De la théorie formaliste à la théorie sémiotique de la littérature

Il est unanimement admis que le formalisme russe a acquis une signification exceptionnelle « en tant que première école à poser la littérature comme objet autonome d’analyse théorique » (Galín Tihanov⁴, p. 45). De la même manière Vyacheslav Vsev. Ivanov a parlé « d’un formalisme russe d’étude de la littérature » (“русский литературоведческий формализм”, *ibid.*, p. 21). Au même moment, à la lumière de la « décontextualisation » et de la « recontextualisation », il est tout aussi important de souligner l’existence de différents moments du formalisme russe, depuis une approche immanente du texte littéraire jusqu’à la mise en relation de la littérature avec divers contextes culturels. Cela est également lié au « tournant sémiotique » que Aage A. Hansen-Löve caractérise comme un changement par rapport au tournant linguistique qui présuppose et examine “le caractère linguistique universel de tous les media » (*ibid.*, p. 19). À l’intérieur du même cadre conceptuel, la « déverbalisation » peut être interprétée comme une condition de la « médialisation » (*ibid.*). Ces approches du mouvement formaliste mettent en évidence deux aspects significatifs permettant de l’évaluer du point de vue des études littéraires et de la science de la littérature dans son ensemble/comme un tout.

Ces aspects se réduisent à un transfert théorique et méthodologique de l’analysabilité de la littérature dans l’esprit de la théorie formaliste : 1) *en tant que textes culturels en interconnexion avec d’autres textes culturels* dans la synchronie et la diachronie (en ce qui concerne la diachronie, au sens de l’historicité d’un texte littéraire, nous garderons en mémoire la dette du formalisme russe à l’égard de la poétique historique d’Aleksandr Veselovski et de la philosophie linguistique d’Aleksandr Potebnia) ; 2) *en tant que système(s) sémiotique(s)*. En conséquence, en tant qu’approche intellectuelle complexe des textes, le formalisme russe soulève deux questions cruciales à l’intérieur du cadre de sa *position littéraire et théorique* : 1) le statut de la sémiotique littéraire au sein des études littéraires ; 2) le statut de la sémiotique littéraire en tant que partie de la sémiotique culturelle. Ces questions,

⁴ Русский формализм. Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Тезисы докладов. Ред. Вяч. Вс. Иванов (отв. ред.), И. А. Пильщиков, М. А. Якобидзе. Москва, Институт Славяноведения РАН.

soulevées de manière implicite par le mouvement formaliste russe, attendent toujours une réponse théorique et méthodologique explicite, en accord avec le savoir accumulé par les approches contemporaines de la théorie littéraire et de la sémiotique culturelle. La question cruciale, *qu'est-ce que la sémiotique littéraire ?* est toujours d'actualité, appelant la découverte de définitions venant du mouvement formaliste russe, mais ne s'y limitant pas pour autant.

La question peut sembler une évidence. Néanmoins, elle attend toujours des réponses palpables et convaincantes, comprenant des définitions scientifiques argumentées d'un point de vue théorique et méthodologique. De telles définitions peuvent être découvertes grâce à la recherche qui pose l'identité disciplinaire de la sémiotique littéraire comme reliée à la fois à la science de la littérature en général et à la sémiotique de la culture. De la même façon, la théorie de la littérature générale et la théorie de la sémiotique culturelle doivent se distinguer l'une de l'autre par leurs traits méthodologiques et terminologiques. La complexité de ce problème est également révélée par le contexte de recherches du cercle linguistique bakhtinien à travers le paradoxe : alors que la pensée formaliste réduite à certaines caractéristiques d'une période spécifique est soumise à une critique sévère (cf. Medvedev – *Бахтин под маской*⁵), dans l'ensemble de son œuvre, Mikhaïl Bakhtine met l'accent sur une sorte « d'imagination dialogique » qui se manifeste dans certains domaines de la dynamique textuelle. Ces domaines peuvent être identifiés comme des aspects appartenant au mot littéraire de la dynamique culturelle et sémantique (son propre mot vs le mot d'autrui) ; sa dynamique communicative et herméneutique (émetteur-destinataire); ses processus d'intégration sémantique (le langage du roman considéré comme intégrant tous les sous-langages d'une œuvre littéraire) ; et la dynamique des processus de différenciation dans le texte littéraire (configurant vs configuré, modélisant vs modélisé). Tous ces aspects de la dynamique textuelle, qu'on trouve explicitement ou implicitement chez Bakhtine, peuvent être reliés à des aspects de la théorie littéraire formaliste. Le concept d'imagination dialogique chez Bakhtine ouvre la voie de la compréhension sémiotique d'un texte littéraire.

Dans notre intervention nous essayons de rapporter l'interprétation de certains concepts de la théorie littéraire du formalisme russe comme de celle de Jakobson (“обнажение” / mise à nu /, “остранение” / défamiliarisation /, “мотивировка” / motivation /, “доминанта” / dominante /, “литературные ряды” / séries littéraires /, “communication”) à la théorie sémiotique du texte littéraire considéré comme un système sémiotique multi-langagier, multi-discursif, multi-textuel complexe, révélant la richesse de son sens dans de larges contextes culturels. Les sous-systèmes sémiotiques du texte littéraire subissent une évolution et transformation constantes⁶. Cette sorte de dynamique textuelle peut être interprétée en termes de *dynamique sémiotique-sémantique* au sens où sa signification littéraire est systématisée sémiotiquement. Au cours des processus de systématisation, différentes sortes de transfert sémiotique (“translations”) jouent un rôle crucial dans lequel *la médiation sémiotique et sémantique* est révélée comme un facteur générant du sens de base.

Le fait de se concentrer sur *la problématique de la dynamique des textes littéraires* et sur celle de *la médiation sémiotique-sémantique* à l'intérieur du contexte théorique formaliste peut également contribuer à une orientation sémiotique aux questions des processus d'autoréflexivité et d'auto-décodage, en les éclairant par la façon dont les textes sont traduits en métatextes et intertextes.

Katalin KROÓ est professeur à l'Université Eötvös Loránd (ELTE, Budapest) où elle dirige le Département de langue et littérature russes. Elle est à la tête du Programme de recherche, “Russian Literature and Literary Studies – Comparatistics” ; elle a également mis sur pied le programme de recherche interdisciplinaire en sémiotique à ELTE et est vice-présidente de la société Dostoïevski. Ses publications, en anglais, russe, hongrois, traduites en français, comprennent de nombreux articles concernant les classiques russes, la poétique de la prose, la littérature comparée européenne et des questions variées de théorie littéraire et sémiotique et de sémiotique de la littérature. Elle est

⁵ Бахтин М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Москва, Лабиринт, 2000.

⁶ Cf. Sergey Zenkin in *Русский формализм...*, p. 139–140.

l'auteur de cinq monographies, dont trois publiées en hongrois (sur la poétique de Dostoïevski et de Tourguéniev) et deux publiées en russe par les éditions Akademitcheski proekt à Saint-Pétersbourg (2005, 2008). Son dernier ouvrage est consacré au problème des relations textuelles en littérature, examiné dans le contexte de la théorie intertextuelle et sémiotique du texte. Elle a également coédité douze livres et diverses séries de livres hongrois et internationaux sur la littérature.

Tomáš KUBÍČEK

The Moravian Library (Brno) and Charles University (Prague)

Literary Evolution from the Point of View of Yuri Tynyanov
and Jan Mukařovský at the Turn of 1920s and 1930s

When Tynyanov arrived in Prague in November 1928 at Jakobson's invitation, he was already thinking about reformulating the formalist method, for he was aware of the need to find a principle that would synthesize formalist analysis. To achieve this, Tynyanov started to use the concept of *function*, his attention shifting from *expression* to *meaning* as he abandoned the theory of immanence. Tynyanov lectured on literary evolution before the Prague Linguistic Circle in December of the same year and participated in discussions about the value of the literary work, expanding on the "Theses of the Prague Linguistic Circle" (published in 1929). He was so influenced by these discussions that, while still in Prague, he and Jakobson drew up a statement "Problems in the Study of Literature and Language," which they sent to Viktor Shklovsky. Here, Tynyanov used the term "structural" for the first time in connection with the description of the relationship between a work and social context.

In my presentation, I will focus on two different conceptions of literary evolution that emerged from this encounter which take their form in the two texts mentioned above and that were subsequently worked out in more detail by Tynyanov and Mukařovský.

Tynyanov's interest in literary history and evolution dates from the mid-1920s. In 1926, he prepared for publication of *The Problem of Literary Evolution* (1927), reprinted in *Archaisms and Innovators* (1929) under the title *On Literary Evolution*, and whose main objective was to outline a theory of literary history. Saussure's theory of language, particularly his concept of language as a system, became the basis of its method. In Tynyanov's proposal, each individual work, and each literary complex, has a systemic character, driven by a relationship to the literature of a given epoch and also to the literary complex. Acknowledging the systemic character of each individual literary fact makes it possible to study any departure of a given literary fact from earlier systemic relationships and the founding of new ones. Here, Tynyanov is reworking the relationship between the basic formalist processes of *ostranenie* (defamiliarization) and *avtomatizacija* (automatization). The result was that automatization ceased to carry the negative overtones reflected in plagiarism, imitation, mass culture, etc. to become the departure point for establishing canons, stabilizing systems and further development of literary series, thus radically transforming the manner in which the phenomena of literary evolution are evaluated.

Another important concept in Tynyanov's theory is that of function. An element has a function in the system without being bound to a concrete goal. For Tynyanov, function involves delineating and studying how a given literary fact is correlated with other literary facts. The result is an abstract system of relations that finds its concrete shape in the working of literature: "The existence of a fact as a literary fact depends on its differential quality (i.e., on its relation either to literary or non-literary series), in other words, on its function."

Tynyanov's contribution to the conception of literature as a system that exists in dynamic tension with other social systems is one of the first steps toward a totalizing understanding of the

literary work. “It is entirely wrong,” he declared, “to tear out individual elements from a system and fasten them outside of this system, that is, without regard for their constructive form, to a similar set of other systems.” His approach thus overcomes the limitations of the immanent approach to literary evolution without compromising the individuality and integrity of literary series.

Function, in Tynyanov’s usage, is a logical notion. Adopting a teleological understanding of poetics, Tynyanov rejects its other meaning, that of a relationship of purpose or aim intentionally carried out by an element in the system. Intention is a concept that, for the formalists, introduces subjective consciousness in a dangerous way. Tynyanov’s conflicted attitude towards the principles of studying literary evolution (i.e., the evolution of a literary series) reflects this concern. This study is of course dependent on the scholar’s point of view, but it is also important to “rid evaluation of subjective coloring.” Pursuing an objective theory is thus confronted with understanding literary evolution as a communicative act about history in which an important role is played by the speaker and his stance.

Tynyanov’s totalizing delineation of the literary historian’s role remains in the domain of poetics. The shift, which took place within the context of the Prague School (Mukařovský, Vodička) and seeks to reformulate study of literary history, is a shift that takes into account the esthetic nature of a work of literature. It therefore follows that not only the concept of *function*, which affects the understanding of a work as a specific type of *communication*, but also the *totalizing conception* of literary history, must be redefined.

Within the context of the Prague School, historical (diachronic) scholarship thus gains a new importance. For as one of the Prague Circle postulates states, the system itself is subject to development, and consequently “even synchronic description cannot exclude the concept of evolution, because even in a synchronically conceived section there exists the awareness of stages of passing, presence and becoming.” This enabled the Prague structuralists to establish a clearer theory of literary evolution. The most important transformation, triggering all others, results from the semiotic conception of the work. “The sign dominates in the artistic system, and if the literary historian makes as the primary object of his research not the sign but what it signifies, if he investigates the ideology of the literary work as a factor that is not derivative, autonomous, he is disturbing the hierarchy of values of the structure which he is investigating.” (Theses of the Prague Linguistic Circle)

The semiotic conception of the literary work also includes the notion of the dominant, a dynamic notion that produces intention. However, the dominant is not a destabilizing force (it is not connected to a subject), but is tied to the current state of a literary series and to extra-literary reality. Stabilization of the dominant is established through analysis of the work’s original context with reference to the valid esthetic and extra-esthetic norms. At the same time, transformation of the dominant broadens the literary historian’s research with the study of literary concretizations, that is, the work as a changing esthetic object. The face of the new esthetic object is the result of the text’s transformation in relation to dynamic, esthetic and extra-esthetic reality. It thus becomes necessary to study the characterizations of the text that make this transformation possible. From this is derived the esthetic value of a literary text, founded on the Prague School’s totalizing approach to literary history.

Prof. PhDr. Tomáš KUBÍČEK is a Czech literary theorist and historian. He graduated from the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno. From 1996 to 2012 he worked at the Institute of Czech Literature at the Academy of Sciences of the Czech Republic, where he founded the Theory of Prose Department and launched a program for narratological research. Currently he is the director of the Moravian Library in Brno, and he also teaches at Charles University in Prague.

He has published several monographs with a focus on narrative theory and twentieth-century Czech literature, including, in Czech, *Two Homes of Jan Čep* (2014), *Narratology: Structural Analysis of Narrative* (with Jiří Hrabal and Petr A. Bílek, 2013), *Central European Milan Kundera* (2013), *Felix*

Vodička – Opinion and Method. Towards the History of Czech Structuralism (2010), *Intersubjectivity in Literary Narrative* (in English, 2007), *Narrator: Category of Narrative Analysis* (2007), *Literary Moravia* (2002) and *Tell a Story: Narratological Chapters to Milan Kundera's Novels* (2001). With Jan Wiendl he has co-authored several works in Czech: *Modernism / Modernisms* (2013), “*On the Theme of Art and Life*”: F.X. Šalda 1867–1937–2007 (also with Luboš Merhaut, 2007) and *Belief and Expression: Sources and Perspectives of Czech Christian Poetry and Prose of the 20th Century* (2005). With Andrew Lass he edited a collection of essays entitled *Roman O. Jakobson: A Work in Progress* (2014). Forthcoming in 2016 is *Jan Mukařovský: Écrits 1928–1946* (with Petr Bilek, Lubomír Doležel and John Pier).

Tomáš KUBICEK

Bibliothèque de Moravie (Brno) et Université Charles (Prague)

L'Évolution littéraire selon Yuri Tynianov et Jan Mukařovský au tournant des années 1920 et 1930

Lorsque, à l'invitation de Jakobson, Tynianov est arrivé à Prague en novembre 1928, il pensait déjà reformuler la méthode formelle, car il était conscient de la nécessité de trouver un principe synthétisant l'analyse formaliste. Pour atteindre cet objectif, Tynianov a commencé à utiliser la notion de *fonction*, son attention passant ainsi de *l'expression* au *sens*, en même temps qu'il abandonnait la théorie de l'immanence. Tynianov a prononcé une conférence sur l'évolution littéraire devant le Cercle linguistique de Prague et a participé aux discussions sur la valeur de l'œuvre littéraire, qui prenaient appui sur les « Thèses du Cercle linguistique de Prague » (publiées en 1929). Il a été tellement influencé par ces discussions que, alors qu'il se trouvait encore à Prague, lui et Jakobson ont rédigé un texte commun, « Problèmes des études littéraires et linguistiques » qu'ils envoyèrent à Viktor Chklovski. Dans ce texte, Tynianov a utilisé pour la première fois le terme « structural » pour décrire la relation entre une œuvre et le contexte social.

Dans ma communication, je vais analyser les deux conceptions, différentes, de l'évolution littéraire qui ont émergé lors de ces rencontres, ont pris forme dans les deux textes cités *supra* et ont, par la suite, été retravaillées en détail par Tynianov et Mukařovský.

L'intérêt de Tynianov pour l'histoire et l'évolution littéraires remonte au milieu des années 1920. En 1926, il préparait la publication de *Problème de l'évolution littéraire* (1927), repris dans *Archaïstes et novateurs* (1929) sous le titre *Sur l'évolution littéraire*, dont l'objectif principal était d'esquisser une théorie de l'histoire littéraire. La théorie saussurienne du langage, en particulier son concept de la langue comme système, est devenue la base de sa méthode. Dans le projet de Tynianov, chaque œuvre singulière et chaque ensemble littéraire présentent un caractère systémique, du fait de la relation entretenue avec la littérature de l'époque et avec l'ensemble littéraire. Reconnaître le caractère systémique de chaque fait littéraire singulier permet d'étudier toute nouvelle orientation d'un fait littéraire par rapport aux relations systémiques antérieures et aux nouvelles en cours de formation. Ici, Tynianov retravaille la relation entre les processus formalistes élémentaires que sont *l'ostranenie* (*défamiliarisation*) et *l'avtomatizacija* (*automatisation*). La conséquence en a été que l'automatisation a cessé de retenir les connotations négatives associées au plagiat, à l'imitation, à la culture de masse, etc., pour devenir le point de départ de la constitution des canons, des systèmes et du développement ainsi que de la stabilisation des séries littéraires, ce qui transformait radicalement l'évaluation du phénomène de l'évolution littéraire.

Un autre concept important dans la théorie de Tynianov est la fonction. Un élément a une fonction dans le système sans être pour autant lié à un objectif concret. Pour Tynianov, la fonction consiste à délimiter et à étudier comment un fait littéraire donné est corrélé à d'autres faits littéraires.

Le résultat est un système abstrait de relations qui trouve sa forme concrète dans l'élaboration de la littérature : « L'existence d'un fait comme fait littéraire dépend de sa qualité différentielle (c'est-à-dire, de sa relation à la série littéraire ou à la série non littéraire), en d'autres termes, de sa fonction ».

La contribution de Tynianov à la conception de la littérature comme système existant dans une tension dynamique avec d'autres systèmes sociaux est l'une des premières étapes vers une compréhension globale de l'œuvre littéraire. « C'est une erreur complète, a-t-il déclaré, de détacher des éléments particuliers d'un système et de les rattacher, hors de ce système, c'est-à-dire sans égard à leur forme constructive, à un ensemble similaire d'autres systèmes ». Son approche dépasse ainsi les limites de l'approche immanente de l'évolution littéraire, sans compromettre l'individualité et l'intégrité des séries littéraires.

La fonction, dans l'usage de Tynianov, est une notion logique. Adoptant une compréhension téléologique de la poétique, Tynianov rejette l'autre sens du terme, celui d'une relation de but ou de visée intentionnellement réalisée par un élément du système. L'intention est, pour les formalistes, un concept qui introduit la conscience subjective de manière dangereuse. La méfiance de Tynianov vis-à-vis de l'idée d'une étude de l'évolution littéraire (à savoir, de l'évolution d'une série littéraire) reflète cette préoccupation. Cette étude est, bien entendu, fonction du point de vue du chercheur, mais il est également important de « débarrasser l'évaluation d'une coloration subjective ». La recherche d'une théorie objective est ainsi confrontée au fait de comprendre l'évolution littéraire comme acte de communication dans une histoire où le locuteur et sa position jouent un rôle important.

Le rôle de l'historien de la littérature délimité par Tynianov demeure dans les limites de la poétique. Le changement, intervenu dans le contexte de l'École de Prague (Mukařovský, Vodička), qui cherche à reformuler l'étude de l'histoire littéraire, est un changement qui tient compte de la nature esthétique de l'œuvre littéraire. Il en résulte que ce n'est pas seulement la notion de *fonction* qui affecte la compréhension d'une œuvre comme un type spécifique de communication, mais aussi *la conception d'ensemble* de l'histoire littéraire, qui doivent être redéfinies.

Dans le cadre de l'École de Prague, la recherche de type historique (diachronique) acquiert ainsi une importance nouvelle. Car, comme l'un des postulats du Cercle de Prague l'affirme, le système est lui-même soumis au développement, et par conséquent « même la description synchronique ne peut exclure la notion d'évolution, parce que, même dans une section conçue synchroniquement, il existe une connaissance des stades du passé, du présent et du devenir ». Cela a permis aux structuralistes de Prague de parvenir à une théorie plus nette de l'évolution littéraire. La transformation la plus importante, qui provoque toutes les autres, résulte de la conception sémiotique de l'œuvre. « Le signe domine dans le système artistique et, si l'historien de la littérature fait, non du signe, mais de ce qu'il signifie, l'objet principal de sa recherche, s'il explore l'idéologie de l'œuvre littéraire comme un facteur qui n'est pas dérivé mais autonome, il dérange la hiérarchie des valeurs de la structure sur quoi il enquête ». (« Thèses du Cercle linguistique de Prague »)

La conception sémiotique de l'œuvre littéraire intègre aussi la notion de dominante, une notion dynamique qui produit une intention. Cependant, la dominante n'est pas une force déstabilisatrice (elle n'est pas rapportée à un sujet), mais elle est liée à l'état contemporain de la série littéraire et de la réalité extra-littéraire. La stabilisation de la dominante est établie à travers l'analyse du contexte original de l'œuvre, en référence à l'esthétique en cours et aux normes extra-esthétiques. Dans le même temps, la transformation de la dominante élargit les recherches de l'historien de la littérature à l'étude des concrétisations littéraires, c'est-à-dire à l'œuvre comme objet esthétique changeant. Le visage du nouvel objet esthétique est l'effet de la transformation du texte en relation avec la dynamique de la réalité esthétique et extra-esthétique. Il devient donc nécessaire d'étudier celles des caractéristiques du texte qui rendent cette transformation possible. Fondée sur l'approche globale de l'histoire littéraire qui est celle de l'École de Prague, la valeur esthétique d'un texte littéraire devient ainsi une dérivée.

Tomáš KUBICEK est un théoricien et un historien tchèque de la littérature. Il est diplômé de la Faculté de Lettres de l'Université Masaryk de Brno. De 1996 à 2012, il a travaillé à l'Institut de littérature tchèque de l'Académie des Sciences de la République tchèque, où il a fondé le Département de théorie de la prose et lancé un programme de recherche en narratologie. Actuellement, il est Directeur de la Bibliothèque morave de Brno ; il enseigne également à l'Université Charles à Prague.

Il a publié, en langue tchèque, plusieurs monographies sur la théorie narrative et la littérature tchèque du XX^e siècle : *Deux maisons de Jan Čep* (2014), *Narratologie : analyse structurale du récit* (avec Jiří Hrabal et Petr A. Bílek, 2013), *Milan Kundera et l'Europe centrale* (2013), *Felix Vodička – Opinion et méthode. Vers une histoire du structuralisme tchèque* (2010), *Intersubjectivity in Literary Narrative* (en anglais, 2007), *Le narrateur : catégorie de l'analyse narrative* (2007), *Moravie littéraire* (2002) et *Raconter une histoire : chapitres narratologiques aux romans de Milan Kundera* (2001). Il est le co-éditeur avec Jan Wiendl de plusieurs ouvrages, également en langue tchèque : *Modernisme / Modernismes* (2013), « *Du thème de l'art et de la vie* » : *F.X. Šalda 1867–1937–2007* (avec, également, Luboš Merhaut, 2007) et *Croyance et Expression : sources et perspectives de la poésie et de la prose chrétiennes tchèques au XX^e siècle* (2005). Il a édité, avec Andrew Lass, un recueil d'essais, *Roman O. Jakobson : travaux en cours* (2014). Avec Petr Bílek, Lubomír Doležel et John Pier, il est le co-éditeur de *Jan Mukařovský : Écrits 1928–1946* (à paraître en français, 2016).

Frédérique MATONTI
Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

Regards sur la réception française des formalistes russes : retour sur les années 1960

La réception française des formalistes russes commence véritablement au milieu des années 1960. Comme tout processus de réception, elle constitue un éclairage révélateur de l'univers d'arrivée : ici l'univers politico-intellectuel français. Mais comme on le verra, et de manière originale, par rapport aux enseignements de la sociologie de la réception, c'est bien aussi le contexte d'origine (l'URSS du Dégel, puis la répression du Printemps de Prague) qui explique le transfert et une partie de son cadrage.

La réception française est tout d'abord partie-prenante de ce que l'on pourrait qualifier rapidement de « moment structuraliste ». En effet, *Théorie de la Littérature* qui réunit une série de textes d'auteurs comme Tynianov, Chklovski ou Eichenbaum en 1966 constitue à proprement parler une invention éditoriale du Seuil. En effet, l'ouvrage préparé par Tzvetan Todorov et préfacé par Jakobson rassemble quatorze articles de sept auteurs qui n'avaient jamais été publiés ensemble, et plus encore dont quatre seulement l'avaient été et séparément. On décrira donc ici, pour reprendre le vocabulaire de Bourdieu, certaines des « opérations sociales » du processus d'accueil des formalistes et notamment « l'opération de marquage (d'un produit préalablement "dégriffé"), à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur, le préfacier » mais aussi la tentative de cadrage de « l'opération de lecture ». La traduction/édition du livre est, en effet, le lieu de promotion d'une histoire idéale du formalisme présentée comme une généalogie de la linguistique structurale, dont Roman Jakobson, très actif dans ce transfert, est le héros – généalogie qui s'est longtemps imposée.

La deuxième réception que l'on abordera est en grande partie politique. Comment traiter des formalistes russes lorsqu'on est un intellectuel ou un universitaire communiste ? Ces auteurs sont doublement difficiles à mentionner et mobiliser : d'abord parce qu'ils sont désormais pris dans le structuralisme, étiquette qui recouvre des théories supposées incompatibles avec le corps de doctrines communistes, ensuite parce que certains des auteurs ont été persécutés ou au mieux marginalisés pendant la période stalinienne. Nous nous intéresserons tout d'abord à la manière

dont ont procédé Aragon et ses proches, par exemple dans *Les Lettres Françaises*. En effet, c'est en 1957, chez Gallimard qu'Aragon publie un roman de Tynianov, *Le Disgracié*, suivi en 1966, de nouvelles, *Le Lieutenant Kijé*, ainsi qu'un roman de Chklovski, *Zoo*, en 1963. Quatrièmes de couverture et prières d'insérer rappellent avant donc la publication de *Théorie de la Littérature* l'aventure formaliste et évoquent « sous le manteau » la répression. Parler des formalistes, les citer ou les publier, c'est donc en réalité parler en « contrebande » de la politique soviétique et la critiquer. Mais, on verra aussi que cette réception anti-jdanovienne est révélatrice de l'appartenance d'Aragon à ce que l'on pourrait qualifier d'internationale littéraire et intellectuelle communiste. En effet, comme l'a montré Catherine Depretto, la « communauté scientifique russe des années 1960-1980 » a été confrontée à un double impératif : faire connaître des textes inaccessibles et « réhabiliter un mouvement dont le nom était devenu en URSS, à partir des années 30, une injure politique, pratiquement l'équivalent du "trotskisme" et régulièrement utilisée lors des campagnes de persécution de la communauté intellectuelle ». Ce double impératif s'avère très comparable à celui d'Aragon et plus généralement à la réception anti-jdanovienne.

Enfin, dans un troisième temps, on s'intéressera à une réception légèrement plus tardive autour de la revue *Change*. Les lectures de *Change* se distinguent d'abord par la mise en valeur des liens entre Eisenstein et Tynianov, ensuite par l'exploration des liens entre futurisme et formalisme, puis par la découverte et la promotion du linguiste Polivanov, persécuté pour son opposition à Marr et finalement exécuté, enfin par l'intérêt pour le Cercle de Prague auquel le numéro 3 est dédié, en août 1969. On verra que cette réception est à la fois commandée par la concurrence avec la revue *Tel Quel* – il s'agit comme le souligne l'un de ses animateurs de montrer « que le structuralisme n'est nullement né à Paris vers 1960, mais à Moscou dans les années 20 et à Prague dans les années 30 » – par l'impératif de conformité d'une théorie avec le marxisme, ce que le chomskysme permet alors plus aisément, mais aussi par le contexte politique immédiat : soit la répression du Printemps tchécoslovaque.

Frédérique MATONTI enseigne la science politique à l'Université Paris I-Panthéon-Sorbonne (UMR CESSP). Après avoir consacré sa thèse aux intellectuels communistes, publié sous le titre *Intellectuels communistes : une sociologie de l'obéissance politique, La Nouvelle Critique (1967–1980)* (La Découverte, 2005), elle s'est intéressée aux liens entre les metteurs en scène de théâtre et le Parti communiste français et plus généralement aux rapports entre art et politique. Elle a progressivement élargi ses travaux au « moment structuraliste » par exemple dans Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal (dir.), *Mai-Juin 68* (Éditions de l'Atelier, 2008) ainsi qu'à l'histoire sociale des idées. Une autre partie de ses travaux porte sur les représentations des corps politiques ainsi que sur le genre notamment dans Catherine Achin *et al.*, *Sexes, genre et politique* (Economica, 2007). Elle achève un ouvrage sur *Le Genre Présidentiel* (à paraître chez La Découverte).

Frédérique MATONTI
Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

A Look at the French Reception of the Russian Formalists: Return to the 1960s

The French reception of the Russian formalists began in earnest in the 1960s. As is the case with all processes of reception, it casts a revealing light on the universe of arrival: here, the French political and intellectual universe. But as we shall see, it is, in an original way with regard to the lessons to be drawn from the sociology of reception, also the context of origin (the thawing of the USSR followed by the quashing of the Prague Spring) that explains the transfer and, in part, the way it was framed.

The French reception was, firstly, a stakeholder in what might be hastily described as the “structuralist moment.” In effect, *Théorie de la Littérature*, which brought together a series of texts by authors such as Tynyanov, Shklovsky and Eichebaum in 1966, constitutes properly speaking an editorial invention by Seuil. The work prepared by Tzvetan Todorov with a preface by Roman Jakobson includes fourteen articles by seven authors that had never been published together, and only four of which had been published – separately. Here, to borrow from Bourdieu’s vocabulary, we can speak of “social operations” in the process of reception of the formalists, namely “the branding operation (of an already ‘unlabeled’ product) through the publishing house, the collection, the translator, the author of the preface,” but also of an attempt to frame “the reading operation.” In effect, translation and publication of a book was the place for promoting an ideal history of formalism presented as a genealogy of structural linguistics of which Roman Jakobson, highly active in this transfer, is the hero – a genealogy that was long to stand out.

The second reception we will look at is largely political. How are Russian formalists to be treated when one is a communist intellectual or academic? It was difficult to speak of these authors for two reasons: first, because they were at the time integrated into structuralism, a label covering theories that were supposedly incompatible with the body of communist doctrines; second, because some of the authors were persecuted or even marginalized during the Stalinist period. We will look firstly at how Aragon and the people close to him proceeded in *Les Lettres Françaises*, for example. It was in 1957 at Gallimard that Aragon published a novel by Tynyanov, *Le Disgracié*, followed in 1966 by a collection of stories, *Le Lieutenant Kijé*, as well as a novel by Shklovsky, *Zoo*, in 1963. Back covers and inserts were thus drawing attention to the formalist adventure prior to publication of *Théorie de la Littérature* and hinting, “under cover,” at repression. Talking about formalists, quoting or publishing them was thus in reality talking, in terms of “contraband,” about Soviet politics and criticizing them. At the same time, it can also be seen that this anti-Jdanov reception is revelatory of Aragon’s adherence to what might be called the “literary international” and communist intellectual. As shown by Catherine Depretto, the “Russian scientific community of the 1960s to 1980s” was confronted with a dual imperative: making inaccessible texts known and “rehabilitating a movement whose name had become in the USSR, starting in the 1930s, a political insult, practically the equivalent of ‘Trotskyism’ and regularly used during campaigns of persecution of the intellectual community.” This dual imperative proves to be quite comparable to Aragon’s and, more generally, to anti-Jdanovian.

Third, we will look at a rather tardy reception around the review *Change*. Readings in *Change* stand out, firstly, by promoting the links between Eisenstein and Tynyanov; next by exploring the links between futurism and formalism; then by discovery and promotion of the linguist Polivanov, persecuted due to his opposition to Marr and finally executed; and lastly by taking an interest in the Prague Circle, to which issue 3 was devoted in August 1969. It will be noticed that this reception is attributed to competition with the review *Tel Quel* – it was a matter of showing, as one of the organizers stressed, “that structuralism was not at all born in France around 1960, but in Moscow during the 1920s and in Prague during the 1930s” – as well as to the imperative of conformity of a theory with Marxism, which Chomskyism at the time made easier, but also to the immediate political context: the repression of the Prague Spring.

Frédérique MATONTI teaches political science at the University of Paris 1-Paris-Panthéon-Sorbonne (UMR CESSP). After devoting her doctoral dissertation to the communist intellectuals, published under the title *Intellectuels communistes : une sociologie de l’obéissance politique, La Nouvelle Critique (1967–1980)* (La Découverte, 2005), she went on to study the links between theater directors and the French Communist Party, and more generally the relations between art and politics. She progressively broadened the scope of her research to include the “structuralist moment” in, for example, Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal (dir.), *Mai-Juin 68* (Éditions de l’Atelier, 2008) as well as to the social history of ideas. Another part of her work bears on the representations of political organizations as well as on gender, notably in Catherine

Achin *et al.*, *Sexes, genre et politique* (Economica, 2007). She is currently completing *Le Genre Présidentiel* (forthcoming at La Découverte).

Michał MRUGALSKI
University of Tübingen

Air Castles and Airlifts: The Notion of Subject in the Polish Variety of Slavic Structuralism and the Legacy of Russian Formalism

This talk will concentrate on the legacy of the Warsaw Circle, active during the second half of the 1930s, and whose members, among others, were Stefan Żółkiewski, Kazimierz Budzyk, Franciszek Siedlecki and Dawid Hopenstanz. Although Victor Erlich, the author of the seminal monograph *Russian Formalism* (1955), described the involvement of Polish researchers in so-called Slavic structuralism, which to him seemed to have fulfilled the Russian formalist project, Polish input since then, and until recently, has been somewhat neglected.

I will expand on Hopenstanz's model of free indirect speech, which brings together the most vital features of the Warsaw Circle as an aspect of Slavic structuralism. Hopenstanz's model successfully endeavored to unite the formal approach with language sociology, maintaining that the humanities are rooted in human physiology, even though they are subsequently formed by social factors. A specific conception of human subjectivity was thus the focal point of Hopenstanz's endeavors and representative for the Warsaw Circle. This model has regained topicality in the context of present-day literary studies which strive to breach the boundaries between the literary and the social while at the same time expressing a growing interest in discoveries in the life sciences. Nevertheless, the model should be regarded first and foremost as an answer to various questions raised by Russian and Czech literary scholars and by the local Polish tradition.

Hence, the allegorical title "air castles and airlifts," which conveys the historical and intellectual context of Hopenstanz's work. "Air castles" point to the ideal of the new humanities for which the Warsaw researchers sought to provide a foundation while drawing on the legacy of Russian formalism, Czech structuralism, positivism (represented in their writings predominantly by the Vienna Circle) and the Polish tradition of linguistics and literary criticism, providing them with a specific vision of human subjectivity as a sensual and social speaking entity.

The second allegory, "airlifts," points to the ways of transferring theoretical notions, models, metaphors, etc. The paths of transfer were entangled. To begin with, the Polish humanities were, as Jakobson intended, to become a mediator between the unfinished indigenous Russian formalist project and the West. A special role assigned by Jakobson to Poland was motivated partly by the Eurasian ideology, which perceived Poland as a borderline territory having both Eurasian and European qualities, and partly out of gratitude to his Polish teachers and forerunners in linguistics, including his and Trubetsky's professor from Moscow University, Jan Wiktor Porzeziński. Jan Nieścisław Baudouin de Courtenay and particularly Mikołaj Kruszewski (neither of whom he ever met personally) influenced him through their writings. Baudouin de Courtenay's direct pupils from St. Petersburg – Lev Ščerba, Evgenij Polivanov and Lev Jakubinsky – were leading linguists at the time of the emergence of Russian formalism; the latter drew on Baudouin de Courtenay's functionalism while establishing the notion of poetic language as autotelic in the first issue of *Collective Articles on the Theory of the Poetic Language*. Baudouin and Kruszewski's linguistics was rooted in the vision of man as social and sensual entity while Kruszewski's model of language association and dissociation along with Baudouin's preoccupation with analogy gave a decisive thrust to Jakobson's mature linguistics and poetics.

The Poles reacted enthusiastically to Jakobson's hopes and catered for his needs when it came to expanding the Russian formalist legacy into Slavic structuralism and transferring it to the

West. The experienced literary historian Manfred Kridl was offered the chair of Polish literature in Vilnius in 1932, where young people from Vilnius, Warsaw and Poznań gathered around him were determined to make the “breakthrough in literary studies” announced by Kridl in his inaugural lecture. Cooperation between Polish, Russian and Czech researchers tightened up to the point where the histories of Czech and Polish structuralism became inseparable: Jakobson, Trubeckoj and Hrabák contributed to the 1937 festschrift for the indigenous forerunner of Polish formalist-structural literary studies Kazimierz Wóycicki, whereas a group of young Poles prepared a comprehensive anthology of translations of the Russian formalists. This anthology – the first in the world, abundantly commented on by the Polish editors and with Jakobson’s foreword – was intended as the second manifesto, after the Wóycicki festschrift, of Polish structural humanities. (In return, Polish scholars were published and commented on in *Słowo a Słowność*.)

The anthology of formalist writings was already in print in the late summer of 1939, but it never reached the public, as almost the whole edition was burnt during the bombing of Warsaw with the remaining copies perishing in the Warsaw uprisings of 1943 and 1944. Two main representatives of Polish prewar structuralism, Dawid Hopenstanz and Franciszek Siedlecki, died during the war, after which the Soviet Dialect and socialist realism were decreed and formalism was proscribed. Nevertheless, two scholars directly connected with the Polish formalist-structural school managed to make their way to the US. Manfred Kridl, the pivotal figure of the movement, wrote about Russian formalism for the American reader as early as 1944; his account was, to my knowledge, the first comprehensive description of the Russian school in the US. The second researcher from Poland who found his way to the US was Victor Erlich, author of the first monograph on Russian formalism. His version of the history of the doctrine created the scholarly topos of Slavic Structuralism, in its Czech and Polish varieties, as the proper fulfillment of what the Opojaz and the Moscow Circle had only initiated. This vision was shaped not only by Jakobson’s charismatic influence but also by the Polish particularities of the reception of Russian formalism. In this way, Poland was to become a bridge between Russian formalism and Western academia, although in a totally different way than expected.

The transfer was reciprocal: the works by Russian formalists, predominantly Jakobson, were airlifted for the Polish legacy of Kruszewski and Baudouin, on whom Dawid Hopenstanz drew for his theory of free indirect speech. The key text for the Polish tradition was Jakobson’s seminal work on the newest Russian poetry (1921), which on the one hand summarised everything he had learned from Kruszewski and Baudouin relating the linguistic models to avant-garde poetry and, on the other, laid the foundations for his subsequent linguistically informed poetics. The Poles, predominantly Hopenstanz, were thus reinforced in their traditional psychological, sensualistic and social approach and in return admonished Jakobson for his fascination with phenomenology as a concession to idealism and political reaction. The Polish focus on the empirical, social and sensual in Russian formalism was upheld, among others, by the bible of progressive Polish intelligentsia, Stanisław Brzozowski’s historical materialism, from which young Warsaw researchers learned that one should combine aesthetics (sensualism) with the social approach.

In Hopenstanz’s theory, to put it briefly, free indirect speech is the prototype of narrative as such, because it shows conspicuously that semantic relations should be studied within language as relations between different kinds, styles and idiolects of language. Polish structuralism endeavoured to construct models of inner-linguistic reference as relations between different styles of language. The genres of utterance are socially and physiologically rooted facts to which literary forms relate.

Michał MRUGALSKI, under the auspices of the Humboldt Foundation, DAAD, and DFG, has been working since 2011 at the University of Tübingen, where he moved from his native Warsaw. His research interests are focused on the transfer of ideas between media, arts and cultures (with an emphasis on Polish, German and Russian culture). He is currently finishing a book in German on the critical theory of tragedy in Germany and in Poland as a theory of praxis between 1789 and

1848. He is taking part in preparations for an international compendium devoted to the entangled history of literary theory between East and West from Russian formalism to the present (to appear at De Gruyter in 2018). He is also a member of the team preparing a major Polish project “An Age of Theory. One Hundred Years of Theoretical Writing in Poland” and is editor of the book series “Teoria. Polish Thought in the 20th Century” (sdvigpress.org) as well as a guest researcher in the project on the “Nachleben” of romanticism in Middle and Eastern Europe conducted at GWZO in Leipzig. His activities include teaching at the University of Basel.

Michał MRUGALSKI
Université de Tübingen

Châteaux en Espagne et ponts aériens.
La notion de sujet dans la variété polonaise du structuralisme slave
et l'héritage du formalisme russe

Mes propos porteront sur l'héritage du Cercle de Varsovie, actif dans la seconde moitié des années 1930 et dont les membres, entre autres, étaient Stefan Żółkiewski, Kazimierz Budzyk, Franciszek Siedlecki et Dawid Hoppensztand. Même si Victor Erlich, l'auteur de la monographie séminale *Le Formalisme russe* (1955), décrit l'implication des intellectuels polonais dans le structuralisme slave (ainsi nommé) qui, selon lui, a réalisé le projet du formalisme russe, la contribution polonaise depuis cette époque, et jusqu'à récemment, a été quelque peu négligée.

Je m'attarderai en particulier sur le modèle du discours indirect libre de Hoppensztand qui réunit les caractéristiques fondamentales du Cercle de Varsovie en tant qu'aspect du structuralisme slave. Le modèle d'Hoppensztand s'est efforcé avec succès d'unifier l'approche formelle et la sociologie du langage, affirmant que les humanités sont implantées dans la physiologie humaine, même si elles sont modifiées ensuite par les facteurs sociaux. Ainsi, c'est une conception particulière de la subjectivité humaine, représentative du Cercle de Varsovie, qui était l'objet des recherches assidues d'Hoppensztand. Ce modèle est revenu au goût du jour dans le contexte des études littéraires actuelles, aspirant à renforcer les liens entre la littérature et le social, tout en exprimant un intérêt croissant pour les découvertes dans les sciences naturelles. Quoi qu'il en soit, ce modèle doit être avant tout considéré comme une réponse aux nombreuses questions posées par les chercheurs en littérature russes et tchèques ainsi que par la tradition polonaise locale.

D'où le titre allégorique de « châteaux en Espagne et ponts aériens » (air castles and airlifts), qui dépeint le contexte historique et intellectuel des études d'Hoppensztand. L'expression « châteaux en Espagne » souligne l'idéal des nouvelles humanités auquel les intellectuels de Varsovie ont tenté de donner un fondement, tout en faisant appel à l'héritage du formalisme russe, du structuralisme tchèque, du positivisme (représenté dans leurs écrits en majeure partie par le Cercle de Vienne), ainsi qu'à la tradition linguistique polonaise et la critique littéraire qui leur ont donné une vision particulière de la subjectivité humaine en tant qu'entité charnelle, sociale et parlante.

La deuxième allégorie, « ponts aériens », met en avant la manière de transmettre les notions, les modèles et les métaphores théoriques, etc. Les chemins de la transmission étaient enchevêtrés : d'un côté, pour Jakobson, les humanités polonaises étaient vouées à devenir un intermédiaire entre le formalisme inachevé de Russie et l'Occident. Assignée à la Pologne par Jakobson, cette mission spéciale s'inspirait en partie de l'idéologie eurasiennne qui considérait la Pologne comme un territoire à la marge possédant à la fois des qualités eurasiennes et européennes et, en partie, de sa gratitude envers ses enseignants polonais de linguistique, dont Jan Wiktor Porzeziński, son professeur et celui de Troubetzkoy à l'Université de Moscou. Jan Nieścisław Baudouin de Courtenay et en particulier Mikołaj Kruszewski, qu'il n'avait jamais personnellement rencontrés, l'avaient également influencé par leurs écrits. Les élèves de Baudouin, Lev Ščerba, Evgenij Polivanov and Lev Jakubinsky, étaient des linguistes de premier plan au moment de l'émergence du formalisme russe ;

ce dernier s'inspira du fonctionnalisme de Baudouin pour fonder la notion de langage poétique autotélique dans le premier des *Recueils de théorie du langage poétique*.

La linguistique de Baudouin et de Kruszewski prenait sa source dans la vision de l'homme en tant qu'entité sociale et charnelle, et le modèle de l'association et de la dissociation du langage de Kruszewski, en accord avec l'obsession de Baudouin pour l'analogie, a donné un élan décisif à la linguistique et à la poétique de Jakobson de la maturité.

Les Polonais ont réagi avec enthousiasme aux espoirs de Jakobson et ont répondu à son appel quand il a fallu étendre l'influence de l'héritage du formalisme russe dans le structuralisme slave et le transmettre à l'Ouest. En ce temps-là, on avait proposé à Manfred Kridl, un historien de la littérature expérimenté, la chaire de littérature polonaise à Vilnius en 1932, et la jeunesse de Vilnius, de Varsovie et de Poznań, réunie à ses côtés, s'y était prononcée pour la « révolution dans les études littéraires » que Kridl avait annoncée dans sa conférence inaugurale. La coopération entre les universitaires polonais et russes se renforça à tel point que l'histoire des structuralismes tchèque et polonais se confondirent: Jakobson, Trubeckoj et Hrabák contribuèrent à l'élaboration d'un *festschrift* de 1937 pour Kazimierz Wóycicki, précurseur dans son pays des études littéraires structurales et formalistes polonaises, alors que de jeunes Polonais préparaient une anthologie complète des traductions des formalistes russes. Cette anthologie – la première au monde – abondamment commentée par les éditeurs polonais et accompagnée d'une préface de Jakobson – était censée être le deuxième manifeste des Humanités structurales polonaises, après le recueil de Wóycicki (en retour, les travaux des chercheurs polonais étaient publiés dans *Słowo a Slovesnost*).

L'anthologie des écrits formalistes était déjà imprimée à la fin de l'été 1939 mais n'atteignit jamais le public puisque la quasi-totalité de l'édition fut brûlée pendant les bombardements de Varsovie, les exemplaires restant ayant disparu pendant les insurrections de Varsovie de 1943 et 1944. Dawid Hopensztand et Franciszek Siedlecki, deux représentants majeurs du structuralisme polonais d'avant-guerre, moururent pendant le conflit, après lequel le matérialisme dialectique soviétique et le réalisme socialiste furent promulgués et le formalisme interdit. Cependant, deux chercheurs directement liés à l'école polonaise structurale formaliste ont réussi à s'installer aux États-Unis. Manfred Kridl, figure essentielle du mouvement, écrivit à propos du formalisme russe pour les lecteurs américains dès 1944 ; son rapport était, pour autant que je sache, la première description détaillée de l'École russe à paraître aux États-Unis. Le deuxième chercheur polonais à avoir percé aux États-Unis était Victor Erlich, auteur de la première monographie sur le formalisme russe. Sa version de l'histoire de la doctrine donna naissance au concept reconnu de « structuralisme slave », dans ses nuances tchèques et polonaises, en tant qu'accomplissement approprié de ce que l'Opojaz et le Cercle linguistique de Moscou n'avaient que mis en œuvre. Cette vision a non seulement été formée par l'influence charismatique de Jakobson, mais aussi par les particularités de la réception polonaise du formalisme russe. C'est ainsi que la Pologne est finalement devenue un pont entre le formalisme russe et les écoles occidentales, même si ce fut d'une manière imprévue.

Le transfert fut réciproque : les écrits des formalistes russes – surtout ceux de Jakobson – devinrent des passerelles pour l'héritage polonais venant de Kruszewski et de Baudouin, comme le fit David Hopensztand dans sa théorie du discours indirect libre. Le texte déterminant pour la tradition polonaise fut l'étude séminale de Jakobson sur la poésie russe contemporaine (1921) qui, d'une part, réunissait tout ce qu'il avait appris de Kruszewski et Baudouin, et, d'autre part, posait les fondements de sa poétique à venir, éclairée par la linguistique. Ainsi, les Polonais, et surtout Hopensztand, renforcèrent leur traditionnelle approche psychologique, charnelle et sociale et reprochèrent à Jakobson sa fascination pour la phénoménologie, vue comme une concession à l'idéalisme et comme une réaction politique. L'intérêt polonais pour l'empirique, le social et le charnel dans le formalisme fut soutenu, entre autres, par la bible de l'intelligentsia progressive polonaise – le matérialisme historique de Stanisław Brzozowski – à partir duquel les jeunes intellectuels de Varsovie apprirent à combiner l'esthétique (sensualisme) et l'approche sociale.

En somme, d'après la théorie de Hopensztand, le discours indirect libre est le prototype de la narration en tant que telle, parce qu'il montre de manière ostensible que les relations sémantiques

devraient être étudiées au sein même du langage en tant que relations entre différents types, styles et idiolectes du langage. Le structuralisme polonais s'est efforcé de construire des modèles de référence à l'intérieur de la langue sous la forme de relations entre différents styles de langue. Les différents genres de paroles sont des faits sociaux et corporels auxquels les formes littéraires se rapportent.

Michał MRUGALSKI, né à Varsovie, est en poste à l'Université de Tübingen depuis 2011, sous les auspices de la Fondation Humboldt, DAAD et DFG. Ses intérêts portent sur le transfert des idées entre media, arts et cultures (avec accent mis sur les cultures polonaise, allemande et russe). Il termine actuellement un livre en allemand sur la théorie critique de la tragédie en Allemagne et en Pologne comme théorie de l'action entre 1789 et 1848. Il prépare une synthèse internationale consacrée à l'histoire de la théorie littéraire entre l'Est et l'Ouest depuis le formalisme russe jusqu'à aujourd'hui (à paraître chez De Gruyter en 2018). Il est également membre de l'équipe à la tête du grand projet polonais, « L'âge de la théorie. Cent ans d'écrits théoriques en Pologne » (sdvigpress.org) ; il est responsable de la collection « Teoria. La pensée polonaise au XX^e siècle » et chercheur invité du projet, « Postérité du romantisme en Europe centrale et orientale », du GWZO de Leipzig. Il enseigne également à l'Université de Bâle.

Christine NOILLE

Université Stendhal Grenoble 3

Rhétorique de la composition : la forme du récit du point de vue attentionnel

La rhétorique n'est pas qu'un « art d'écrire ». Dans son principe (cf. Charles 1979, 2010) comme dans son histoire (cf. Noille 2013), elle se fonde en amont sur une théorie du discours en tant qu'effet, se retournant ainsi en un « art de lire » qui envisage la syntaxe discursive du point de vue attentionnel et expérimente dans le déploiement syntagmatique d'un énoncé les formes possibles de sa composition.

C'est à ce titre que la rhétorique a pu prendre en charge au cours de son histoire une réflexion sur la morphologie narrative, en appréhendant la forme du récit non pas du point de vue auctorial comme dispositif poétique intentionnel, mais du point de vue lectorial comme processus formel de construction séquentielle à visée attentionnelle multiple (intelligibilité, affectivité, axiologie...).

Le « moment » 1910–1920 voit précisément se développer une telle attention à la forme du roman en Allemagne tout d'abord, en Russie ensuite (Doležel, 1990). Nous proposerons alors une brève archéologie du paradigme rhétorique compositionnel tel qu'il est mis en débat par les formalistes russes des années 1920, en particulier du côté des poéticiens moscovites (Jirmounski, etc. ; cf. Shor).

Ces derniers traduisent en effet les travaux de l'école de rhétorique allemande sur la morphologie du roman (années 1910 : Dibelius, Schissel, Seuffert) et critiquent les analyses formalistes russes à l'aune de ce corpus théorique contemporain. Nous nous appuyons pour ce faire sur quelques textes programmatiques de part et d'autre, que nous avons soumis à une entreprise collective de traduction comparée.

Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1979.

—, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique* 164, 2010, p. 387-417.

Dibelius, Wilhelm, *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Mayer & Müller, 1910.

Doležel, Lubomír, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.

- Jirmounski, Viktor M., « Les courants actuels dans la réflexion sur l'histoire de la littérature en Allemagne » (1927), in : *Le texte et l'idée*, trad. R. Comtet, Nancy, Université de Nancy, 2009, p. 24.
- , *Problemy lilliteraturnoj formy : sbornik statej O. Val'celja, T. Dibeliusa, T. Fosslera, A. Spittera*, Leningrad, 1928 ; en particulier la préface (p. III-XVI).
- Noille, Christine, « Le discours d'un prince (*Énéide* I, 597-610). Archéologie de la disposition », *Exercices de rhétorique* 2, 2013, URL: <http://rhetorique.revues.org/176>
- Schissel von Fleschenberg, Otmar, *Novellenkränze Lukians*, hrsg Otmar Schissel von Fleschenberg und Joseph A. Glonar, Halle, Max Niemeyer, 1912 ; en particulier l'avant-propos (« Programm der Sammlung », V-XV) et le chapitre I : « Lukians künstlerische Ziele ».
- Seuffert, Bernhard, « Beobachtungen über dichterische Komposition », *Germanisch-Romanische Monatschrift*, I (1909, 599 sq.), II (1911, 569 sq.) et III (1912, 617 sq.).
- Shor, Rosalia, « La 'méthode formelle' en Occident. L'école de Seuffert et le courant 'rhétorique' », *Ars poetica* : <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/Shor27a.html>

Christine NOILLE est professeur à l'université Stendhal Grenoble 3. Spécialiste de rhétorique et de poétique, elle co-dirige la revue numérique *Exercices de rhétorique* (diffusion Revues.org) et participe au conseil de rédaction de la revue *Poétique*.

Elle est le webmestre du site RARE (<http://rare.u-grenoble3.fr>) et coordonne un programme d'édition numérique visant à constituer un portail de rhétorique en langue française.

Ses recherches actuelles portent sur les théories formelles de la composition (à la fois discursive et narrative). Elle travaille à un essai sur *La Forme du texte : rhétorique de la disposition*.

Christine NOILLE
Université Stendhal Grenoble 3

The Rhetoric of Composition: The Form of Narrative from the Attentional Point of View

Rhetoric is not merely an “art of writing.” In its principle (cf. Charles 1979, 2010) as in its history (cf. Noille 2013), it is based upstream on a theory of discourse as effect, thus hinging on an “art of reading” that regards discourse syntax from the attentional point of view and experiments, in the syntagmatic deployment of an utterance, with the possible forms of its composition.

It is on this basis that, over the course of its history, rhetoric has been able to reflect on narrative morphology, considering the form of narrative not from the authorial point of view as an intentional poetic device but rather from the reader's point of view as a formal process of sequential construction with multiple forms of attentional potential (intelligibility, affectivity, axiology, etc.).

It is precisely at the “moment” 1910-1920 that such attention is brought to the form of the novel, firstly in Germany and then in Russia (cf. Doležel 1990). A brief archeology of the compositional rhetorical paradigm is thus proposed such as it was debated by the Russian formalists during the 1920s, particularly among the Moscow poeticians (Zhirmunsky, etc.; cf. Shor).

In effect, these researchers carry the work of the German school of rhetoric over to the morphology of the novel during the 1910s (Dibelius, Schissel, Seuffert), and they criticize Russian formalist analyses in the light of the contemporary theoretical corpus. A number of programmatic texts from either side will thus be looked at, texts that have been submitted to a collective undertaking of comparative translation.

Charles, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Seuil, 1979.

- . “Trois hypothèses pour l’analyse, avec un exemple.” *Poétique* 164, 2010, pp. 387-417.
- Dibelius, Wilhelm. *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin: Mayer & Müller, 1910.
- Doležel, Lubomír. *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.
- Noille, Christine. “Le discours d’un prince (*Énéide* I, 597-610). Archéologie de la disposition.” *Exercices de rhétorique* 2, 2013, URL: <http://rhetorique.revues.org/176>
- Schissel von Fleschenberg, Otmar. *Novellenkränze Lukians*, hrsg Otmar Schissel von Fleschenberg und Joseph A. Glonar. Halle: Max Niemeyer, 1912; esp. forward: “Programm der Sammlung” (pp. V-XV), and chapter I: “Lukians künstlerische Ziele.”
- Seuffert, Bernhard. “Beobachtungen über dichterische Komposition.” *Germanisch-Romanische Monatschrift*, I (1909, 599 sq.), II (1911, 569 sq.) and III (1912, 617 sq.).
- Shor, Rosalia. “La ‘méthode formelle’ en Occident. L’école de Seuffert et le courant ‘rhétorique’.” *Ars poetica*: <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/Shor27a.html>
- Zhirmunsky, Viktor M. “Les courants actuels dans la réflexion sur l’histoire de la littérature en Allemagne” (1927). In: *Le texte et l’idée*, translated by R. Comtet. Nancy: Université de Nancy, 2009, p. 24.
- . *Problemy lilliteraturnoj formy: sbornik statej O. Val’celja, T. Dibeliusa, T. Fosslera, A. Spitzera*. Leningrad, 1928; esp. preface (pp. III-XVI).

Christine NOILLE is a professor at Université Stendhal Grenoble 3. A specialist of rhetoric and poetics, she co-edits the digital review *Exercices de rhétorique* (distributed by Revues.org) and is a member of the editorial board of the review *Poétique*. She is the webmaster of the site RARE (<http://rare.u-grenoble3.fr>) and coordinates a digital publishing program aimed at setting up a portal for rhetoric in the French language. Her current research bears on formal theories of composition (both discursive and narrative). She is working on a book entitled *La Forme du texte : rhétorique de la disposition*.

John PIER

Université de Tours/CRAL, Paris

Monde narratif et sémiosphère : pour une étude comparative

Le concept de sémiosphère fait partie des nombreuses contributions de l’École de sémiotique de Tartu-Moscou aux sciences sociales et culturelles. Formulé par Iouri Lotman en 1984 et prenant ses origines dans certains aspects du formalisme russe, ce concept puise également dans la théorie de l’information, l’analyse structurale, les modèles mathématiques, l’anthropologie culturelle et la théorie de la complexité. La présente intervention cherche à déterminer ce que la sémiosphère peut signifier pour certaines évolutions récentes en théorie narrative, et tout particulièrement pour le concept de monde narratif. L’idée est que la sémiosphère, étant une théorie sémiotique de la culture, peut servir à éclaircir et à mettre en perspective le concept de monde narratif du point de vue sémiotique et, plus généralement, à réfléchir sur le récit comme forme de sémiosis.

C’est dans les années 1960 que, grâce à l’émergence du récit comme objet autonome d’étude, des chercheurs se sont mis à s’interroger sur ce qui constitue le monde narratif conceptuellement et formellement. À cette fin, plusieurs grammaires et logiques narratives ont été élaborées, mais c’est avec l’adoption de la théorie des mondes possibles par les narratologues que des avancées décisives ont eu lieu. Plus tard, l’introduction des sciences cognitives dans la recherche narrative a déclenché une autre évolution majeure avec des conséquences significatives pour une théorie du monde narratif. En narratologie naturelle, par exemple, le principe d’*expérientialité* a pu enrichir la

réflexion sur l'immersion fictionnelle du lecteur, et il a permis de prendre en compte l'empathie et l'affect dans le traitement cognitif du récit, des facteurs ignorés par la théorie structurale.

Mais c'est surtout la notion de *storyworld*, avancée par David Herman dans le cadre de la narratologie cognitive, qui retiendra notre attention ici. Décrit comme une « écologie de l'interprétation narrative » par Herman, le *storyworld* est un monde habité, et non pas simplement un monde défini ou reconstruit formellement. Ayant comme point de repère le concept de *worldmaking* (« construire le monde » ; cf. Nelson Goodman), il engage un double processus d'inférenciation : *worlding the story* (comprendre le récit) et *storying the world* (donner un sens à l'expérience en l'assortissant d'une histoire). Pour Herman, le récit est généré par le *nexus esprit-récit* ; le monde narratif est une « construction mentale » par laquelle les interprètes formulent des inférences portant sur les situations, personnages et occurrences évoquées explicitement ou implicitement par un discours, verbal ou autre.

Sous l'angle de la sémiosphère, par contraste, le monde narratif se réalise non dans l'esprit des interprètes (une construction mentale), mais dans l'espace sémiotique—espace de la sémiosphère, autrement dit au sein d'une sémiotique de la culture. Le monde narratif est une construction culturelle.

Lotman, se référant au principe de la « biosphère » conçu par Vladimir Vernadski, définit la sémiosphère comme « [l']espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme de langages existants ; en un sens la sémiosphère a une existence antérieure à ces langages et se trouve en constante interaction avec eux. [...] À l'extérieur de la sémiosphère il ne peut y avoir ni communication, ni langage » (*La sémiosphère*, p. 10). Successeur d'une conception de la culture comme interaction de *systèmes modélisants primaires* (les langues naturelles) et de *systèmes modélisants secondaires* (les textes culturels), la sémiosphère est le lieu du jeu de langages sémiotiques multiples, créant ainsi une perspective d'analyse holistique.

La pertinence de la sémiosphère pour la théorie du monde narratif se révèle dans la constitution même de ce principe. La sémiosphère est marquée tout d'abord par l'*hétérogénéité* des langages qui remplissent l'espace sémiotique sur le plan synchronique aussi bien que diachronique. La traductibilité mutuelle entre ces langages et les conceptions du monde qu'ils impliquent s'étend sur une échelle qui va de zéro à cent. Ensuite, la structure de la sémiosphère est *asymétrique*. Ceci est évident dans les relations entre le centre, par exemple, où l'organisation structurale d'un système sémiotique est à son maximum, et la périphérie, un lieu qui est moins structuré, voire totalement non sémiotisé. Le troisième élément, plus crucial encore, est la *frontière*, un facteur unificateur qui sépare l'espace interne de la sémiosphère et son espace externe. Toute culture commence par diviser le monde en « mon » espace interne et « leur » espace externe, une division binaire qui existe dans des formes multiples (vivant/mort, civilisé/non civilisé, etc.). L'espace externe reste néanmoins sémiotisable, et la fonction de la frontière dans ce processus est de contrôler, filtrer et adapter le passage entre l'externe et l'interne.

Si le monde narratif se dessine selon ces paramètres, il faut se rendre compte aussi du fait qu'ils sont indissociablement liés aux mécanismes de génération de sens. Selon Lotman, la génération de tout nouveau message suppose la présence d'au moins deux langages qui sont mutuellement intraduisibles mais qui invitent quand même d'être traduits, car l'acte élémentaire de la pensée, dit-il, est celui de la traduction. Le mécanisme élémentaire de la traduction, d'autre part, est le dialogue, une forme de communication où la position de transmission et celle de la réception sont dans une relation d'asymétrie et donc d'incompréhension partielle ou totale, au niveau des interlocuteurs individuels ou des textes culturels. Comme construction culturelle, le monde narratif dépend de ces mécanismes de communication.

Cette comparaison entre deux conceptions du monde narratif, celle du *storyworld* et celle que l'on pourrait l'imaginer au sein de la sémiosphère, reste incomplète. Mais on pourrait conclure, provisoirement et sans en tirer toutes les conséquences, que si la théorie élaborée dans le contexte de la narratologie cognitive permet de mieux comprendre le monde narratif dans ses liens avec le

nexus esprit-récit, et donc avec les sciences de l'esprit, celle qui s'inscrit dans le cadre de la sémiotique s'ouvre sur une sémiotique de la culture.

John PIER est professeur émérite d'anglais à l'Université de Tours et membre statutaire du CRAL. Co-fondateur et ancien président de l'European Narratology Network (ENN), il a publié de nombreux articles et chapitres de livres en théorie narrative et sémiotique littéraire. Il a dirigé ou co-dirigé plus de dix ouvrages collectifs comprenant *The Dynamics of Narrative Form* (2004), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (avec Jean-Marie Schaeffer, 2005), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande* (2007), *Theorizing Narrativity* (avec José Ángel García Landa, 2008), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit* (avec Francis Berthelot, 2010), *L'effacement selon Nabokov: Lolita versus Laura* (avec Alexia Gassin, 2014), *Handbook of Narratology* (avec Peter Hühn, Jan Christoph Meister et Wolf Schmid, 2^e éd. 2014), *Narratological Concepts across Languages and Borders* (2015) et (avec Per Krogh Hansen, Philippe Roussin et Wolf Schmid) de *Emerging Vectors of Narratology* (à paraître, 2016). Avec Petr Bilek, Lubomír Doležel et Tomáš Kubiček, il est le co-éditeur de *Jan Mukařovský : Écrits 1928–1946* (à paraître en français, 2016). Il est l'auteur, avec Philippe Roussin, de *Qu'est-ce qu'un récit ?* (à paraître en 2017 chez Gallimard).

John PIER

Université de Tours/CRAL, Paris

Narrative World and Semiosphere: For a Comparative Study

Among the many contributions of the Tartu–Moscow School of Semiotics to the social and cultural sciences is the concept of semiosphere. Formulated by Yuri Lotman in 1984 with its origins running back to certain aspects of Russian formalism, this concept also draws on the theory of information, structural analysis, mathematical models, cultural anthropology and the theory of complexity. This paper seeks to determine what semiosphere can mean for certain recent developments in narrative theory, and in particular for the concept of narrative world. The idea is that semiosphere, being a semiotic theory of culture, can serve to clarify and put into perspective the concept of narrative world from the semiotic point of view and, more generally, to reflect on narrative as a form of semiosis.

It was during the 1960s that, thanks to the emergence of narrative as an autonomous object of study, a number of researchers began to ponder narrative world conceptually and formally. To this end, several narrative grammars and logics were elaborated, but it was with the adoption of the theory of possible worlds by narratologists that decisive progress was made. Later, the introduction of the cognitive sciences into narrative research launched another major development with significant consequences for a theory of the narrative world. In natural narratology, for example, the principle of *experientiality* was to enrich reflection on the reader's fictional immersion, also making it possible to take account of empathy and affect in the cognitive processing of narrative, a topic never taken up by structural theory.

What we shall look at here, however, is the notion of *storyworld*, set out by David Herman in the area of cognitive narratology. Described by Herman as an “ecology of narrative interpretation,” storyworld is an inhabited world, and not merely a world defined or reconstructed formally. Adopting as a point of reference the concept of *worldmaking* (cf. Nelson Goodman), storyworld engages a dual process of inferencing: *worlding the story* (understanding the story) and *storying the world* (giving experience a meaning by coupling it with a story). For Herman, narrative is generated by a *mind-narrative nexus*; narrative world is thus a “mental construction” with which interpreters formulate inferences bearing on situations, characters and occurrences evoked explicitly or implicitly by a discourse, either verbal or of another kind.

From the angle of the semiosphere, by contrast, a narrative world is not realized in the mind of interpreters (a mental construction) but in semiotic space – the space of the semiosphere, in other words, within a semiotics of culture. The narrative world is a cultural construction.

Lotman, referring to the principle of “biosphere” conceived by Vladimir Vernadsky, defines the semiosphere as “the semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, not the sum total of different languages; in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages. [...] Outside the semiosphere there can be neither communication, nor language” (*Universe of the Mind*, 123–24). Successor of a conception of culture as interaction between *primary modeling systems* (natural languages) and *secondary modeling systems* (cultural texts), semiosphere is the site of interplay of multiple semiotic languages, thus creating a perspective of holistic analysis.

The pertinence of semiosphere for the theory of narrative world is revealed in the very constitution of this principle. Semiosphere is marked firstly by the *heterogeneity* of languages that fill semiotic space both synchronically and diachronically. Mutual translatability between these languages and the world views they contain extend on scale that goes from zero to one hundred percent. Next, the structure of the semiosphere is *asymmetrical*. This is obvious in the relations between the center, for example, where the structural organization of a semiotic system is at its maximum, and the periphery, a place that is less structured or even totally non-semiotized. The third element, even more crucial, is the *border*, a unifying factor that separates the internal space of the semiosphere from its external space. All culture begins by dividing the world into “my” internal space from “their” external space, a binary division that exists in multiple forms (living/dead, civilized/non-civilized, etc.). Even so, external space remains semiotizable, and it is the function of the border in this process to control, filter and adapt the passage between external and internal.

While narrative world can be outlined following these parameters, it must also be pointed out that they are indissociably linked to meaning-making mechanisms. According to Lotman, the generation of any new message presupposes the presence of at least two languages which are mutually untranslatable but which invite translation even so, for the elementary act of thought, he says, is an act of translation. The elementary mechanism of translation, moreover, is dialogue, a form of communication in which the position of transmission and that of reception are in a relation of asymmetry and thus of partial or total misunderstanding, be it at the level of individual interlocutors or at that of cultural texts. Being a cultural construction, the narrative world is dependent for its existence on these mechanisms of communication.

This comparison of two conceptions of the narrative world, that of storyworld and that such as it might be imagined within the semiosphere, remains incomplete. But it can be concluded, provisionally and without drawing all the consequences, that while the theory elaborated in the context of cognitive narratology enables us to better understand the narrative world in its links with the mind-narrative nexus, and thus with cognitive psychology, the theory coming under semiosphere opens onto a semiotics of culture.

John PIER is an emeritus professor of English at the University of Tours and a statutory member of the CRAL in Paris. Co-founder and former chairman of the European Narratology Network (ENN), he has published numerous articles and book chapters on narrative theory and literary semiotics. He has edited or co-edited more than ten collective works, among them: *The Dynamics of Narrative Form* (2004), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (with Jean-Marie Schaeffer, 2005), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande* (2007), *Theorizing Narrativity* (with José Ángel García Landa, 2008), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit* (with Francis Berthelot, 2010), *L'effacement selon Nabokov: Lolita versus Laura* (with Alexia Gassin, 2014), *Handbook of Narratology* (with Peter Hühn, Jan Christoph Meister and Wolf Schmid, 2nd ed. 2014) and *Narratological Concepts across Languages and Borders* (2015) and (with Per Krogh Hansen, Philippe Roussin and Wolf Schmid) of *Emerging Vectors of Narratology* (forthcoming, 2016). With Petr Bilek, Lubomír Doležel and Tomáš Kubiček, he is a co-editor of *Jan Mukařovský : Écrits 1928–1946*

(forthcoming, 2016). He is the author, with Philippe Roussin, of *Qu'est-ce qu'un récit ?* (to appear in 2017 at Gallimard).

Nadia PODZEMSKAIA
CRAL, Paris

La notion de *faktura* dans les théories des arts visuels en Russie dans les années 1910 et 1920 : au croisement des approches formalistes et phénoménologiques

En 1920 Viktor Chklovski déclara que la *faktura* était la caractéristique la plus importante de l'art compris comme un ensemble de choses fabriquées en prenant pour modèle les contre-reliefs de Vladimir Tatline. Le théoricien du formalisme opposait ces derniers aux tableaux suprématises de Kazimir Malevitch, où cette fabrication n'était pas d'après lui visible.

Dans les années 1920, la *faktura* devint l'un des principaux « mots d'ordre » des « avant-gardes de gauche ». Conformément aux idées développées par Tatline, Pounine et Chklovski, elle était désormais indissolublement liée à l'épanouissement du constructivisme qui prônait l'utilisation des matériaux de fabrication dans un espace réel en renonçant définitivement au tableau de chevalet et à la peinture tout court.

Or, l'accent mis sur la *faktura* ne fut pas suivi d'une réflexion approfondie et nuancée sur cette notion devenue passe-partout. Voyant dans la *faktura* surtout un moyen facile de se distinguer de l'art traditionaliste, les théoriciens du constructivisme et du formalisme ne se souciaient pas d'approfondir la question. Ils n'ignoraient pas pourtant ces textes devenus classiques de la littérature artistique d'avant-garde, où la question de la *faktura* avait été posée dans un contexte beaucoup plus large, qu'il s'agisse de la contribution de David Bourliouk au célèbre manifeste futuriste « Gifle au goût public » (1912) ou de l'ouvrage de Waldemar Matvejs intitulé *Faktura* (1914).

Bourliouk, le « père du futurisme russe », le premier à concevoir une « théorie de la *faktura* », s'intéressait à la texture de la surface picturale, dont il se proposait de mettre en évidence la matérialité. Or cette conception était tout à fait traditionnelle. D'après Matvejs, la *faktura* est l'un des principes majeurs de la création artistique dans les arts plastiques en général, intéressés depuis toujours par la matérialité de la surface et présente dans la peinture d'icônes aussi bien que dans les sculptures de l'île de Pâques.

Au vu de ces textes, le geste de Tatline pourrait être qualifié de fondamentalement destructeur pour avoir exaspéré la matérialité de la *faktura* au détriment de la surface. Or c'est justement sur l'importance de la surface que l'ouvrage de Matvejs portait l'attention, orientant la *faktura* dans un sens opposé à celui dans lequel s'était engagé Tatline. Au lieu d'y voir une émanation du simple matériau, Matvejs, paradoxalement, englobait dans cette notion toute une gamme d'éléments artistiques hétérogènes (choix de pigments, contenu formel, associations – bref, « tous les principes de la création ») en finissant par forger le terme hybride de « *faktura* immatérielle ». En résumé, il comparait la *faktura* à un certain « bruit » que notre conscience perçoit dans une œuvre d'art.

Un cheminement similaire à celui de Matvejs, oscillant entre matérialité et immatérialité de la *faktura*, caractérise le raisonnement proposé dix ans plus tard par un important théoricien de l'art à l'Académie d'État des sciences de l'art (GAKhN), spécialiste de l'art ancien, Dimitri Nedovitch, dans son ouvrage « Objectifs de la science de l'art » (1927). À l'instar de Matvejs, Nedovitch avait recours au terme de « *faktura* immatérielle », contenant, entre autres, le rythme.

Mais ce fut un autre académicien, Alexandre Gabritchovski, proche du disciple russe de Husserl, Gustav Špet, qui aborda la question de la surface artistique avec les outils philosophiques à partir notamment de ses lectures de Goethe, Bergson et Simmel. Dans un texte intitulé « La surface et le plan » (1923-1924), Špet considérait la position spécifique de la surface artistique en tant que limite entre l'extérieur et l'intérieur, un lieu de rencontre entre l'élan de la subjectivité artistique qui

laisse une trace ou une empreinte sur la masse inerte de la matière et la tridimensionnalité de cette matière, qui ne résiste qu'en partie aux influences externes. Considérée sous cet angle, la surface devenait « une fonction de l'acte créateur et de la matière et n'avait pas de qualités propres ». En revanche, la surface artistique était toute imprégnée d'expressivité et devenait une espèce de filtre fin et souple, une « auréole » (on peut penser au « bruit » de Matvejs) qui traduit tout un spectre de nuances, même minimes, issues de l'interaction entre les deux sphères qu'elle limitait.

Dans un essai de 1926, « Le portrait en tant que problème de la représentation », Gabritchevski utilisait la notion de *faktura* en synonymie complète avec l'expressivité. Même si à l'époque le pathos créateur de l'artiste était dirigé surtout vers la création et le dépassement de la « chose », néanmoins l'épanouissement des formes expressives dans l'art contemporain témoignait, selon Gabritchevski, d'une présence importante de ce qu'il appelait un « élément d'autoportrait », autrement dit de subjectivité, dont le principal moyen est effectivement la révélation de la *faktura*, la graphie de l'artiste.

Ainsi la notion de *faktura* qui, pour Chklovski, caractérisait un certain type d'art, devenait, chez Gabritchevski, un concept fondamental de la théorie de l'art, de sorte qu'on pourrait parler avec lui de la *faktura* autant eu égard au tableau blanc-sur-blanc de Malevitch qu'au contre-relief de Tatline.

Nadia PODZEMSKAIA, chargée de recherche au CNRS (CRAL, Paris), est philologue et peintre de formation. Ses recherches portent sur les écrits d'artistes, leur édition et leur interprétation. Elle a notamment travaillé sur l'œuvre de Vassily Kandinsky, sur la réception en Russie de la théorie de l'art de la Renaissance italienne et sur l'histoire des études byzantines. Elle est l'auteur de *Colore, Simbolo, Immagine. Origine della teoria di Kandinsky* (Firenze, 2000) et a dirigé, entre autres, le dossier *Art et Abstraction : Forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie* (Ligeia, 2009) ; *Leonardo in Russia : temi e figure tra XIX e XX secolo*, co-dirigé avec Romano Nanni (Milano, 2012). Elle a également participé à l'édition des écrits de Kandinsky (Moscou, 2001) et de Gabritchevski (Moscou, Saint-Petersbourg, 2014).

Nadia PODZEMSKAIA
CRAL, Paris

The Notion of *faktura* in Theories of the Visual Arts in Russia during the 1910s and 20s: At the Crossroads of Formalist and Phenomenological Approaches

In 1920 Victor Shklovsky declared that *faktura* was the most important characteristic of art understood as a set of fabricated things, taking as a model the counter-reliefs of Vladimir Tatlin. The theoretician of formalism opposed these counter-reliefs to the suprematist paintings of Kazimir Malevich in which, according to him, this fabrication was not visible.

During the 1920s, *faktura* became one of the principal “watchwords” of the “leftist avant-gardes.” In line with the ideas developed by Tatlin, Punin and Shklovsky, it became inextricably bound up with the development of constructivism which recommended using construction materials in a real space, thus definitively renouncing easel painting and even painting itself.

Now, the emphasis laid on *faktura* was not followed up with any in-depth and nuanced reflection on this notion, which became a catch-all phrase. Seeing in *faktura* especially an easy way to set oneself off from traditionalist painting, the theoreticians of constructivism and formalism failed to bother with going more deeply into the question. However, they were not unaware of texts that had become classics in the artistic literature of the avant-garde, where the question of *faktura* had been brought up in a much broader context, be it in the contribution of David Burliuk in the famous futurist manifesto “A Slap in the Face to Public Taste” (1912) or in that of a work by Waldemar Matvejs entitled *Faktura* (1914).

Burliuk, the “father of Russian futurism” and the first to conceive of a “theory of *faktura*,” was interested in the texture of the pictorial surface, whose materiality he sought to bring out into the open. This conception was entirely traditional. According to Matvejs, *faktura* is one of the major principles of artistic creation in the plastic arts in general, focused at all times on the materiality of the surface and present in the painting of icons as well as in the sculptures of the Easter Islands.

Looking at these texts, Tatlin’s gesture could be characterized as fundamentally destructive as a result of exaggerating the materiality of the *faktura* to the detriment of the surface. Now it is precisely to the importance of the surface that Matvejs’s work draws our attention, orienting *faktura* away from the direction Tatlin had taken. Rather than seeing in *faktura* an emanation of the merely material, Matvejs paradoxically included in this notion an entire range of heterogeneous artistic developments (choice of pigments, formal content, associations – in a word, “all principles of creation”), and he ended up by coining the term “immaterial *faktura*.” To sum, he compared *faktura* to a certain “noise” that our conscience perceives in a work of art.

A pathway similar to that of Matvejs, fluctuating between the materiality and the immateriality of the *faktura*, characterizes the reasoning proposed ten years later by an important theoretician of art at the State Academy of the Sciences of Art (GAKhN), a specialist of ancient art named Dmitri Nedovich, in his work *The Objectives of the Science of Art* (1927). Following Matvejs’s example, Nedovich adopted the term “immaterial *faktura*” which included, among other things, rhythm.

However, it was another academician, Alexandre Gabrichevskij, close to Husserl’s Russian disciple, Gustav Shpet, who delved into the question of artistic surface with philosophical tools based on his readings of Goethe, Bergson and Simmel. In a text entitled “Surface and Plane” (1923–1924), Gabrichevskij considered the specific position of the artistic surface as a limit between the outside and the inside, a meeting point between the impulse of artistic subjectivity that leaves a trace or an imprint on the inert mass of this material and the three-dimensionality of that material which resists external influences only in part. Considered from this angle, the surface became “a function of the creative act and of the material and had no qualities of its own.” However, the artistic surface was fully impregnated with expressiveness and became a sort of fine and supple filter, a “halo” (cf. Matvejs’s “noise”) that conveys a wide range of fine nuances resulting from interaction between the two spheres it delimited.

In an essay dating from 1926, “The Portrait as a Problem of Representation,” Gabrichevskij used the word *faktura* in a way that is totally synonymous with expressiveness. Even if at the time the creative pathos of the artist was directed especially toward creation and surpassing the “thing,” the blossoming of expressive forms in contemporary art nonetheless bore witness, according to Gabrichevskij, of a significant presence of what he called an “element of self-portrait,” in other words of subjectivity, whose principal means is in effect the revelation of *faktura*, the artist’s “graphy.”

Thus the notion which, for Shklovsky, characterized a certain type of art, became, with Gabrichevskij, a fundamental concept in the theory of art, so that one might speak with him of *faktura* with regard to a white-on-white painting by Malevitch as much as with regard to Tatlin’s counter-relief.

Nadia PODZEMSKAIA, a research fellow at the CNRS (CRAL, Paris), was educated as a philologist and painter. Her research bears on the writings of artists as well as their publishing and interpretation. She has worked on Vassily Kandinsky, on the reception in Russia of the theory of art in the Italian Renaissance and on the history of Byzantine studies. Among her monographs are *Colore, Simbolo, Immagine. Origine della teoria di Kandinsky* (Florence, 2000). She has also edited *Art et Abstraction: Forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie* (Ligeia, 2009) and *Leonardo in Russia: temi e figure tra XIX e XX secolo* (co-edited with Romano Nanni; Milan, 2012). She took part in editing Kandinsky’s writings (Moscow, 2001) and those of Gabrichevskij (Moscow, St-Petersburg, 2014).

Valérie POZNER
CNRS, Paris

Formalisme russe et cinéma

La conjonction « et » peut signifier au moins deux choses : d'une part, l'apport des formalistes au cinéma ; d'autre part, l'empreinte du cinéma dans leur œuvre écrite et leur réflexion. Je tenterai de présenter synthétiquement les deux aspects, en examinant successivement : a) la théorie ; b) les films et scénarios ; c) la critique. Je distinguerai bien sûr les protagonistes (Chklovski, Tynianov, Eichenbaum, et quelques autres figures, plus ou moins liées au formalisme russe) et je m'efforcerai de suivre leur évolution.

Pour l'apport théorique, il s'agit d'une des premières entreprises visant à mettre en évidence la singularité du langage cinématographique sans se focaliser sur ses effets psychiques. Logiquement, ce travail prend appui sur les notions élaborées par les membres de l'Opojaz dans le champ littéraire (fable, sujet, etc.) qui connaissent des adaptations ou des évolutions. Cette réflexion vise dans le même temps à mettre en évidence des différences par rapport à la littérature : c'est ainsi que Eichenbaum développe la notion de « discours intérieur du spectateur » ; ou que Tynianov développe une vision du cinéma comme art éminemment « abstrait », dans la mesure où il présente les éléments constitutifs de la parole en les décomposant (mimique, son et sens). Chklovski, pour sa part, est au départ hésitant sur le statut du cinéma qu'il voit tantôt comme un art, tantôt lui dénie cette capacité, en raison du manque d'arbitraire de l'image qui ne peut se délier d'un sens. Mais vers le milieu des années 1920, ses positions évoluent, sous l'influence de son propre engagement cinématographique, des films qu'il découvre et des réalisateurs qu'il côtoie. Il en vient bientôt à affirmer que le sens au cinéma est le résultat du montage, et que le l'écriture cinématographique non narrative qu'il promeut pourrait/de devrait montrer la voie à la création littéraire.

Il convient de souligner que ce travail théorique ne relève pas d'une entreprise collective, car il s'engage à un moment où le groupe est déjà séparé ; il est donc naturel qu'on observe certains désaccords d'un auteur à un autre. Par ailleurs, il s'agit d'une pensée qui se construit dans un permanent dialogue avec la réflexion que développent au même moment d'autres théoriciens soviétiques (membres du Lef que côtoie Chklovski à Moscou) et étrangers, et surtout les cinéastes, à travers leurs films et manifestes (particulièrement Vertov et Eisenstein, mais pas seulement).

Pour ce qui est des scénarios signés par les formalistes russes et de leurs collaborations avec les cinéastes, les différences sont très marquées : seul Chklovski développe une véritable réflexion sur l'écriture scénaristique, et connaît une longue carrière de scénariste (qui va des années 1920 jusqu'aux années 1960). Contrairement aux autres membres de l'Opojaz, il est rapidement reconnu dans le milieu professionnel, et prend position sur de nombreuses questions concernant la production ou la diffusion des films. Néanmoins cette importante activité de Chklovski masque de nombreux échecs ou semi réussites, et ses collaborations avec les cinéastes répondent rarement à ses attentes (à l'exception de *Room* et de *Kouléchov*). Par comparaison, la carrière de Tynianov scénariste est beaucoup plus brève, mais les quelques films réalisés d'après ses scénarios sont sans doute plus conformes au projet initial, et plus inventifs. Quelques exemples seront ici rappelés, illustrés par quelques brefs extraits : *Dura lex* (Lev Kouléchov, 1926) ; *Trois dans un sous-sol* (Abram Room, 1927) ; *le Manteau* (Tynianov, Kozintsev-Trauberg, 1926) ; *SVD* (Tynianov, Kozintsev-Trauberg, 1926).

Enfin, l'activité critique des formalistes est très variable : moindre chez Eichenbaum, Tynianov ou Tomachevski), un peu plus importante pour Brik, et beaucoup plus conséquente, là encore, chez Chklovski qui continue de rédiger des comptes rendus et de réagir jusque très tard aux films qu'il voit. L'actualité cinématographique continue de l'intéresser et, dès que l'occasion s'en présente, il soutient les écritures cinématographiques les plus novatrices (notamment le travail de Paradjanov dans les années 1970). S'il est souvent percutant dans ses articles, il fait aussi preuve de cécité dans certains cas, ou de distorsion. C'est particulièrement le cas de Vertov et d'Eisenstein

dont il met beaucoup de temps à reconnaître le talent. Il est vrai qu'il s'en fait le soutien à la fin des années 1920, et va même plus tard jusqu'à s'attribuer certaines des découvertes d'Eisenstein. Je tenterai de proposer quelques explications à ces paradoxes.

Valérie POZNER est directrice de recherche au CNRS (THALIM), Paris, spécialiste de l'histoire du cinéma russe et soviétique. Elle coordonne actuellement le programme ANR CINESOV (Le cinéma en Union soviétique 1939–1949) dans le cadre duquel elle est la co-commissaire de l'exposition « Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah – 1941–1946 », présentée au Mémorial de la Shoah à Paris jusqu'au 1^{er} novembre 2015. Elle a traduit les textes des *Formalistes russes sur le cinéma* (Nathan, 1996) et réuni, traduit et commenté les textes de Chklovski sur le cinéma (*L'Âge d'Homme*, 2011).

Valérie POZNER
CNRS, Paris

Russian Formalism and Cinema

The conjunction “and” can mean two things: on the one hand, the formalists' contribution to the cinema; on the other, the imprint of the cinema left in the formalists' written work and reflection. I will attempt to present these two aspects synthetically by examining successively: a) theory; b) films and scenarios; c) criticism. I will of course distinguish between the protagonists (Shklovsky, Tynyanov, Eichenbaum and a few others who are more or less linked to Russian formalism) and seek to follow the course of their development.

As for the theoretical contribution, the formalists were among the first to emphasize the uniqueness of cinematographic language, doing so without focusing on its psychological effects. To accomplish this, they relied on notions put forth by the members of Opojaz in the field of literature (fabula, *sjuzhet*, etc.) that underwent adaptations and evolutions. Work was also devoted to demonstrating differences between cinema and literature: Eichenbaum developed the notion of “inner discourse of the spectator”; Tynyanov put forth the idea that cinema is eminently “abstract” insofar as it employs elements making up speech by breaking them down into their component parts (gestures, sound, sense). As for Shklovsky, he was initially hesitant about the status of the cinema, which he saw sometimes as an art, sometimes as a denial of art due to the lack of arbitrariness of the image which cannot be separated from a meaning. In the mid-1920s, however, his positions changed under the influence of his own involvement in the cinema, of the films he discovered and of the filmmakers he mixed with. He soon came to the view that meaning in the cinema results from montage and that the non-narrative cinematographic writing he argued for could/should lead the way to literary creation.

It should be stressed that this theoretical work did not emerge from a collective undertaking, since it got underway at a time when the group had already broken up. It is thus quite natural that disagreements between the various authors were to arise. Moreover, this was a form of thought that was built up in the course of permanent dialogue with ideas entertained by other Soviet theoreticians at the same time (members of the Lef that Shklovsky kept company with in Moscow), but also ideas of foreign theoreticians and especially those of filmmakers emerging out of their films and manifestos (particularly but not only Vertov and Eisenstein).

As for scenarios signed by the Russian formalists and their collaboration with filmmakers, the differences are pronounced: only Shklovsky had thoroughly developed ideas about writing screenplays and a long career as a screenwriter (from the 1920s to the 1960s). Unlike the other members of the Opojaz, he quickly came to be known in professional circles and took up a position on numerous questions relating to the production and distribution of films. Nevertheless, Shklovsky's extensive activity in the cinema veils numerous failures and partial successes, and his

collaboration with filmmakers rarely lived up to his expectations (with the exception of Room and Koulechov). Tynyanov's career as a screenwriter, by contrast, was much shorter, but the small number of films produced using his screenplays are clearly more in keeping with the initial project and also more inventive. A few examples can be mentioned here, illustrated with short extracts: *Dura lex* (Lev Koulechov, 1926); *Three in a Basement* (Abram Room, 1927); *The Overcoat* (Tynyanov, Kozintsev-Trauberg, 1926); *SVD* (Tynyanov, Kozintsev-Trauberg, 1926).

Lastly, the critical activity of the formalists is quite varied: less for Eichenbaum, Tynyanov and Tomashevsky, a bit more for Brik and considerably more for Shklovsky, who continued to write reviews and to react until late in his life to the films he saw. New developments in the cinema continued to interest him, and whenever the occasion arose, he lent his backing to the most innovative screenplays (particularly those of Paradjanov during the 1970s). While he often spoke forcefully in his articles, he sometimes missed the point completely or distorted matters. This was the case in particular with Vertov and Eisenstein, whose talent it took him a long time to acknowledge. It is true that he lends them his support at the end of the 1920s, however, and that he later goes so far as to credit himself with a number of Eisenstein's discoveries. I will attempt to provide a few explanations for these paradoxes.

Valérie POZNER is a director of research at the CNRS (THALIM) in Paris where she specializes in the history of Russian and Soviet cinema. She currently coordinates the ANR CINESOV program (Cinema in the Soviet Union 1939–1949), in connection with which she is the co-curator of the exhibition "Filming War: The Soviets and the Shoah – 1941 – 1946," currently running at the Mémorial de la Shoah in Paris until November 1st, 2015. She has translated the texts included in *Formalistes russes sur le cinéma* (Nathan, 1996) and has collected, translated and commented on Shklovsky's texts on the cinema (*L'Âge d'Homme*, 2011).

Philippe ROUSSIN

CNRS, MFO et Wadham College, Oxford

Qu'est-ce qu'une forme littéraire ?

Le formalisme a conféré un sens nouveau à la notion de forme. Le contenu de cette notion a varié dans le temps et on a pu dire que plusieurs usages et même plusieurs conceptions du terme, incompatibles entre eux, coexistaient chez les formalistes (par exemple, Victor Erlich ou Wolf Schmid à propos de Chklovski). La conception qu'ils s'en faisaient a, plutôt, évolué et s'est progressivement complexifiée, au fur et à mesure que leurs travaux, en se développant, soulevaient de nouveaux problèmes.

On voudrait, dans cette communication, revenir sur cinq moments de la conception formaliste de la forme et de sa complexification progressive.

1) Fonction de l'art et forme.

La conception que les formalistes ont de la forme découle de la finalité qu'ils prêtent à l'art. L'art n'existe pas hors de sa perception, comme l'indique Chklovski dès *La Résurrection du mot* (1914) : « La perception artistique est cette perception dans laquelle nous éprouvons la forme » ; « si nous voulons donner la définition de la perception poétique et même artistique, c'est celle-ci qui s'impose inévitablement : la perception esthétique est cette perception dans laquelle nous éprouvons la forme (peut-être pas seulement la forme, mais au moins la forme) ».

Pour le formalisme, à la différence du symbolisme, l'art n'a pas pour fin de rendre familier l'étrange mais de rendre étrange le familier. Il a pour but de changer le mode de perception, de rendre insolites des formes qui échappent, sinon, à l'attention : « 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 le durée de la perception » (« L'art comme procédé »).

L'art est une intensification de la perception : la forme est définie comme une donnée sensible.

- 2) Forme et contenu
- 3) Forme et matériau
- 4) Forme et fonction
- 5) Conception dynamique de la forme et évolution littéraire

Les formalistes n'ont pas le monopole de la notion. L'intérêt pour la forme est largement répandu chez leurs contemporains. On voudrait, à titre d'exemple, brièvement comparer la conception statique de la forme qui s'impose avec le néoclassicisme (Paul Valéry, T.S. Eliot) et domine, après guerre, en Europe de l'Ouest et la conception dynamique de la forme propre au formalisme russe.

On conclura en rappelant comment le structuralisme évacue la notion de forme comme catégorie pertinente : ici, la forme est le contenu logiquement organisé.

Philippe ROUSSIN est Directeur de recherche au CNRS. Il est actuellement en poste à la Maison Française d'Oxford et Visiting Professor in French Studies à Wadham College. Parmi ses publications : *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005). Il éditeur, avec Per Krogh Hansen, John Pier et Wolf Schmid, de *Emerging Vectors of Narratology* (à paraître en 2016) ainsi que l'auteur, avec John Pier, de *Qu'est-ce qu'un récit ?* (à paraître en 2017 chez Gallimard).

Philippe ROUSSIN
CNRS, MFO and Wadham College, Oxford

What is Literary Form?

Formalism bestowed a new meaning on the notion of form. The content of this notion has varied over time, and it has been said that a number of uses and even conceptions of the term, incompatible with each other, co-existed among the formalists (e.g., Victor Erlich or Wolf Schmid with regard to Shklovsky). Their conception of form evolved over time and grew progressively more complex as their work advanced, raising new sets of problems.

In this paper, I wish to review five moments in the formalist conception of form and its progressive complexification.

1) Function of art and form

The formalists' conception of form results from the finality they attributed to art. Art does not exist outside its perception, as stated by Shklovsky in *The Resurrection of the Word* (1914): "Artistic perception is a perception in which we experience form"; "if we wish to give a definition of poetic and even of artistic perception, this is what is inevitably imposed: esthetic perception is that perception in which we experience form (perhaps not only form, but at least form)."

For formalism, unlike for symbolism, the aim of art is not to make the familiar strange but to make the strange familiar. It seeks to change the mode of perception, to make strange forms which otherwise escape attention: "The device of art is the device of defamiliarization of objects, and the device that consists of obscuring form, of increasing the difficulty and the duration of perception" ("Art as Technique").

Art is an intensification of perception: form is defined as a perceptible given.

- 2) Form and content
- 3) Form and material
- 4) Form and function
- 5) Dynamic conception of form and literary evolution

The formalists did not hold a monopoly on form. The interest in form was broadly shared among their contemporaries. It is possible, for example, to briefly compare the static conception of form that stood out with neoclassicism (Paul Valéry, T.S. Eliot) and dominated in Western Europe after WWII and the dynamic form which is peculiar to Russian formalism.

I shall conclude by pointing out that structuralism evacuates the notion of form as a pertinent category: here, form is content logically organized.

Philippe ROUSSIN is a Director of Research at the CNRS. He is currently on assignment at the Maison Française d'Oxford and Visiting Professor in French Studies à Wadham College. Among his publications is *Misère de la littérature, terreur de l'histoire: Céline et la littérature contemporaine* (Gallimard, 2005). He is an editor, with Per Krogh Hansen, John Pier and Wolf Schmid, of *Emerging Vectors of Narratology* (forthcoming, 2016) as well as the author, with John Pier, of *Qu'est-ce qu'un récit ?* (to appear in 2017 at Gallimard).

Wolf SCHMID
Hamburg University

Energieia, an Underestimated Facet of Shklovsky's Concept of *Sujet*

This paper examines a facet of Viktor Shklovsky's concept of *sujet* which has been widely neglected in research on Russian formalism. Shklovsky did not in the least intend to develop a narratological theory, nor even to undertake a differentiation of narrative levels. In his use of terms, he was quite vague and inconsistent, and the positions adopted in his various writings are not coherent. His writings were not academic treatises but essays, his central theorems being formulated as *aperçus*. Shklovsky's interest in the theory of prose was exclusively the *sujet*, and he used this term in connection with his central concept of *ostranenie* ("defamiliarization").

The term *sujet* meant for Shklovsky, in most cases – and in contrast to its later French equivalent *discours* – not a product, such as the result of transformations, not a level or plane where such transformations occur, but an energy, the process of artistic construction, deformation, a moment of "form." In his dichotomy of *fabula* and *sujet*, Shklovsky placed two terms in opposition, both of which originally described the substance, the depicted action of a narrative.

In the more recent opposition, they played the role of *material* and *device*. Here, the device took over the role of the "hero," the material being left to play a subordinate role, serving only as "justification" or "motivation" of the device. The classic definition of the relationship between *fabula* and *sujet* in which the non-substance-like, energetic character of the *sujet* resonates *en passant* is given in an essay on Sterne's *Tristram Shandy*: "the *sujet* of *Eugene Onegin* is not the love between Eugene and Tatjana but the appropriation of that *fabula* in the form of digressions that interrupt the text." (Shklovsky, "Novel as Parody," 1921). If the narrated story serves only as the motivation of artistic devices, then it cannot account for the actual content of the novel. So Shklovsky comes to a provocative conclusion: with Sterne "it is the consciousness of form through its violation that constitutes the content of the novel" (Shklovsky 1921).

Shklovsky repeatedly indicated that he did not think of *sujet* as substance, either as formed content or as the product of the application of devices to the *fabula*. He considered form to be "the principle underlying the construction of an object." This principle takes on the character of an

autonomous, abstract force in Shklovsky's concept. The *sujet* does not simply process existing, finished, predetermined material following the latter's directives. In line with the "special laws of *sujet* construction still unknown to us," the *sujet*, by contrast, actively searches out single instances from the repertoire of eternally existing motifs and combines them.

In Shklovsky's radical conception, elements of the storyline are introduced into a work not on the basis of the real-life, ethical or philosophical content, but rather because the *sujet* construction demands them. This thought is expressed most clearly in Shklovsky's book on Tolstoy's *War and Peace* (1928).

Insofar as Shklovsky tended towards the equation of the concept of form with the concept of the esthetically effective, he neglected not only the substance of the *fabula* but also the formed quality of the *fabula* itself: the form of the *fabula* was seen as an inherent property of the material. It did not appear as the result of artistic activity.

Shklovsky conceives of *sujet* as *energeia*, and this not only in the modern sense of the term. Shklovsky was a neo-Aristotelian. He shares with Aristotle the conviction of art's origin. Art results not from growing organically or from taking over from the past or from heritage, but rather from an act of making, *ποιεῖν* in the literal sense of the Greek word *ποίησις*. Shklovsky's emphasis on making and assembling corresponds perfectly to the spirit of Aristotle's *Poetics* and to its central concept of *μῦθος* as the "joining together of happenings." Moreover, his concept of *sujet* corresponds to Aristotle's ontological category of *ἐνέργεια*, "actuality," literally the "being-at-work" (Sachs 2005), or *ἐντελέχεια* "having-arrived-at-the-destination-and-abiding-therein," as explained in *De Anima*. Just as the soul is nothing other than the *ἐνέργεια*, the real aliveness of the natural body which has the *δύναμις*, the possibility of life, so the *sujet* is *ἐνέργεια*, the actual, the soul of the narrative work. Gestalt psychologists who drew on Aristotle would have called *sujet* *Ganzheitskraft* or *Einheitskraft*. This double facet of Shklovsky's concept of *sujet*, energetic power in the modern sense and *energeia* in the Aristotelian sense of determining the *οὐσία* (the "essence") of a narrative, has up to now been underestimated.

Wolf SCHMID is Professor emeritus of Slavic Literatures at the University of Hamburg. Co-founder and former chairman of the European Narratology Network (ENN), he has published books and articles on the theory of literature and Russian prose fiction (Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Russian avant-garde of the 1920s, Bitov and Russian prose of the 1970s). His book publications include *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (1973, 1986), *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren* (1977), *Puškins Prosa in poetischer Lektüre* (in German 1991; in Russian 1996, 2013; in Serbian 1999), *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin* (1992), *Prose as Poetry. Puškin – Dostoevskij – Čechov – Avantgarde* (in Russian 1994, 1998), *Narratology* (in Russian 2003, 2008; in German 2005, 2008, 2013; in English 2010). He is also a co-editor (with Peter Hühn, Jan Christoph Meister and John Pier) of *Handbook of Narratology* (2nd ed., 2014) and (with Per Krogh Hansen, John Pier and Philippe Roussin) of *Emerging Vectors of Narratology* (forthcoming, 2016).

Wolf SCHMID
Université de Hambourg

Energeia, une facette méconnue du concept de sujet chez Chklovski

Cet exposé examine un aspect du concept de sujet employé par Chklovski, grandement négligé dans les recherches sur le formalisme russe. Chklovski n'avait pas le moins du monde l'intention de développer une théorie narratologique, ni même d'entreprendre une différenciation des niveaux de récits. Il était très vague et non rigoureux dans son usage des termes et les positions adoptées dans ses différents écrits ne sont pas cohérentes. Ses écrits ne sont pas des traités académiques,

mais des essais, ses théorèmes centraux étant formulés comme des aperçus. La seule chose qui intéressait Chklovski dans la théorie de la prose était le *sujet*, et ce terme était utilisé en liaison avec son concept central d'*ostranenie* (défamiliarisation).

Pour Chklovski, dans la plupart des cas, le terme de *sujet* ne désignait pas (à la différence de son équivalent français tardif de *discours*) un produit tel que le résultat de transformations, pas plus qu'un niveau ou un plan dans lequel de telles transformations se produisaient, mais une énergie, le processus de la construction artistique, une déformation, un moment de la « forme ». Dans la dichotomie *fabula/sujet*, Chklovski avait placé en opposition deux termes qui l'un et l'autre décrivaient à l'origine la substance, l'action décrite d'un récit.

Dans une opposition ultérieure, ils jouent le rôle de *matériau* et *procédé*. Ici le *procédé* prend le dessus sur le « héros », le matériau se contentant d'avoir un rôle subordonné, servant uniquement de « justification » ou de « motivation » du procédé. La définition classique du rapport entre *fabula* et *sujet* dans laquelle le caractère énergétique du *sujet*, sa dimension de non-substance résonne comme en passant est donnée dans un essai sur *Tristram Shandy* de Sterne : « ... le sujet d'*Eugène Onéguine* n'est pas l'histoire des amours du héros et de Tatiana, mais sa transformation par les digressions qui interrompent le texte » (« Le roman parodique », 1921). Si l'histoire racontée sert uniquement de motivation à des procédés artistiques, cela ne peut pas rendre compte du contenu réel du roman. Et Chklovski en vient à cette conclusion provocatrice : avec Sterne « le contenu du roman est constitué par la conscience de la violation de la forme » (Chklovski 1921).

Chklovski indique de manière répétée qu'il ne pense pas au sujet en tant que substance, comme contenu formé ou comme produit de l'application de procédés à la *fabula*. Il considère que la forme est « le principe sous-jacent à la construction d'un objet ». Dans sa conception, ce principe prend la forme d'une force autonome, abstraite. Le sujet ne se contente pas de transformer un matériau existant, fini, prédéterminé, en suivant les directives de ce dernier. En accord avec « les lois spéciales de la construction du sujet encore inconnues de nous », le sujet, par contraste, recherche activement des exemples uniques à partir du répertoire des motifs existant éternellement et les combine.

Dans la conception radicale de Chklovski, les éléments de l'intrigue sont introduits dans un ouvrage non sur la base de la vie réelle, d'un contenu éthique ou philosophique, mais plutôt parce que la construction du *sujet* le réclame. Cette pensée est exprimée le plus clairement dans le livre de Chklovski sur *Guerre et paix* (1928).

Dans la mesure où Chklovski tend à assimiler le concept de forme avec ce qui est esthétiquement efficace, il ne néglige pas seulement la substance de la *fabula*, mais aussi la qualité formée de la *fabula* elle-même : la forme de la *fabula* est considérée comme une propriété inhérente du matériau. Elle n'apparaît pas comme le résultat d'une activité artistique.

Chklovski conçoit le *sujet* comme *energeia*, et pas seulement dans le sens moderne du terme. Chklovski était un néo aristotélicien. Il partageait avec Aristote la conviction de l'origine de l'art. L'art ne résulte pas d'une croissance organique ou d'une transmission du passé ou de l'héritage, mais plutôt d'un acte de faire, *ποίησις* au sens littéral du grec *ποίησις*. L'accent mis par Chklovski sur la fabrication, l'assemblage correspond parfaitement à l'esprit de la *Poétique* d'Aristote et à son concept central de *ποίησις* comme « réunion d'événements ». Bien plus, son concept de sujet correspond chez Aristote à la catégorie ontologique de *ἐνέργεια*, actualité, littéralement « ce qui est à l'œuvre » (Sachs 2005), ou à *ἐντελέχεια*, « étant arrivé à destination et s'y tenant », comme expliqué dans *De Anima*. De la même façon que l'âme n'est pas autre chose que *ἐνέργεια*, la vitalité réelle du corps naturel qui a la possibilité de vivre, *δύναμις*, de la même façon le *sujet* est *ἐνέργεια*, l'actualité, l'âme de l'œuvre narrative. Les tenants de la Gestaltpsychologie qui ont emprunté à Aristote auraient appelé le *sujet* *Ganzheitskraft* (force de la totalité) ou *Einheitskraft* (force de l'unité). Cette facette double du concept de *sujet* chez Chklovski, pouvoir énergétique au sens moderne et *energeia* au sens aristotélicien déterminant la οὐσία (l'essence) d'un récit a été jusqu'à présent sous-estimée.

Wolf SCHMID est professeur émérite de littératures slaves à l'Université de Hambourg. Co-fondateur et ancien président de l'European Narratology Network (ENN), il a publié des articles et des livres sur la théorie de la littérature et la prose russe (Pouchkine, Dostoïevski, Tchekhov, l'avant-garde russe des années 1920, Bitov et la prose russe des années 1970). Parmi ses principaux titres, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (1973, 1986), *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren* (1977), *Puškins Prosa in poetischer Lektüre* (en allemand 1991; en russe 1996, 2013; en serbe 1999), *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin* (1992), *La prose comme poésie. Pouchkine-Dostoïevski-Tchekhov-l'avant garde* (en russe 1994, 1998) et *Narratologie* (en russe 2003, 2008; en allemand 2005, 2008, 2013; en anglais 2010). Il est co-éditeur (avec Peter Hühn, Jan Christoph Meister et John Pier) de *Handbook of Narratology* (2^e éd., 2014) et (avec Per Krogh Hansen, John Pier et Philippe Roussin) de *Emerging Vectors of Narratology* (à paraître, 2016).

Ilona SVETLIKOVA

Higher School of Economics, Saint Petersburg

The Ideological Context of Early Formalism

I will start with a reference to my personal experience which is relevant to the intellectual atmosphere influencing the study of the main subject of this paper. Several years ago, working at the Russian Institute of Art History (the “Zubov Institute”), I was to defend a project for my future research concerning Andrey Bely’s anti-Semitic views as reflected in his contributions to the theory of literature and in his literary works. Two types of reaction characterized the discussion of the project. One research fellow who had been a successful communist during the Soviet times, then becoming a devout Orthodox believer, found the topic “inappropriate” and perhaps even dangerous for the institute. Another research fellow, an excellent drama critic, was indignant at the project because (I quote) “the beginning of the twentieth century [i.e., the historical period famous for its cultural flourishing] knew no difference between Jew and Gentile.” Such reactions were all the more remarkable in that the very history of the Zubov Institute was deeply affected by an acute awareness of this difference. After the 1917 revolutions, numerous Jews worked and studied there. In fact, the history of the Zubov Institute provides precious data for the cultural history of Russian Jews, and it is not by chance that formalists could be found working there.

The international fame of the Russian Institute of Art History is still based on its pioneering research. Yet, even those who work there tend to ignore one of the significant cultural, ideological and political elements of the history of formalism and that of the Institute itself. In a somewhat contradictory way, the problem of Bely’s anti-Semitism was dismissed as non-existent, unimportant or dangerous. The reception of the recent publication of Martin Heidegger’s *Schwarze Hefte* by Peter Trawny (2014–2015), while richer in nuances, points to the fact that this kind of reaction is not a strictly Russian phenomenon. Trawny’s publication prompted the following question: if there were intellectuals of “Aryan” orientation transforming their philosophy into a tool against Jews, could a group of Jewish intellectuals be immune to such reasoning? Were the latter’s theoretical tenets totally unaffected by the strong current of anti-Semitism among Russian intellectuals of that time (cf. Bely’s studies published in his collected articles, *Symbolism* (1910), which were a defining influence on the Russian formalists, were distinctly marked by his dreams of “Aryan” renaissance)? Both positive and negative answers to this question would be interesting from an historical point of view.

Two aspects of the theoretical context of early formalism will be considered: the genealogical approach to literature and the theory of “thinking with images,” both widespread at that time and attacked by the formalists. Margaret Olin has demonstrated that such theoretical discussions were

deeply marked by ideological concerns in the works of art historians (“Early Christian Synagogues” and “Jewish Art Historians. The Discovery of the Synagogue of Dura-Europos,” in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 27 (2000): 7–28). To try to understand whether anti-Semitic ideology was a negative influence on the formalists’ theoretical thinking, their writings will be confronted with works published in the Khar’kov journal *Peaceful Labor* [*Mirnyj trud*] (1902–1914), which show how Afanasy Potebnya’s ideas may have been appropriated by right-wing ideologues, and with Bely’s *Symbolism*.

Ilna SVETLIKOVA, Ph.D. in Slavic studies, is an associate professor at the Higher School of Economics (St. Petersburg) and at the European University in St. Petersburg. Formerly she was a senior researcher at the Russian Institute of Art History (2006–2013). She is the author of *The Origins of Russian Formalism* (2005, in Russian) and of *The Moscow Pythagoreans: Mathematics, Mysticism, and Anti-Semitism in Russian Symbolism* (2013, in English) as well as of articles on the literature and intellectual history of Russian modernism.

Ilna SVETLIKOVA

Ecole supérieure d’économie de Saint-Petersbourg

Le contexte idéologique du premier formalisme

Je commencerai en rappelant un épisode de mon expérience personnelle qui est caractéristique de l’atmosphère intellectuelle qui entoure l’étude du sujet principal de ma communication. Il y a plusieurs années, travaillant à l’Institut d’histoire de l’Art de Russie (l’Institut Zubov), j’ai présenté un projet de recherche concernant la manière dont les idées antisémites d’Andreï Biély se reflétaient dans sa théorie de la littérature et dans son œuvre. Un chercheur qui à l’époque communiste avait été un communiste prospère et qui était devenu un orthodoxe convaincu trouva le sujet inapproprié, voire dangereux pour l’institut. Un autre, un excellent critique de théâtre, fut indigné par le projet parce que, je cite, « le début du XX^e siècle (c’est-à-dire une période célèbre pour son épanouissement culturel) ne faisait pas de différence entre juifs et gentils. » Ces réactions étaient d’autant plus dignes d’intérêt que l’histoire de l’Institut Zubov fournissait des éléments précieux pour l’histoire culturelle des juifs russes et ce n’est pas un hasard si les formalistes avaient pu y enseigner.

La réputation internationale de l’Institut russe d’histoire de l’art repose toujours sur cette recherche pionnière. Cependant, même ceux qui y travaillent tendent à ignorer l’un des éléments politiques, idéologiques, culturels significatifs de l’histoire du formalisme et de l’Institut lui-même. D’une manière en quelque sorte contradictoire, le projet sur Biély fut rejeté comme non existant, pas important ou dangereux.

La réception de la publication récente de Peter Trawny (2014–2015), sur les cahiers noirs de Martin Heidegger, quoique riche en nuances diverses, met en évidence le fait que le type de réaction pointée plus haut n’est pas un phénomène strictement russe. La publication de Trawny met en avant la question suivante : si des intellectuels d’orientation « aryenne » transformaient leur philosophie en un outil contre les juifs, un groupe d’intellectuels juifs pouvait-il être immunisé contre ce type de raisonnement ? Ces théoriciens étaient-ils totalement insensibles au fort courant antisémite qui avait cours chez les intellectuels de cette époque ? (cf. les études de Biély, publiées dans *Le Symbolisme* 1910, qui ont eu une influence déterminante sur les formalistes russes, étaient très distinctement marquées par les rêves d’une renaissance « aryenne ») ?

On envisagera deux des aspects du contexte théorique du premier formalisme : l’approche généalogique de la littérature et la théorie de la « pensée par images », toutes les deux très répandues à cette époque et attaquées par les formalistes. Margaret Olin a démontré que ces discussions théoriques étaient profondément influencées par des préoccupations idéologiques dans les travaux

des historiens de l'art ("Early Christian Synagogues" and "Jewish Art Historians ». The Discovery of the Synagogue of Dura-Europos," in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 27 (2000): 7–28). Pour essayer de comprendre si l'idéologie antisémite a pu avoir une influence négative sur la pensée théorique des formalistes, on confrontera leurs écrits aux travaux publiés par la revue *Mirnyj trud* (Paisible travail, 1902–1914) de Kharkhov, qui montrent comment les idées de Potebnia ont pu être récupérées par les idéologues de droite ainsi qu'au *Symbolisme* de Biély.

Ilna SVETLIKOVA, docteur en études slaves, professeur associé à l'École Supérieure d'Économie (Saint-Petersbourg) et à l'Université européenne de Saint-Petersbourg. A été chercheur à l'Institut russe d'histoire de l'art (2006–2013). Auteur des ouvrages *Les origines du formalisme russe* (2005, en russe) et *les Pythagoriciens de Moscou : Mathématiques, mysticisme et antisémitisme dans le symbolisme russe* (2013, en anglais) ainsi que d'articles sur la littérature et l'histoire intellectuelle du modernisme russe.

Peeter TOROP
University of Tartu

Russian Formalism, Russian Theory and the Semiotics of Culture

An important place in the Tartu–Moscow School of Semiotics (TMS) must be attributed to Jakobson's concept of an integrative science of communication in which semiotics as the discipline studying the communication of all messages includes linguistics as the study of linguistic messages. Semiotics is also related to social anthropology, economics and research in social communication.

Soviet culture during the 1960s and 1970s was a culture of disruption, a culture whose development had been interrupted. The emergence of the TMS was accompanied by the publication of landmark works by Tynyanov, Bakhtin and others written during the first third of the twentieth century but that had remained unavailable for many years. A section for archival publications was introduced into *Sign Systems Studies* (*Труды по знаковым системам, SSS*), the journal of the TMS, in which many manuscripts were published that had either been forgotten or that were discovered in the archives. It could be said that integrating the heritage of the Russian formalists, Bakhtin and others into new conceptions of cultural semiotics, and thus restoring continuity to the development of research, is one of the principle aims of the TMS.

The first volume of the SSS series included Lotman's "Lectures on Structural Poetics" (1964), the editorial preface to which states that traditional studies in the humanities must be brought closer to contemporary advances in other fields. It was emphasized that the appearance of new sciences – cybernetics, information science, semiotics, etc. – had opened up new perspectives and changed the understanding of science in general. The aim of the new series is to unite the efforts of literary scholars, linguists and mathematicians in solving common problems (Redkollegija 1964). In the introduction to his Lectures, Lotman expressed the hope that "understanding the nature of the artistic text brings us closer to a time when new research methods will emerge that can comprehend the entire complexity of human cultural history as a dynamic and multifaceted structure." He also pointed out that the structural study of language has led to advances in mathematical linguistics, a potential basis for a new methodology in the humanities.

The fourth volume of SSS is devoted to Tynyanov and includes a preface stressing the importance of Tynyanov's works which, according to the editors, "is directly related to the structural-semiotic analysis of cultural and literary texts" (Redkollegija 1969). A number of concepts related to the semiotics of culture that have gained new relevance against the background of the developmental dynamics of culture stem from Tynyanov. In his article "Literary Fact" (1924) he wrote: "Literary fact is heterogeneous, and in this sense literature is a ceaselessly evolving order." Understanding the literary order or system is closely related to the notion of function: "A literary

system is first of all a *system of the functions of the literary order which are in continual interrelationship with other orders*. [...] Evolution of the structural function occurs rapidly; evolution of the literary function occurs over epochs; and the evolution of the functions of a whole literary system in relation to neighboring systems occurs over centuries.” The literary order is one functional order together with the order of everyday life, the order of culture, the social order. The study of literary evolution presupposes the investigation of connections, first of all, between closely neighboring orders or systems; on this basis, a logical path leads from the structural to the literary function, from the literary to the verbal function. This follows from the fact that “evolution is the change in interrelationships between the elements of a system – between functions and formal elements.” As a predecessor to the semiotics of culture, Tynyanov’s works also include the idea that cultural artefacts are derived from the dynamics of boundaries. A text can be delineated in different ways in a given language: as a representative of a certain literary genre, as an expression of a literary-historical style, as a social message, as an artistic text, etc. In other words, a text can be conceptualized and correlated with the cultural environment to varying extents. A complex understanding presumes a parametric approach, various aspects of which are specified in the programmatic “Theses on the Semiotic Study of Culture” (1973), in which it is stated that culture is both a text and a system of texts.

An important place in the integrative nature of the TMS must be attributed not only to Jakobson but also to Lotman. For Lotman, orientation toward the past entails a new methodology for the humanities. This synthetic view of the scientific heritage makes Lotman one of the first researchers to think about different schools (Russian formalism, Bakhtin and his circle, Eisenstein’s film theory, the Prague School, etc.) within a holistic context of Russian or Slavic theory.

During the 1920s, the humanities in Russia were highly diverse and conflictual. Today it is possible to view such diversity and conflict as complementary aspects of the same intellectual whole: Russian theory. After forty years of neglect, Russian formalism, the Bakhtin circle, Vygotsky’s psychology of art and thinking, Eisenstein’s theory of cinema and several other movements were revived by the TMS (and also by French theory) and generalized. During the 1960s, cultural semiotics adopted a neo-formalist position, thus serving as a mediator in the heritage of Russian formalism. Another aim of the TMS was to create a new methodology for the humanities by developing and synthesizing ideas dating back to the 1920s. This culminated in two conferences held in 2002 – one at Yale (“Slavic Theory Today: Between History and System”) and one in Moscow (the conference papers were published in 2004 in a volume entitled *Russian Theory*, edited by S. Zenkin).

Lotman’s semiotics of culture embraces a sphere of knowledge in which the heritage of Russian formalism plays the most important role.

Peeter TOROP is a professor of cultural semiotics in the Department of Semiotics at Tartu University, where he is also head of the Institute of Philosophy and Semiotics. His recent books and other publications include: *Tõlge ja kultuur* [*Translation and Culture*] (2011), *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura* (2010), “Тотальний переклад. Вінниця: Нова Книга” [“Text within Text – Culture within Culture. Russian Literature (19th Century”)”] in *Contexts of Cultural Dynamics* (edited with Katalin Kroó, 2013), *Beginnings of the Semiotics of Culture* (edited with Silvi Salupere and Kalevi Kull, 2013) and *Uses of Juri Lotman*. Special issue of *International Journal of Cultural Studies* 18 (1) 2015 (edited with Indrek Ibrus).

Le formalisme russe, la théorie russe et la sémiotique de la culture

Au sein de l'École de sémiotique de Tartu-Moscou, une place importante doit être faite au concept jakobsonien de science intégrée de la communication, dans laquelle la sémiotique (entendue comme la discipline qui étudie la communication de tous les messages) subsume la linguistique (entendue comme l'étude des messages linguistiques). La sémiotique est également liée à l'anthropologie sociale, à l'économie et à la recherche en communication sociale.

La culture soviétique des années 1960 et 1970 a été une culture perturbée, une culture dont le développement s'est trouvé interrompu. L'émergence de l'École de sémiotique de Tartu-Moscou a été marquée par la publication des œuvres de Tynianov, de Bakhtine et d'autres, écrites pendant le premier tiers du XX^e siècle, mais demeurées indisponibles pendant nombre d'années. Une section pour les publications d'archives a été introduite dans *Les travaux sur les systèmes de signe* (*Труды по знаковым системам, TSS*), la revue de l'École de sémiotique de Tartu-Moscou, où ont été publiés de nombreux manuscrits, soit oubliés soit découverts dans les archives. On peut affirmer que la mise en valeur de l'héritage des formalistes russes, de Bakhtine et d'autres dans les nouvelles conceptions de la sémiotique culturelle, et donc la restauration de la continuité de la recherche scientifique, a constitué l'un des principaux objectifs de l'école de sémiotique de Tartu-Moscou.

Le premier volume de la série des *TSS* incluait les « Cours de poétique structurale » (1964) de Lotman et sa préface éditoriale stipule que les études traditionnelles des humanités doivent se rapprocher des avancées contemporaines dans les autres champs. Il a été dit que l'apparition de nouvelles sciences – la cybernétique, la science de l'information, la sémiotique, etc. – avait ouvert de nouvelles perspectives et changé la compréhension de la science en général. L'objectif de la nouvelle revue était de rapprocher les efforts des chercheurs en littérature, des linguistes et des mathématiciens en vue de résoudre des problèmes communs (Redkollegija 1964). Dans l'introduction de ses conférences, Lotman a formulé le vœu que « la compréhension de la nature du texte artistique nous rapproche du moment où de nouvelles méthodes de recherche apparaîtront, qui permettront de comprendre et d'envisager l'ensemble complexe de l'histoire culturelle de l'humanité comme une structure dynamique et multiforme ». Il a également fait remarquer que l'étude structurale du langage avait conduit à des avancées en linguistique mathématique, une base possible pour une nouvelle méthodologie dans les humanités.

Le quatrième volume de *TSS* est consacré à Tynianov et comprend une préface soulignant l'importance de son œuvre qui, aux dires des éditeurs, « est directement liée à l'analyse structurelle-sémiotique des textes de la culture et de la littérature » (Redkollegija 1969). Nombre des concepts liés à la sémiotique de la culture qui ont acquis une nouvelle pertinence dans le contexte de la dynamique du développement de la culture prennent leur source chez Tynianov. Dans son article de 1924, « Le fait littéraire », celui-ci écrit : « Le fait littéraire est hétérogène et, en ce sens, la littérature est une série constamment en évolution ». La compréhension de la série ou du système littéraire est étroitement liée à la notion de fonction : « Un système littéraire est d'abord et avant tout un système de fonctions de la série littéraire en relation constante avec les autres séries. [...] L'évolution de la fonction structurale intervient rapidement ; l'évolution de la fonction littéraire se fait au travers des époques ; et l'évolution des fonctions d'un système littéraire en rapport avec les systèmes voisins se produit sur une durée de plusieurs siècles ». La série littéraire est une série fonctionnelle, au même titre que la série de la vie quotidienne, la série de la culture, la série sociale. L'étude de l'évolution littéraire présuppose l'analyse des connections avec des séries ou des systèmes voisins ; à partir de là, le chemin conduit logiquement de la structure à la fonction littéraire, de la littérature à la fonction verbale. Cela découle du fait que « l'évolution est le changement dans les interrelations entre les éléments d'un système – entre les fonctions et les éléments formels ». Les travaux de

Tynianov, ce prédécesseur de la sémiotique de la culture, intègre également l'idée que les objets culturels sont le produit d'une dynamique des frontières. Un texte peut être délimité de différentes manières dans une langue donnée : comme représentant un certain genre littéraire, comme expression d'un style littéraire-historique, comme message social, comme texte artistique, etc. En d'autres termes, un texte peut être conceptualisé et relié à l'environnement culturel selon différents degrés. Une compréhension complexe suppose une approche paramétrique, dont les différents aspects ont été spécifiés dans le programme des « Thèses sur l'étude sémiotique de la culture » (1973), où il est affirmé que la culture est à la fois un texte et un système de textes.

Une part importante de la nature intégrative de l'École de sémiotique de Tartu-Moscou doit être attribuée à Jakobson, mais aussi à Lotman. Pour Lotman, l'orientation vers le passé implique, pour les sciences humaines, une nouvelle méthodologie. Cette vision synthétique du patrimoine scientifique fait de Lotman l'un des premiers chercheurs à avoir réfléchi aux différentes écoles (le formalisme russe, Bakhtine et son cercle, la théorie du film d'Eisenstein, l'École de Prague, etc.) à l'intérieur du contexte holistique de la théorie russe ou slave.

Durant les années 1920, en Russie, les sciences humaines étaient extrêmement diversifiées et en conflit les unes avec les autres. Aujourd'hui, il est possible de concevoir cette diversité et ces conflits comme des dimensions complémentaires d'un même ensemble intellectuel : la théorie russe. Après quarante ans d'abandon, le formalisme russe, le cercle de Bakhtine, la psychologie de l'art et de la pensée de Vygotski, la théorie du cinéma développée par Eisenstein et plusieurs autres mouvements ont été repris et étendus par l'École de sémiotique de Tartu-Moscou (et également par la théorie française). Au cours des années 1960, la sémiotique culturelle a adopté une position néo-formaliste, servant ainsi de médiation au patrimoine du formalisme russe. Un autre but de l'École de sémiotique de Tartu-Moscou était de mettre au point une nouvelle méthodologie pour les sciences humaines, en développant et en opérant une synthèse des idées des années 1920. Cela a abouti à deux colloques organisés en 2002 – l'un à l'Université de Yale (« La théorie slave aujourd'hui : entre histoire et système ») et l'autre à Moscou (les actes en ont été publiés en 2004 dans un volume intitulé *La théorie russe*, édité par S. Zenkine).

La sémiotique de la culture de Lotman épouse une sphère de la connaissance dans laquelle l'héritage du formalisme russe occupe le rôle le plus important.

Peeter TOROP est Professeur de sémiotique culturelle au Département de sémiotique de l'Université de Tartu, où il dirige également l'Institut de philosophie et de sémiotique. Ses publications récentes comprennent *Tõlge ja kultuur* [*Traduction et Culture*] (2011), *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura* (2010), “Переклад Тотальний. Вінниця: Нова Книга” [« Le texte dans le texte – la Culture dans la culture. Littérature russe (XIX^e siècle »)] in *Contexts of Cultural Dynamics* (édité avec Katalin Kroó, 2013), *Beginnings of the Semiotics of Culture* (édité avec Silvi Salupere et Kalevi Kull, 2013) et *Uses of Juri Lotman*. Numéro spécial de *International Journal of Cultural Studies* 18 (1) 2015 (édité avec Indrek Ibrus).

Serge ZENKINE
Université russe des sciences humaines (RGGU), Moscou

Le formalisme russe et la pensée du dehors

Michel Foucault a parlé en 1966 d'une « pensée du dehors » dans l'œuvre de Maurice Blanchot. À la différence de celui-ci, les formalistes russes pratiquaient moins une pensée abstraite ou une écriture romanesque qu'une méthode scientifique d'études littéraires ; or cette méthode se caractérise par un externalisme radical excluant toute herméneutique, toute *Einfühlung*, toute idée de sujet créateur.

Quels sont les objets littéraires observables du dehors ? D'abord les *textes* considérés comme des « choses », en quoi les formalistes semblent prolonger le positivisme de Durkheim. Ensuite, les *structures* – mais des structures de forces plutôt que de relations mentales. Enfin, ce sont des interactions dynamiques des textes entre eux (dans l'évolution littéraire) et avec la vie sociale (le *byt*). Tous ces facteurs façonnent le sens (le « contenu ») d'une œuvre sans être eux-mêmes de nature sémantique ; ils dépassent systématiquement le *mot*, objet traditionnel des études philologiques. Ils sont à « comprendre », non comme des significations mais comme des actes, des intensivités de réception ou des processus anonymes de l'évolution.

En m'appuyant sur les résultats de mes études antérieures, je me propose de distinguer quatre aspects de l'externalisme formaliste.

1. *L'aspect formel*. La forme interne du mot, chez les formalistes et plus généralement dans les études littéraires russes de l'époque, a tendance à s'extérioriser, à se transformer en forme externe ; il en résulte une « défamiliarisation » verbale.

2. *L'aspect mimétique*. L'énergie et la mimésis corporelle, par lesquelles les formalistes expliquent la dynamique littéraire, se manifestent en dehors ou en marge de la conscience (en poésie absurde, dans le *skaz*, dans l'évolution mimétique des genres).

3. *L'aspect nomothétique*. Les lois du « langage poétique » (sa phonétique spéciale ou ses « unité et densité » sémantiques), impératives comme les lois linguistiques, n'en doivent pas moins être éprouvées comme non automatiques, comme des lois de résistance ou de transgression.

4. *L'aspect historique*. L'histoire littéraire sera conçue comme une « histoire sans noms propres » et une histoire sans temps (« pas un mouvement temporel mais un mouvement tout court ») dont les processus transcendent la conscience des acteurs.

La théorie littéraire formaliste cherche donc à limiter voire à évacuer le sujet humain de l'acte littéraire, à assimiler ce dernier moins à la vie organique ou psychique qu'au fonctionnement d'une machine. En cela les idées et les intuitions des théoriciens russes convergeaient avec quelques tendances de la philosophie européenne du XX^e siècle, mais dans un contexte intellectuel différent. Contrairement aux philosophes de l'Occident, les formalistes russes n'avaient pas à dépasser le sujet souverain (cartésien et kantien), peu présent dans la pensée russe ; leur externalisme, de même que sa critique par Bakhtine, devraient se comprendre sur le fond d'une autre conception du sujet, peut-être liée aux rapports historiques entre la Russie et l'Occident.

Serge Zenkine, né en 1954, est docteur ès lettres et professeur de l'Université des sciences humaines de Moscou (RGGU). Il est l'auteur de plus de 400 publications sur la théorie littéraire, l'histoire de la littérature française, l'histoire des idées dont en français : « *Madame Bovary* » et *l'oppression réaliste* (1996), *L'Expérience du relatif : le romantisme français et l'idée de culture* (2011), etc. Il traduit en russe des ouvrages de théorie.

Sergey ZENKIN

Russian University of Human Sciences (RGGU), Moscow

Russian Formalism and Thought from the Outside

In 1966, Michel Foucault wrote about “thought of/from the outside” in Maurice Blanchot’s work. Unlike the latter, the Russian formalists practiced less a form of abstract thinking or literary writing than a scientific method of literary studies; however, their method was characterized as well by a radical externalism, excluding any hermeneutics or *Einfühlung*, any idea of the creative subject.

What are the literary objects observable from outside? First, *texts*, considered as things, and in this way the formalists appeared to follow Durkheim’s positivism. Second, *structures* – but structures of forces rather than those of mental relations. Third, dynamic interactions between texts (in literary evolution) and between texts and social life (the *byt*). All these factors shape the meaning (the “content”) of a work, but are not themselves of a semantic nature; they systematically exceed the *word* as the traditional object of philological studies. They are to be “understood” not as significations but as acts, intensities of reception or anonymous processes of evolution.

Based upon the results of my earlier studies, I wish to point out four aspects of the formalist externalism.

1. *The formal aspect.* The inner form of the word, for the formalists and more generally in Russian literary studies of the time, tends to exteriorize, to transform itself into external form; from this results verbal “defamiliarization.”

2. *The mimetic aspect.* Energy and corporeal mimesis, by which the formalists used to explain literary dynamics, manifest themselves outside or on the margin of consciousness (in absurd poetry, in the *skaz*, in mimetic evolution of genres).

3. *The nomothetic aspect.* The laws of “poetic language” (its special phonetics or its semantic “unity and density”) are imperative like linguistic laws, but at the same time should be experienced as not automatic, as laws of resistance or of transgression.

4. *The historical aspect.* Literary history should be conceived as a “history without proper names” and without time (“not a temporal movement but just a movement”), so that its processes exceed the actors’ minds.

Formalist literary theory thus seeks to limit the human subject and even to move it away from the literary act, assimilating the latter less into organic or psychic life than into the functioning of a machine. In doing so, the ideas and intuitions of Russian theorists converged with certain tendencies of twentieth-century European philosophy, but in a different intellectual context. Unlike Western philosophers, the Russian formalists did not need to overcome the Cartesian or Kantian idea of sovereign subject, a notion barely present in Russian thought; their externalism, as well as its critique by Bakhtin, should be understood against the background of another conception of the subject, perhaps linked to the historical relationship between Russia and the West.

Sergey ZENKIN, born in 1954, holds a doctorate in literature and is a professor of human sciences at the Russian University of Human Sciences in Moscow (RGGU). He is the author of more than 400 publications on literary theory, the history of French literature and the history of ideas including (in French) « *Madame Bovary* » et *l’oppression réaliste* (1996), *L’Expérience du relatif : le romantisme français et l’idée de culture* (2011), etc. He also translates works on theory into Russian.