

L'objectivation surmontée (U.R.S.S.)

Alexandre Sadetsky

Volume 23, numéro 1-2, automne–hiver 1987

L'enseignement de la littérature dans le monde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035713ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035713ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sadetsky, A. (1987). L'objectivation surmontée (U.R.S.S.). *Études françaises*, 23(1-2), 195–217. <https://doi.org/10.7202/035713ar>

L'objectivation surmontée (U.R.S.S.)

ALEXANDRE SADETSKY

Le conflit caractérisant le développement de l'aspect théorique de l'enseignement littéraire en URSS à l'heure actuelle se manifeste le plus explicitement sous la forme d'une opposition entre l'approche orientée vers la méthodologie structuro-sémiotique, d'une part, et l'approche déterminant la nature artistique à travers le prisme du système des catégories sociales, d'autre part. La polémique engendrée par une telle situation soulève d'un côté des reproches sur le réductionnisme «apparent dans les aspects les plus faibles de la méthodologie scolaire de l'étude de la littérature, qui persuade avec insistance les élèves que quelques lignes de conclusions logiques (que nous supposerons réfléchies et sérieuses) constituent toute l'essence d'une œuvre artistique, et que tout le reste concerne les 'particularités artistiques secondaires*'» (22, p. 7 ; Lotman, *Structure du texte artistique*). À l'opposé, dans le cadre de ce conflit, se trouvent les arguments des critiques rejetant l'œuvre des chercheurs «qui font semblant de s'occuper de l'étude des problèmes de la sémiotique, mais en réalité ne font que dissimuler par leurs références à l'importance de ces problèmes, leurs intérêts et constructions néo-positivistes et ultra-formalistes» (34, p. 10 ; Pospélov, *les Problèmes du style littéraire*).

* Les chiffres entre parenthèses renvoient à la bibliographie en fin d'article.

Les énoncés cités proviennent de chercheurs connus non seulement comme théoriciens (dont l'œuvre est très représentative des mouvements formant l'antinomie la plus explicite), mais également comme enseignants de l'art verbal. Beaucoup de matériel didactique est dû à leur plume ; plusieurs recherches sont inséparablement liées à la pratique pédagogique quotidienne. En réalité, la différence entre leurs ouvrages proprement théoriques et les livres destinés aux étudiants est minime. Une telle situation n'est pas nouvelle pour la science critico-littéraire russe. De nombreux savants, dans l'œuvre desquels se trouvent les racines des problèmes correspondants, étaient également enseignants et auteurs de manuels. Des questions typologiquement apparentées ont été formulées avec acuité, durant les années vingt, période où, à l'analyse immanente proposée par les partisans de l'école dite «formelle», la critique sociologique opposait l'approche causale, orientée vers la compréhension de l'œuvre en tant que dérivé d'un certain type d'intérêts de classe. Cette situation est particulièrement importante pour l'étude littéraire actuelle puisque le structuralisme soviétique a hérité de nombreuses idées remontant à la doctrine «formaliste» ; d'autre part, la tradition du déterminisme sociologique tire certaines de ses racines du mouvement qui, dans la critique moderne, a reçu le nom de «sociologisme vulgaire». Les deux théories, en tant que systèmes permettant de révéler de façon conséquente et cohérente l'essence «objective» de l'œuvre d'art, s'opposaient à un certain «descriptivisme» vague de la critique traditionnelle. Il n'est pas surprenant que les deux doctrines aient servi de base idéologique pour la transmission de connaissances sur l'œuvre des écrivains. Des traitements diamétralement opposés ont été apportés par les tenants de chaque école aux mêmes problèmes, profondément traditionnels pour la science de l'art verbal. Sur ce plan, il est curieux de comparer les complexes d'idées qui sont reflétés dans deux livres portant le même nom, *la Théorie de la littérature* (il s'agit du manuel scolaire d'Ivan Vinogradov) et de l'ouvrage bien connu de Boris Tomachevsky (*la Théorie de la littérature. La Poétique*).

L'œuvre de Vinogradov est caractéristique de la doctrine du «sociologisme vulgaire», qui traitait le travail de l'écrivain comme la réalisation d'une conception du monde liée à celle de sa propre classe. Il n'y a donc rien de surprenant dans la série de définitions (tirées des différents travaux de Vinogradov, dont les ouvrages les plus importants sont la monographie *les Questions de la poétique marxiste*, et un recueil d'articles, *la Lutte pour le style*, selon laquelle l'art de Gogol représente celui de la noblesse se ruinant et où «Tolstoï est créé et déterminé par les contradictions du développe-

ment capitaliste de la Russie» (43, p. 225). Les idées de Vinogradov remontent (quant à la tradition russe) aux théories de la «critique réelle» des années soixante du XIX^e siècle (Dobrolioubov, Tchernychevsky) et — plus directement — à la conception d'un des fondateurs de l'esthétique marxiste, V. Plékhanov. Le but principal de la «critique matérialiste», selon Plékhanov, est d'établir «l'équivalent sociologique d'une notion littéraire donnée» (33, p. 207). On doit considérer comme un tel équivalent la mentalité de classe, qui en fin de compte provient (en contradiction avec ce que disait Taine) «d'un degré donné du développement des forces productives» (32, p. 138). Le système de Péréverzev, critique et pédagogue renommé, professeur de beaucoup de spécialistes contemporains de l'art verbal (Pospélov, entre autres) était fondé sur les vues de Plékhanov et celles qui y étaient typologiquement apparentées. Péréverzev, intolérant dans son anti-subjectivisme, affirmait avec insistance que ni une théorie culturo-centriste quelconque ni un normativisme, inévitablement volontariste, ne pouvaient servir de base à une compréhension «moniste» de l'œuvre ; cette compréhension pouvait être rendue possible seulement par une conception matérialiste des relations économiques (voir *e.g.* 31). Parmi les travaux nés de cette grande transformation idéologique dans l'enseignement littéraire, rappelons aussi le manuel bien connu (édité cinq fois) de V. Fritché, *Essais de développement des littératures occidentales*. Dans cet ouvrage, Fritché interprète le style artistique comme une des réalisations du «style» de la production ; l'histoire littéraire est le dérivé du changement des «formations sociales» (17, p. 48), l'évolution de l'art verbal n'est que l'expression de la lutte des classes.

Le système de vues sous-tendu par les manuels comme ceux de Fritché et Vinogradov s'opposait à l'idéologie des partisans de la méthode formelle, réalisée, par exemple, dans la *Théorie de la littérature* de Tomachevsky. Ce livre était très populaire (de 1925 à 1931, il fut édité six fois), ce qui dans une grande mesure s'explique par son orientation vers le principe de l'universalité. Cet ouvrage jouait le rôle d'une «Introduction à la critique littéraire» idéale (l'auteur lui-même considérait son œuvre comme parallèle à la poétique d'Aristote). L'axiologie du formalisme était construite sur la reconnaissance du fait que le plan de l'expression l'œuvre est une sphère, possédant un caractère immanent. Toute réduction à un sens quelconque résidant hors des limites du texte artistique fait abstraction de son autotélisme. L'œuvre représente «la relation entre les matériaux» et ainsi le texte a une «dimension nulle» (selon la définition de Chklovsky ; 8, p. 226). Seulement les joies du procédé sont substantielles. Tout autre phénomène, dans

la théorie de l'école formelle, est compris comme acquérant sa nature dans le processus de la panrelativisation : n'importe quel élément de la réalité reflétée trouve un sens exclusivement dans le cadre de la construction poétique ; l'histoire de l'art verbal n'est pas vue sous l'image d'une succession de «généraux littéraires», mais comme un système complexe de liaisons entre des processus mutuellement dépendants. La hiérarchie de valeurs artistiques, devenue partie de la culture nationale, est réexaminée : la conception de l'auto-affirmation dynamique de la forme exige souvent de reconnaître, comme réalisations équivalentes d'un canon structural, aussi bien les chefs-d'œuvre universellement admis que les œuvres transgressant les notions traditionnelles de la norme esthétique. Le droit de savoir a aussi été revu : les Formalistes mettent en doute les opinions de l'idéologue professionnel pour lequel le texte est le champ de réalisation d'un certain axiome gnosiologique ayant un caractère d'*«a priori»*. Les travaux des Formalistes — selon la remarque de Mukarovsky — sont un appel «plutôt à la communauté littéraire qu'aux spécialistes» (28, p. 28). Ceci correspond à l'attention particulière portée par les Formalistes à la perception du lecteur, aux notions d'«automatisation» et de «singularisation» (la traduction par Todorov [9, p. 83 et passim] du substantif russe *ostranénie*, «estranification», créé par Chklovsky, signifiant dans l'interprétation de Jakobson le fait de «rendre les choses surprenantes» [21, p. 11]). L'orientation de l'art vers la vision et non vers la reconnaissance, ainsi que l'affirmation de la «vie» organique du phénomène littéraire, c'est-à-dire la conception du cheminement de tout courant littéraire de l'époque de l'épanouissement vers la période de répétition mécanique, de parodisation et vers sa déchéance, vers son remplacement par un autre courant — tout cela semblait être si adéquat à l'intuition du lecteur, que le système de vues des Formalistes a acquis une popularité dépassant les limites habituelles de la renommée des conceptions critico-littéraires.

C'était là justement l'intention des Formalistes. La présupposition de la «vérité trouvée» justifiait non seulement l'image explicitement polémique et hautement expressive de beaucoup de leurs arguments et exemples (cette expressivité était, au niveau du signifiant, un avatar du principe de «singularisation» : la compréhension nouvelle de la littérature trouvait sa réalisation sous l'aspect de la chaîne des métaphores paradoxales, utilisant comme matériel aussi bien les œuvres classiques que les créations d'auteurs obscurs, les contes obscènes et les ouvrages qui, par la tradition généralement admise, appartiennent au domaine du «kitsch») ; une telle présupposition justifiait en premier lieu la né-

cessité de la rééducation. Beaucoup de travaux des Formalistes sont imprégnés de l'esprit du professionnalisme militant, ils constituent les manuels de littérature, les livres de référence, démontrant d'une part, «comment sont faits» le *Don Quichotte* de Cervantès, ou le *Manteau* de Gogol et, d'autre part, comment on peut débrouiller la «texture» de l'œuvre. En accentuant le caractère axiomatique de la «littéarité», la méthode formelle ne rejetait pas seulement l'éclectisme de la tradition académique, les orientations explicitement impressionnistes des critiques symbolistes et le réductionnisme mécaniste de l'école psychologique ; l'adversaire le plus sérieux était le «sociologisme». Les Formalistes ne pouvaient pas accepter «en tant qu'objet de recherche le contenu de l'œuvre, l'essence sociale qui y est reflétée» (27, p. 107 ; mots de Lounatcharsky, critique et pédagogue réputé, chef du système d'éducation soviétique après la Révolution, tirés d'un article intitulé «Thèses sur les objectifs de la critique marxiste»). Par conséquent, les tentatives de réconciliation du «sociologisme» et du «formalisme» n'ont pas abouti à un résultat significatif : on ne peut guère qualifier de réussite les études «formalo-sociologiques» d'Arvatov et de ses disciples.

En dépit du fait que le «formalisme» et le «sociologisme» aient souvent été perçus comme des mouvements à caractère antagoniste, il est aisé de remarquer qu'ils possédaient un trait commun important. Les deux théories, dans leurs expressions les plus orthodoxes, ne tenaient pas compte de l'idée de la spécificité esthétique de la présupposition de l'œuvre. Dans les premiers ouvrages des Formalistes, le texte artistique était compris comme une somme de procédés, somme non orientée vers la représentation de la conception de l'univers qui le génère. Dans les travaux des «sociologues», le rôle d'une telle conception était joué par un modèle préexistant de développement social. Indépendamment de l'importance que les «sociologues» accordaient et que les Formalistes n'accordaient pas au niveau dénotatif de l'œuvre, les deux théories avaient tendance à remplacer par un système de référents l'unité connotative correspondant à l'intégrité de l'œuvre en tant qu'énoncé. Chez les Formalistes le niveau dénotatif était interprété comme «matériau» transfiguré par les moyens du «style», «matériau» dans la lutte avec lequel l'œuvre est engendrée (voir l'ouvrage de Chklovsky consacré à une analyse de «matériau et style» dans *Guerre et paix* de Tolstoï [7]). Chez les «sociologues», le niveau de la dénotation était perçu comme profondément représentatif de l'orientation thématico-problématique de la «mentalité sociale» de l'auteur. Dans le Formalisme orthodoxe l'œuvre constituait une réalité distincte, fermée sur elle-même ; dans le «sociologisme»

l'œuvre reflétait la réalité, extérieure pour elle, sous un angle pré-déterminé par cette même réalité non artistique. D'après les sociologues, la littérature est l'objet d'un déchiffrement non orienté vers la découverte du sens esthétique ; par conséquent, la spécificité artistique, qui ne fait que rendre l'interprétation plus difficile, est inutile. Propp, en examinant dans l'article «Folklore et réalité» le manuel pour les professeurs *le Conte populaire russe*, publié en 1953, a remarqué que, selon Anikin, auteur de ce livre (où, par exemple, les contes sur les animaux sont perçus comme des œuvres représentant la lutte des classes), «un conte en tant que tel n'est pas nécessaire au peuple. Seulement le sens social allégorique est nécessaire» (37, p. 84). Plus loin, Propp spécifie que «durant les années où ce livre était en préparation, de telles conceptions étaient considérées dans une certaine mesure comme obligatoires et progressistes» (*ibid.*). Ainsi, les idées des critiques sociologues, développées durant les années vingt, se sont largement répandues dans le domaine de l'enseignement de la littérature, en fondant la base théorique pour les décennies qui allaient suivre.

Les Formalistes inclinaient plutôt à l'acceptation d'analogies entre l'art et le jeu (même si les opinions esthétiques remontant à Kant et Herbart ne semblent pas caractéristiques du Formalisme russe). Bakhtine définissait la théorie des Formalistes non en tant qu'«esthétique formelle», mais comme une variante de l'«esthétique matérielle» (3, pp. 12-13) : «Une fois adoptée la proposition fondamentale — pas une seule phrase de l'œuvre littéraire ne peut être en soi une expression directe des sentiments personnels de l'auteur, mais elle est toujours construction et jeu — nous ne pouvons et nous ne devons pas voir dans un semblable extrait autre chose qu'un certain procédé artistique» (Eikhenbaum, 13, p. 228). La tendance à voir dans l'œuvre une addition de procédés affirmait la possibilité d'étudier le procédé isolé, sémantiquement équivalent dans tous les contextes (ce qui, potentiellement, amenait l'analyse à dépasser les limites de la littérature). Une perte de spécificité esthétique avait lieu à cause de l'orientation directe de l'analyse vers l'étude des réalisations différentes du principe du renouvellement psychologique : selon Chklovsky «l'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre» (9, p. 83). Le développement de la littérature, ainsi que la constitution du texte, acquéraient, à la limite, l'image de la variation des formes d'un seul et même processus — d'ailleurs assez simple : «[...] le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception» (*ibid.*). L'exigence de

l'originalité, entendue comme loi fondamentale de l'être littéraire, les jouissances lentes de la quête (celle-ci représentant une valeur intrinsèque) de la diversité matérielle, la conception de l'œuvre en tant que matériau organisé, le refus du principe de la téléologie esthétique-sémantique — tous ces facteurs ne pouvaient pas ne pas obliger à corrélér le formalisme avec la doctrine hédoniste de l'art, doctrine selon laquelle l'œuvre est un «stimulant physique d'état psychophysiologique de plaisir» (Bakhtine, 3, p. 16).

En tant qu'opposant à une telle interprétation, Bakhtine a proposé une méthode où «l'objet esthétique» (le contenu, le «sens» de l'activité créatrice de l'écrivain, activité orientée vers «l'univers axiologique») constitue l'antithèse de l'«œuvre extérieure» (3, p. 17) qui réalise l'«objet esthétique» dans un matériau quelconque. Il est bon de rappeler ici le rôle important joué dans la théorie de Bakhtine par les idées de la linguistique esthétique, d'après lesquelles l'expression verbale est entendue comme un acte créateur ; les normes grammaticales sont soumises aux intérêts de la stylistique.

Pour Bakhtine, l'énonciation est la forme la plus adéquate de l'être langagier. Si, chez Vossler et Spitzer, la réalité de la langue présuppose la domination de la position de l'individu parlant, selon Bakhtine, l'essence de l'énoncé naît dans le flux de la communication discursive. Il ne s'agit pas seulement de l'existence de l'artefact dans des contextes différents, mais plutôt de la substance de l'œuvre, qui comporte l'appel et la réponse. Dans la perspective du «longue durée» (4, p. 373) de la polyphonie culturelle, l'œuvre ne s'éteint pas avec la situation historique qui l'a engendrée ; l'objet esthétique de l'énonciation artistique témoigne de l'universalisation du dialogue où «chaque sens aura sa fête de la renaissance» (*ibid.*). Les commentateurs modernes des idées de Bakhtine, Averintsev et Botcharov, parlant de ses conceptions de la seconde moitié des années vingt, ont remarqué que «les catégories sociologiques dans les travaux bakhtiniens de cette période reçoivent une interprétation profondément originale : elles servent de termes à sa philosophie de la communication, du dialogue largement compris» (1, p. 393).

En affirmant que «toute œuvre littéraire est, de façon immanente et intrinsèque, sociologique» (4, p. 181), Bakhtine rejetait non seulement «l'approche étroitement formaliste», mais également «l'idéologisme étroit» (4, p. 182), incapable de transcender l'épistémè politico-économique, incapable de voir la socialité intérieure, «non chosifiée» (4, p. 312) de la création artistique dans l'univers des valeurs et des sens impliqué par la structure de l'œuvre. «Le texte comme énonciation» (4, p. 282), d'après cette théo-

rie, constitue «l'enthymème objectivo-social» (47, p. 251), c'est-à-dire qu'il présuppose l'existence d'une position cohérente ayant un caractère pertinent dans le cadre de la nature dialogique du développement culturel ; il s'agit, à la limite, du «microcosme du mot» (4, p. 305). Le monde de la compréhension («*intensional world*»), duquel est grosse une position d'artiste, est exprimé en tant qu'idéologie qui se matérialise ; l'être naturel et l'être social se manifestent sous les images des discours régis par les lois d'une même langue, la langue de «l'unité de la vision esthétique» (3, p. 31).

C'est pourquoi, par exemple, le renversement de l'opposition «haut/bas» est entendu chez Bakhtine comme jouant, dans la culture du «réalisme grotesque» (2, p. 23 et *passim*), un rôle dominant aussi bien dans la «topographie» de l'univers, ou le concept du corps humain, que dans l'axiologie spirituelle, ou le comportement sous les conditions de la structure des classes. Il faut rappeler aussi l'ouvrage de Bakhtine dans lequel la position du choix dans la sphère des sens et des valeurs trouve une expression en tant que continuum spatio-temporel, «chronotope», du monde présupposé par la poétique de l'œuvre (3, p. 234-407). «Tout ce qui est donné se transfigure dans le créé» (4, p. 299). On peut noter ici les parallèles entre certaines idées de Bakhtine et de Benveniste au sujet du sens de l'œuvre discursive en tant qu'union qu'on ne peut considérer comme égale à la somme des éléments qui la composent ; il s'agit de l'opposition entre les dimensions sémiotiques et sémantiques : méta-sémantiques (voir Ivanov, 20).

Dans la théorie de Bakhtine, une telle notion est une conséquence de l'affirmation générale voulant que le mot soit «abréviation de l'énonciation» (4, p. 299) : «Les images objectivées pour la vie et le mot, sont profondément inadéquates» (4, p. 318). L'orientation vers l'étude de l'aspect communicatif est la garantie que l'enthymème est perçu en tant qu'unité vivante — les racines de l'énonciation, remontant aux idéologies des genres langagiers et littéraires, sont l'expression palpable de l'inclusion de la position personaliste dans le processus de la vie de la collectivité.

Le genre dans cette théorie peut être caractérisé comme une unité de la langue de dialogue culturel. Il est la structure du sens, pertinente pour les différentes «séries» : «les énonciations et leurs types, *i.e.* les genres langagiers, sont les courroies de transmission de l'histoire de la société vers l'histoire de la langue» (4, p. 243). Donc, il est théoriquement impossible de faire l'analyse diachronique de la «série» de la création verbale, en s'orientant exclusivement vers le changement des constructions stylistiques : «essentiellement, les styles discursifs ou fonctionnels, ne sont rien d'autre

que les styles génériques de certaines sphères de l'activité et de la communication humaines» (4, p. 241). Le genre (étant le modèle dans le domaine du conceptualisé) surmonte la chosification non seulement du «style» littéraire, mais également du «matériau» : «le quotidien pur est une fiction, une invention des intellectuels. Le quotidien humain est toujours formé, et cette formation est toujours rituelle (fût-elle «esthétique»)» (4, p. 359). Une telle formation est une figure de sens, un archétype de l'établissement des relations cosmiques (il s'agit de l'«être expressif et parlant» (4, p. 510) ; c'est «l'expression en tant que matière sentée ou sens matérialisé» (*ibid.*). Et la «vérité» de la position ne peut se manifester ni par ce qui est libre d'appartenance («la langue nationale», «l'auto-développement du procédé» ou «la vie réelle»), ni par ce qui appartient à une seule personne : «Chaque pensée et chaque vie se jettent dans le courant du dialogue inachevé» (4, p. 318). Dans la substantialité de ce monde ouvert, les genres sont les matérialisations des «intentions premières» (3, p. 451). L'évolution du concept esthétique, vue dans l'histoire du genre, est un modèle dynamique de l'enthymème. La notion de «mémoire du genre» (5, p. 140) introduit le développement littéraire dans le domaine de la dialectique polysémantique. Toute objectivation («tout ce qui est donné») est surmontée non dans la sphère des autres objectivations (d'un degré d'abstraction plus ou moins élevé), mais dans le champ des systèmes sémantico-axiologiques se créant dans le processus du dialogue panchronique. Ce type d'idées a une importance considérable dans l'étude de l'art verbal en URSS. Cela se manifeste à tous les niveaux : à commencer par le manuel pour les universités «*Introduction aux études littéraires. Chrestomathie*» (50), où aucun critique littéraire du XX^e siècle n'est mieux représenté que Bakhtine, jusqu'aux travaux très spécialisés des partisans de la «poétique linguistique» où les pensées de Bakhtine sur le «dialogisme interne du mot» (3, pp. 88-113) sont liées à l'interprétation de la forme interne («valeur dérivationnelle») du mot entendue comme un phénomène à caractère plutôt sématologique que onomatiologique (18, pp. 18-19, 110-122).

La conception de l'énoncé comme enthymème, dans la tradition russe d'étude de l'art verbal, prenait parfois un aspect non dialogique (comme chez Bakhtine), mais monologico-subjectif. Elle était entendue ainsi par Victor Vinogradov, professeur dans plusieurs écoles supérieures de Léninegrad et Moscou, auteur de manuels devenus classiques dans les universités et instituts d'URSS, un des grands théoriciens soviétiques à développer des doctrines sur le style. La vision du mot tournée aussi bien vers la langue de la nation que vers le style d'une œuvre concrète est ca-

ractéristique de la théorie de V. Vinogradov (46, pp. 3-7) qui, durant les années vingt, était perçu par plusieurs comme un partisan de l'école de Genève (48, p. 208). Il faut considérer l'étude du phénomène de la «personne langagière» (remontant à une tradition étrangère à Saussure), l'élaboration de la catégorie de l'«image de l'auteur», en tant que direction la plus importante de l'évolution de la position méthodologique de Vinogradov. Cette catégorie, entre autres, permettait de surmonter l'objectivisme positif de l'approche formaliste, qui faisait abstraction du sujet du système littéraire, en s'occupant de l'étude des «unités» de la langue poétique. «L'image de l'auteur», dans la théorie de Vinogradov, était entendue en tant que «structure individuelle verbo-discursive, pénétrant toute la construction de l'œuvre artistique et déterminant la corrélation et l'interaction de tous ces éléments» (45, pp. 151-152) : «C'est une expression concentrée de l'essence de l'œuvre» (45, p. 118). Un tel *individuum* du texte n'a rien de commun avec la tradition de l'école psychobiographique, dont les adeptes, d'après Tynianov, analysent l'œuvre, «après avoir remplacé la poésie par le poète» (41, p. 253). Vinogradov ne parle pas de l'architecte, mais des données stylistiques de la construction — construction pénétrée par le tout idéologique. Pour Vinogradov, la discursivisation du texte littéraire est un acte (monologiquement libre) de l'orientation, intérieurement achevée et sémantiquement complète, du processus créateur dans la sphère de la «langue pratique» et dans l'espace des paradigmes du «langage poétique» en voie d'autodéveloppement. Pareil acte, constituant le nouveau «donné» dans cet autodéveloppement, fournit le matériau pour les orientations qui suivent en se manifestant, à la limite, par le moment de restructuration (d'importance variable : une œuvre d'épigone et un nouveau système symbolico-artistique en sont les deux pôles d'oscillation) de l'ensemble des catégories culturelles à la base de tels paradigmes. L'analyse stylistique mène aussi bien à la réalité socio-linguistique qu'au dynamisme de la noëse esthétique du sujet transcendantal.

On retrouve de semblables conceptions dans les travaux des pédagogues-méthodologistes, en particulier ceux qui étudiaient le principe de la «lecture synthétique» ; certains aspects de ce principe remontent aux idées de L. Chtcherba, linguiste bien connu, un des professeurs de Vinogradov (ce thème est abordé dans l'article d'Hélène Paléologue et Aïda Sadetsky, où est démontrée la parenté typologique des approches différentes au texte comme unité entière ; la théorie de l'enseignement de la langue, un faisceau de sciences philologiques et, même, la pratique artistique, servent de matière à l'étude du parallélisme [30]). Chtcherba, disciple de

Baudouin de Courtenay, examinait les phénomènes langagiers en tant que dérivés de l'unité sociopsychologique du sujet du texte ; à la compréhension de la langue en qualité d'«organisme autosuffisant», aux «vestiges du naturalisme en linguistique», il opposait la «collaboration réelle des interlocuteurs», c'est-à-dire le «facteur collectivo-individuel» (10, pp. 90-91). Il est spécialement intéressant pour notre thème que ces vues de Chtcherba aient été reflétées de façon cohérente dans ses «Essais d'interprétation linguistique des poèmes», qui sont le fruit de son travail quotidien avec les étudiants russistes se préparant à la carrière d'enseignants (10, pp. 26-44, 97-109).

La tendance des Formalistes à la chosification était surmontée non seulement dans les doctrines de certains de leurs opposants, mais aussi dans le processus du développement de la méthode elle-même, au cours des échanges intensifs entre les spécialistes des différentes générations. Nous parlons ici, essentiellement, de Tynianov et Eikhenbaum : il ne faut pas oublier que ces deux théoriciens étaient également professeurs et ont organisé en 1925 un séminaire où étaient discutés, sous des angles différents, les problèmes de l'évolution du Formalisme, problèmes du refus de l'axiomatisme présumé du procédé. C'est là que furent formés certains chercheurs dont les œuvres devaient par la suite devenir des classiques des études littéraires soviétiques modernes (par exemple Guinzbourg). L'évolution du Formalisme a amené Tynianov à développer les thèses de la poétique fonctionnelle. Ce n'est point surprenant : si, dans le livre, *le Problème du langage de la poésie* (1924), Tynianov, en développant des idées traditionnelles pour la méthode formelle, démontrait comment l'unité de l'œuvre détermine le sens de chaque mot dans le texte poétique, dans ses derniers ouvrages théoriques, le chercheur mettait plutôt l'accent sur l'analyse du procédé littéraire en tant que dérivé du principe constructif dominant dans l'œuvre ; principe qui à son tour est déterminé par les lois objectives du développement artistique.

L'évolution de la méthode devait jouer un rôle particulièrement important dans l'enseignement littéraire, puisque dans ce domaine le danger de la réalisation totale de la tendance Formaliste vers la pan-objectivation était toujours présent (Chklovsky écrivait dans sa lettre du 4 décembre à Tynianov : «Dans les écoles supérieures, les cercles des «formalistes» sont très forts et, malheureusement, partagent notre ancien point de vue» (41, p. 532). C'est grâce à l'interprétation profondément conséquente de l'œuvre en tant que système dynamique, que l'«atomisme» formel a été surmonté chez Tynianov. Chaque élément d'une construction artistique, étant la représentation d'une catégorie

quelconque de la poétique, possède sa propre réputation et prétend avoir une certaine position dans la littérature nationale. Le degré de corrélation entre le rôle canonique et la fonction actuelle d'un tel élément dans la structure du texte se détermine dans le cadre de l'œuvre en tant que *Gestalt*. Tout dans l'œuvre entre dans le monde organique de l'art verbal, en participant au processus infini de répartition des forces. Ce sont les mêmes lois qui gouvernent la nature du développement littéraire et celle de l'œuvre poétique. L'intégralité de la conception de Tynianov se base sur une hiérarchie présupposant 1) une compréhension de la construction artistique en tant que cosmos dans lequel l'être désigné de tous les éléments (toutes les formes) du texte se réalise de façon dynamique (cf. sa notion de la «dominante»); 2) une compréhension de l'œuvre (qui est la matérialisation structurée de l'évolution littéraire) en tant que moment de la «parole» de l'auteur dans la «langue» de l'art verbal; 3) une compréhension de la sphère des lois de la «série littéraire» comme ensemble jouant non le rôle d'archétype initial, mais étant interprété comme un dérivé — à travers une succession d'étapes, en particulier à travers l'orientation de l'œuvre vers «les formes et les phénomènes langagiers» (41, p. 279) de la vie courante — qu'on peut faire remonter aux principes du développement de la société (aux «séries causales les plus éloignées, fussent-elles les plus importantes» [41, p. 281].)

Dans une telle conception, le signifié du phénomène esthétique est sa fonction dans le champ de la transformation permanente. Le sens et la valeur de l'œuvre trouvent leur place dans la culture seulement du point de vue de l'orientation dans les conditions de tension de ce champ; dans la dialectique de l'existence de l'œuvre, l'opposition entre synchronie et diachronie se neutralise. «Nous reconnaissons que chaque système nous est obligatoirement présenté comme une évolution et que, d'autre part, l'évolution a inévitablement un caractère systématique» (42, p. 139), écrivaient Tynianov et Jakobson dans les «Problèmes des études littéraires et linguistiques». Tynianov rejetait aussi bien l'absolutisation du procédé (l'isolationnisme hédoniste du formalisme des débuts), que la voie directe des explications causales, offerte par les sociologues. Il préférait comprendre la présupposition de l'œuvre comme une sorte d'évolution achronique, comme un phénomène à caractère proprement ondulatoire, en faisant abstraction de l'analyse corpusculaire du monde des universaux. Mais une telle analyse a aussi trouvé sa place dans le courant d'idées de la méthode formelle.

Si Tynianov a réinterprété l'histoire formaliste des formes en tant que dynamique systémique des systèmes, dans l'œuvre d'Eikhenbaum se trouve la tendance explicite à étudier la forme

comme invariant et à y reconnaître une certaine «signification pure» propre à la conscience du collectif. Pour Tynianov, la notion de fonction était liée plutôt au principe de la corrélation des éléments qu'avec leur finalité ; la notion d'orientation concernait plutôt les relations entre les «séries», que l'être de la forme dans le champ gravitationnel du sens. La téléologie était entendue comme «intention créative» (41, p. 228), appartenant à la sphère de la volonté individuelle de l'auteur, et donc privée de la possibilité de caractériser l'unité systémique de l'œuvre. Les travaux d'Eikhenbaum reflétaient une autre conception théorique. D'après lui, la poétique se trouve «dans la série des sciences de l'esprit» (14, p. 337) ; elle «est construite sur la base du principe téléologique, et découle ainsi de la notion de *procédé*» (*ibid.*). Cela est certes assez loin du procédé autosuffisant, représentant une valeur à caractère hédoniste (l'orthodoxie du Formalisme des débuts), et de la subordination complète du procédé à la fonction, *i.e.* de la découverte du sens (purement constructif) seulement au niveau de la dynamique des corrélations (Tynianov).

Si, par cette affirmation d'existence du sens exclusivement dans les conditions de mouvement perpétuel, la conception de Tynianov est proche de la doctrine de la dialectique polysémantique non orientée vers l'achèvement dans la synthèse «monologique» hégélienne (4, p. 364), développée dans la théorie de Bakhtine, les pensées d'Eikhenbaum, elles, correspondent aux idées importantes pour le système de Bakhtine quand il s'agit de la notion des formes représentant les concepts : selon la formule de Bakhtine, «la forme en tant que forme du contenu, est le contenu en tant que contenu de la forme» (3, p. 70). Le «caractère général du style» (14, p. 332) de l'œuvre reflète (au niveau de la sémantique artistique) l'*eidos* du procédé dominant dans le texte. En examinant l'axiomatique du monde des phénomènes esthétiques, Eikhenbaum porte une attention spéciale aux formes remplissant une fonction métalinguistique dans le cadre de l'antinomie entre «artistique» et «non artistique».

Tout comme, selon Bakhtine, la mémoire générique du roman renvoie le lecteur à l'idéologie du «présent inachevé» (3, p. 481), dans la théorie d'Eikhenbaum la catégorie d'«art» se manifeste par des images intrinsèquement propres à elle. Dans cette perspective, le mètre des vers, par exemple, est un signal de l'appartenance du texte où il domine à la sphère sémiotique nommée «poésie», opposée non tant à la «prose», qu'à la «vérité» (cf. *la Poésie et la vérité*) ; les types de rythme différents, les variantes de la «mélodique» (14, pp. 327-511), sont des repères dans le champ des valeurs socio-culturelles ; le chercheur s'efforce de découvrir les

lois de la compétence littéraire. La voie vers les pôles du sens créateur est aperçue par le critique dans la dialectique de la poétique et de la prosaïque (voir les articles «Les problèmes de la poétique de Pouchkine», [14, p. 23-34], et «Cheminement de Pouchkine vers la prose» [15, p. 214-230]), ainsi que dans l'antinomie où, à la diégèse simple, est opposé le *skaz*. «Récit poétique», «récit direct», «récit parlé», «dit», la catégorie du *skaz* est analysée sous cet angle dans l'article d'Aïda Sadetsky (40), où il est question non seulement des concepts de cette notion dans les travaux d'Eikhenbaum, de Victor Vinogradov et de Bakhtine, mais aussi des problèmes auxquels font face les traducteurs du terme russe *skaz*. Cette antinomie est examinée dans les articles «L'illusion du *skaz*», «Comment est fait 'Le Manteau' de Gogol», «L'écrivain démesuré», etc. (voir 15, pp. 306-345), où Eikhenbaum parle des conditions anti-thétiques de l'existence de l'œuvre, qui apparaissent dans la résurrection par la littérature (toujours potentiellement menacée de se dissoudre dans les schématisations de l'idéologie appliquée, dans l'utilitarisme de la connaissance empirique et de la normativisation), de la tradition folklorique de pan-esthétisation du matériau langagier ; le «philologisme ludique» (15, p. 342), la «*maestria* verbale» (15, p. 344) sont entendus comme contraires aux buts «didactiques» (15, p. 334) de l'intelligentsia littéraire.

En étudiant la grammaire de l'art, le chercheur ne s'occupe pas seulement des structures discursives caractérisant explicitement le texte en tant qu'«artistique» ; il n'est pas moins intéressant pour lui d'examiner les formes du rejet manifeste de la littérarité. Eikhenbaum démontre par exemple que l'idéologie de la destruction des procédés canoniques est souvent fondée sur l'affirmation de nouveaux objectifs de la littérature ; il analyse l'essence révolutionnaire impliquée par l'orientation vers les goûts «vulgaires» dans son article sur le rejet des «règles» poétiques par l'esthétique de Nékrassov (14, pp. 35-74). L'étude des «faits littéraires» se rapportant à l'opposition «artistique»/«non artistique», l'étude de la fonction de l'opacité esthétique du procédé, n'est pas moins importante pour Eikhenbaum que ne l'est pour Bakhtine l'étude du roman et de l'épopée, de la polyphonie et de l'homophonie, du rire ambivalent du carnaval et du dogmatisme satirique.

Dans les théories de ces deux auteurs, l'objectivation est surmontée par la référence au texte de l'univers culturel. La fonction axiologico-sémantique est déterminable seulement à condition d'être incluse dans un tel système ; l'œuvre se révèle en tant qu'enthymème. Pour ces deux chercheurs, les archétypes dominants dans la présupposition des énonciations littéraires sont différents, mais les axiomes d'analyse sont dans une certaine mesure

orientés vers le même principe. D'ailleurs, même cette différence ne doit pas être exagérée. L'intérêt pour le destin esthétique du sens non fini était profondément caractéristique d'Eikhenbaum. Il relève de l'opposition où «le fini» correspond au «professionnalisme» de l'écrivain dans la dichotomie analysée plus haut ; dans la perspective prédicative de la «valeur artistique», il s'agit de l'inversion des éléments marqués et non marqués — voir l'analyse de la réaction de Tolstoï à «l'exubérance» littéraire de Leskov (15, p. 342). On peut rappeler ici ses travaux sur Tolstoï (le grand prêtre d'un art qu'Eikhenbaum caractérisait comme non poétique dans l'article «Sur les crises de Tolstoï»), et en particulier l'article «Sur les contradictions de Lev Tolstoï» (15, pp. 25-60). La catégorie de la contradiction y est interprétée de façon universelle — aussi bien comme la base du complexe problématique, occupant le centre de l'attention de l'écrivain, que comme la caractéristique de sa voie spirituelle, intellectuelle, artistique, comme une figure syntaxique fondamentale de l'histoire de son œuvre. C'est l'alternance des découvertes et des déceptions, c'est une quête de la moralité de la beauté, de l'harmonie entre l'essence et l'apparence, entre ce qui est et ce qui doit être — quête frénétique dans sa désespérance et importante par son caractère irréalisable explicitement rejeté (interprété comme un insuccès passager), mais implicitement affirmé, puisque cette quête est elle-même l'expression de l'esprit se créant éternellement (le sens comme processus de recherche du sens ; le type «faustien» de culture).

Une idée typologiquement apparentée est à la base de beaucoup d'ouvrages soviétiques modernes destinés aux étudiants, portant sur l'esthétique de Tolstoï (voir 6). La dialectique de ce qui se crée et de ce qui est créé, de l'artistique et du dogmatico-didactique, se manifeste également dans les analyses des relations mutuelles entre la praxis esthétique et la situation historico-idéologique. On peut rappeler ici la théorie du «quotidien littéraire» avancée par Eikhenbaum : il y ébauche le cheminement de la résolution conséquente des problèmes du contact entre une «série littéraire» et d'autres séries. Au-delà de cette étape s'ouvrirait une perspective dans laquelle se rejoignaient les grandes lignes de la position artistique et de la nécessité socio-culturelle (du caractère archétypique) et où était engendrée l'idée du «comportement historique» (12, p. 6). La notion de l'évolution absolutisée (Tynianov) ne conditionne pas un tel concept d'historisme ; il est généré dans le cadre de l'approche paradigmatique supposant la transparence du polymorphisme empirique dans le monde des axiomes scintillants de la culture. Les relations entre ces axiomes doivent être caractérisées non comme autocréation dialogique (Bakhtine), mais

comme harmonie antithétique. Ainsi, en se penchant sur l'idée d'enthymème, les deux classiques de la méthode formelle ont réussi à ne pas avoir recours à l'affirmation prudente d'une notion du type «sentiment de la vie» ou «goût artistique propre à une époque». Essentiellement, la lutte était menée pour l'analyse structurale de la présupposition, analyse dans laquelle se serait conservée l'impression de tension dynamique propre à un organisme de la culture. Pour arriver à l'idée d'enthymème, il fallait surmonter dialectiquement la tentation de l'objectivation, mais ne pas l'ignorer délibérément.

Le «formalisme modifié» était le précurseur du courant d'enseignement littéraire moderne lié à l'activité des sémioticiens. Le livre de Lotman, *L'Analyse du texte poétique*, présente à cet égard un grand intérêt ; ce «manuel pour les étudiants», selon la maison d'édition «L'Instruction», «sera intéressant aussi pour les professeurs d'écoles supérieures et les enseignants de l'art verbal» (23, p. 2). Dans ce travail, qui a exercé une influence considérable sur l'étude de la littérature dans les universités soviétiques, Lotman insiste sur la nécessité de comprendre l'œuvre en sa qualité de «paradigme complexe multiple de codes donnant vie au texte» (23, p. 123). Le but de l'analyse est de déterminer la nature de l'isomorphisme de ces mondes du sens auxquels renvoient les différents complexes d'éléments de la structure artistique. Les formes poétiques sont les signes des idéo-univers se trouvant dans l'état d'action réciproque. Ainsi, l'intention du «dévoiler la structure interne du texte analysé» (23, p. 119) n'implique pas l'immanence de l'approche et l'attitude de Lotman envers le formalisme est à ce point de vue très représentative. Il s'intéresse surtout au changement d'idées de la période initiale, à l'effort en vue de surmonter la tendance vers l'objectivation : «l'évolution de l'école formelle était liée avec l'intention [...] de remplacer la notion métaphysique de 'procédé' en tant que base de l'art par le concept dialectique de fonction artistique» (23, p. 17). Dans son article «Sur le contenu et la structure de la notion de 'littérature artistique'» (publié dans un recueil dédié «au 75^e anniversaire» de Bakhtine et «à son 50^e anniversaire d'activité scientifico-pédagogique»), Lotman affirme que «les plus récentes recherches sémiotiques» sont en flagrante contradiction «avec une des assertions fondamentales de l'école formelle» : «le fonctionnement artistique génère non un texte 'épuré' de signification, mais, au contraire, un texte surchargé au maximum de signification» (24, p. 21-22).

Ainsi le texte doit-il être entendu comme manifestation poly-isotopique d'expérience humaine, réalisée dans le monde du signe (et sur ce plan, opposée à la nature). Le texte est engendré par cet-

te expérience et continue d'être créé en elle ; par cette dernière considération s'explique l'intérêt de Lotman pour le problème du pluralisme des perceptions du texte et pour la question de leur degré d'adéquation (22, p. 347 ; 25). En rejetant l'affirmation du formalisme classique selon laquelle l'œuvre est une somme de procédés, Lotman est proche de la théorie du Tynianov de la seconde moitié des années vingt, lorsqu'il soutient, dans son «manuel pour étudiants», que «c'est seulement en imaginant tout élément de la structure du texte poétique simultanément en tant qu'accomplissement et non-accomplissement d'un certain système de normes de l'organisation poétique, que nous recevons la description fonctionnelle qui révèle la valeur artistique de l'œuvre» (23, p. 136). Lotman s'éloigne des positions du formalisme orthodoxe sur le conflit entre le «matériau» de la langue nationale et le style artistique ; il est plus proche de la problématique d'Eikhenbaum, dont la pensée se référerait constamment à la tension entre les pôles «poétique» et «non poétique». Parlant de la «relation entre le système de langue poétique et le système de langage quotidien», Lotman conclut à l'importance du fait que «leur relation peut devenir porteuse de significations» (23, p. 132). Ainsi, le texte littéraire fait partie intégrante de la dynamique idéologique de la société. Son autonomie n'est pas absolue et unique : «le but de la poésie n'est bien sûr pas les «procédés», mais l'appréhension du monde et la communication entre les gens [...], le but de la poésie coïncide avec le but global de la culture» (23, p. 131). L'œuvre littéraire renvoie à la conception de l'être ; le mot artistique mène le lecteur vers sa présupposition : [...] le message artistique crée un modèle artistique d'un phénomène concret quelconque — la langue artistique modèle l'univers dans ses catégories les plus générales» (22, p. 26).

Rendre les étudiants capables de reconstruire l'image du monde pertinente pour l'œuvre, voilà ce que Lotman considère le plus important pour la pratique pédagogique. Il poursuit un but parallèle dans le *Manuel-chrestomathie de lecture littéraire* destiné aux écoliers de neuvième année (26). Le héros principal des ouvrages théoriques et didactiques de Lotman est le texte inclus dans l'unité dynamique des «systèmes secondaires modelants». Les relations entre les univers des sens et des valeurs attirent l'attention du chercheur. Egorov, dans une étude de son œuvre, écrit : «Lotman classe, sépare les cultures et les aspects des cultures, en fermés et ouverts ; paradigmatiques et syntagmatiques ; spatiaux et temporels ; sémantiques («symboliques») et syntaxiques (on peut les appeler «métonymiques») ; en cultures s'orientant vers la coutume ou vers la loi, vers les fins ou les commencements [...]» (11, p. 15).

Pour certains, une telle axiomatic culturelle semble conditionner des schèmes trop rigides. Bakhtine, en réfléchissant dans un de ses derniers écrits à la divergence des théories, posait le «problème de l'exactitude et de la profondeur» (4, p. 372). En comparant l'approche de Lotman avec la sienne, il percevait l'opposition entre le sens «chosifié» et le sens «personnaliste» (gros du dialogue) (*ibid.*), entre le «système» et l'«unité organique» (4, p. 339). On peut se demander dans quelle mesure Lotman a réussi à surmonter l'objectivation, l'aliénation potentielle de l'œuvre, mais l'orientation vers l'étude du texte en tant qu'enthymème déterminant sa compétence, caractérisant «le domaine des interprétations, dans les limites duquel se trouvent les points de vue individuels» (23, p. 270), est sans doute un postulat fondamental de sa théorie.

La voie des tenants de l'étude sociologique de l'art verbal, vers la libération des exégèses univalentes qui réduisent la littérature à un complexe d'illustrations reflétant la nature d'une autre série, était dans une large mesure parallèle à celle des adeptes des méthodes formelles et du structuralisme. Le penchant pour la notion d'enthymème dans la tradition criticolittéraire russe ne provenait pas tant d'idées proches de celles de Saussure dans son étude sur la poétique des anagrammes, que de l'examen de la fonction de l'œuvre dans le cadre de l'échange socioculturel. Le terme même d'«enthymème» a été ressuscité dans un ouvrage dérivé du système d'opinions de Bakhtine, qui ne concevait pas la littérature hors de la dialectique sémantico-axiologique du développement social. L'article dans lequel est apparu le terme («Le mot dans la vie, et le mot dans la poésie», 1926), débute par l'affirmation des thèses nécessaires «à l'utilisation correcte et productive de l'analyse sociologique dans la théorie de l'art» (47, p. 247). L'auteur y traite de la structure intérieurement sociale de la création artistique, de l'ouverture de celle-ci aux influences sociales des autres domaines de la vie, etc. Il n'est donc pas surprenant qu'au sein des critiques sociologiques, l'intérêt pour l'étude de la présupposition de l'œuvre ait eu un caractère profondément organique.

On trouve des tentatives d'argumentation au niveau théorique sur la spécificité de l'art même chez un adepte de l'analyse «moniste» aussi ardent que Pléhkanov (voir son élaboration de la doctrine des «instances intermédiaires»). Il faut aussi rappeler certaines pensées de Lounatcharsky, qui a joué un rôle considérable dans l'histoire de l'enseignement de la littérature en URSS — non seulement comme l'un des dirigeants de la «révolution culturelle» (commissaire du peuple, responsable de l'Éducation), mais également comme conférencier très populaire et comme professeur dans plusieurs établissements d'enseignement supérieur. Un de

ses ouvrages les plus importants, parmi ceux qui critiquent le pandéterminisme classo-génétique, est l'article publié dans la revue *la Langue maternelle et la littérature dans l'école des travailleurs* (n° 1, 1928). Il y attaque l'objectivisme de Péreverzev et de ses partisans, qui négligeaient le caractère conscient du rôle joué par l'écrivain dans la lutte socioidéologique. L'article était fondé sur le texte d'une présentation faite lors d'un colloque des professeurs de langue et littérature russes. À cette occasion, Lounatcharsky avait recommandé aux professeurs d'examiner l'œuvre à la lumière de l'opposition entre le «progressiste» et le «réactionnaire». L'enthymème, grâce auquel devait être surmontée l'approche mécaniste, orientait la compréhension du produit de l'activité créatrice vers le monde de la dialectique de la pensée historico-nationale. Lounatcharsky accordait une grande attention au rôle actif du critique marxiste comme facteur pouvant «aider» l'auteur à quitter le cercle fatal des conceptions déterminées par son appartenance à une classe donnée.

Mais les chercheurs soviétiques ne se sont pas contentés d'ajouter les éléments du normativisme politico-idéologique à la vision «économique» du sociolecte. Ils se sont longuement penchés sur le niveau de l'être où la réalité devient art. À ce sujet, rappelons la notion de «méthode de création», au développement de laquelle les sociologues ont travaillé activement durant les années trente. La critique sociologique devait surmonter deux types d'aliénation : 1) l'interprétation de la «méthode» comme conception du monde, interprétation développée, entre autres, dans les travaux de Vinogradov ou Nousinov (43 ; 29) ; 2) l'interprétation de la «méthode» comme réverbération objective de la réalité offerte à la perception désintéressée — parmi les tenants de cette dernière vision, rappelons le nom de M. Rosental' (38 ; 39). L'invitation des chercheurs exigeait une théorie pouvant lever l'opposition entre les approches «anthropologique» et «cosmologique». Le cheminement de Vinogradov présente ici un grand intérêt. Sa doctrine a évolué du déterminisme classo-génétique (ces pensées orthodoxes sont exprimées, en particulier, dans son manuel *Théorie de la littérature*) et de l'interprétation de la «méthode de création» en tant que conception du monde vers la notion selon laquelle la spécificité artistique d'une telle conception ne peut être retrouvée que dans l'œuvre. La littérature ne constitue pas une illustration de la position idéologique, mais, en tant que transfiguration de cette position, elle lui permet de se connaître elle-même. L'affirmation selon laquelle l'orientation d'un écrivain dans les conditions historiques de la dialectique sociale a un caractère profondément objectif, c'est-à-dire constitue un thème inévitable de ses

ouvrages, déterminait les limites de la présupposition et assurait un lien entre l'épistémè et la création. L'idée d'enthymème donnait à la critique sociologique la possibilité d'arriver à une synthèse des opinions des rationalistes et des atomistes. Selon Bakhtine, [...] et l'objet est engendré dans le processus de création, et le poète même est engendré, et sa conception du monde, et ses moyens d'expression» (4, p. 299).

Certains sociologues contemporains voient eux aussi l'art du mot comme la sphère dans laquelle prend place la régénération sémiotique du référent. On peut, par exemple, examiner l'œuvre de Pospélov, chercheur et pédagogue renommé, qui a été pendant plusieurs années chef de section de théorie littéraire à l'Université de Moscou. Il rejette la théorie que, dans le travail de l'écrivain, puisse se refléter une réalité quelconque, non altérée par le prisme de sa «conscience sociale». Il rejette aussi la doctrine de ceux qui affirment le caractère secondaire de la création en regard de la conception du monde. Pospélov oppose la «contemplation du monde» par l'auteur, manifestant le systémisme de sa position dans le développement de l'autocognition historico-nationale, au caractère individuel de la «conception du monde», dont l'un des axiomes est l'utilitarisme objectivé des «intérêts de classe» de l'écrivain (voir dans le manuel de Pospélov, *l'Histoire de la littérature russe du XIX^e siècle* (35), l'importance, accordée aux concepts de «conformité» et de «contradiction», qui caractérisent les relations entre les idéaux de l'auteur et le sens objectif de son œuvre). Le monde «contemplé» représente non directement l'être, mais une de ses réflexions historiquement déterminées ; au plan du «choix de la position», on perçoit non la génération psychoindividuelle, mais une orientation parmi les types de «pathos idéo-émotionnels des œuvres» (36, p. 15 et *passim*).

Le manuel de Pospélov, *Problèmes du développement historique de la littérature*, destiné aux étudiants des instituts pédagogiques (36) est consacré en grande partie à l'étude de cette notion ; mais on rencontre le terme pathos dans la majorité de ses travaux, et en général on peut dire que pour l'école d'enseignants de littérature qui s'oriente vers ses idées, la catégorie du pathos joue un rôle de composante essentielle du contenu artistique (voir 49, pp. 94-120 ; 50, pp. 112-158). Le pathos n'est pas compris ici comme la notion remontant à la théorie éthique développée par Aristote, ou à sa Rhétorique (sentiment, passion — voir la catégorie de pathos dans l'esthétique de Staiger) ; il renvoie plutôt au complexe d'idées qu'on trouve dans les œuvres de Hegel (le pathos comme un véritable objet de représentation artistique) et de Béliński (le pathos assure la cohérence interne de l'activité créatrice de l'écrivain ; le

pathos est la contemplation par le poète au moyen de toute la complétude de son être moral, de l'idée en tant que créature vivante organique). Tout comme les autres classiques soviétiques du courant sociologique moderne (19), Pospélov voit dans le pathos un phénomène proche de la notion de «dominante». Étant la caractéristique d'«appréciation» artistique du représenté, le pathos tend à des formes d'«appréhension idéo-émotionnelle» correspondant aux catégories de «héroïque», «tragique», «dramatique», «sentimental», «humoristique», «satirique», etc. (36, pp. 63-151); d'après Bakhtine, elles doivent être définies comme «formes architectoniques de l'objet esthétique» (3, pp. 19-22). La spécificité sociologique de l'approche du chercheur se manifeste non seulement dans le fait que le pathos d'une œuvre soit entendu comme facteur dépendant de «l'unité de l'affirmation et de la négation idéologiques» (36, p. 29) propre à l'écrivain, mais également dans le fait que la nature du pathos soit orientée vers le système de valeurs s'élaborant dans les conditions du dynamisme historico-culturel. Sans participer de la présupposition axiologique d'un tel genre, l'œuvre, selon Pospélov, ne peut guère dépasser le niveau de la fabrication pure et simple.

La doctrine selon laquelle on doit voir dans l'œuvre l'image du monde qui l'a engendré — monde qui transforme de façon conséquente l'empirisme chaotique des «séries» sociales et naturelles, en une unité systémique grosse de sens et de valeur ; monde qui remplit la fonction de sémème dans le texte «ouvert, s'accomplissant, irrésolu et non prédéterminé» (4, p. 339) de culture — a servi d'invariant pour des tendances opposées dominant la critique soviétique. La notion d'enthymème assure la cohérence interne de la base problématique-méthodologique de l'enseignement contemporain de la littérature en URSS ; la vision non objectivée est impliquée par l'essence dynamique («dialogique», selon Bakhtine) de ce texte, qui est en perpétuel devenir : «Au cours de l'interaction dialogique avec l'objet, celui-ci se transforme en sujet (en un autre *moi*)» (4, p. 350).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. S. Averintsev et S. Botcharov, «Primetchaniia», dans M.M. Bakhtine, *Estetika slovesnogo trochestva*, Moscou, 1979.
2. M. Bakhtine, *Tvoithestvo Fransua Rablé i narodnaïia kul'tura srednevekov'ia i Rennanssa*, Moscou, 1965.
3. M. Bakhtine, *Voprosy literatury i estetiki*, Moscou, 1975.

4. M. Bakhtine, *Estetika slovesnogo tvortchestva*, Moscou, 1979.
5. M. Bakhtine, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscou, 1979.
6. S. Botcharov, «'Voïna i mir' L.N. Tolstogo», dans *Tri chedevra russkoï klassiki*, Moscou, 1971.
7. V. Ckklovsky, *Mater'ial i stil' v romane L. Tolstogo «Voïna i mir'»*, Moscou, 1928.
8. V. Ckklovsky, *O teorii prozy*, Moscou, 1929.
9. V. Ckklovsky, «L'art comme procédé», dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
10. L. Chtcherba, *Izbrannye raboty po russkomu iazyku*, Moscou, 1957.
11. B. Egorov, «K 60-letiiu Iurii Mikailovitcha Lotmana», dans *Finitis duodecim lustris*.
12. B. Eikhenbaum, *Lev Tolstói. Piatidesiatye gody*, Léningrad; 1928.
13. B. Eikhenbaum, «Comment est fait le Manteau de Gogol», dans *Théorie de la littérature*, Paris, 1965.
14. B. Eikhenbaum, *O poezii*, Léningrad, 1969.
15. B. Eikhenbaum, *O proze*, Léningrad, 1969.
16. L. Fleishman, «B.V. Tomachevsky v polemike vokrug 'formal'nogo metoda'», dans *Slavica Hierosolymitana*, III, 1975.
17. V. Fritché, *Otcherki razvitiia zapadnykh literatur*, Moscou, 1934.
18. V. Grigor'ev, *Poetika slova*, Moscou, 1979.
19. M. Hrapchenko, *Hudojestvennoe tvortchestvo, deïstvitel'nost', tchelovek*, Moscou, 1976.
20. V. Ivanov, «Znatchenie idēi M.M. Bakhtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlia sovremennoï semiotiki», dans *Trudy po znakovym sistemam*, VI, Tartu, 1973.
21. R. Jakobson, «Vers une science de l'art poétique», dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
22. I. Lotman, *Struktura hudojestvennogo teksta*, Moscou, 1970.
23. I. Lotman, *Analiz poetitcheskogo teksta*, Moscou, 1972.
24. I. Lotman, «O sodержanii i strukture poniatia 'hudojestvennaia literatura'», dans *Problemy poetiki i istorii literatury*, Saransk, 1973.
25. I. Lotman, «K voprosu ob istochnikovditcheskom znatchenii vyskazyvanii inostrantsev o Rossii», dans *Sravnitel'noe izouchenie literatur*, Léningrad, 1976.
26. I. Lotman et V. Neverdinova, *Utchebnik — hrestomatia po literaturnomy tchteniiu*, Tallin, 1982.
27. A. Lounatcharsky, *Stat'i o literature*, Moscou, 1957.
28. J. Moukarovsky, «K tchechskomu perevodu 'Teorii prozy' Chklovskogo», dans *Strukturalizm : «za» i «protiv»*, Moscou, 1975. (Traduction russe d'un article publié la première fois en tchèque dans la revue «C i n», n° 6, 1934).
29. I. Nousinov, «Sotsialisticheskiï realizm i problema mirovozzrenia i metoda», dans *Lit. kritik*, n° 2, 1934.
30. H. Paléologue et A. Sadetsky, «De quelques tendances parallèles dans les traditions philologiques et méthodologiques russes», dans *Langues et linguistique*, n° 8, 1982.
31. V. Pereverzev, «Problemy marksistskogo literaturovedeniia», dans *Literatura i marksizm*, n° 2, 1929.
32. V. Plekhanov, *Otcherki po istorii materializma*, Moscou, 1938.
33. V. Plekhanov, *Iskusstvo i literatura*, Moscou, 1948.
34. G. Pospelov, *Problemy literaturnogo stilia*, Moscou, 1970.
35. G. Pospelov, *Istoriia russkoï literatury XIX veka*, Moscou, 1972.
36. G. Pospelov, *Problemy istoricheskogo razvitiia literatury*, Moscou, 1972.
37. V. Propp, *Fol'klor i deïstvitel'nost'*, Moscou, 1976.

38. M. Rozental', «Mirovozzrenie i metod v hudojestvennom tvortchestve», dans *Lit. kritik*, n° 6, 1933.
39. M. Rozental', *Protiv vul'garnoi sotsiologii v literaturnoi teorii*, Moscou, 1936.
40. A. Sadetsky, «Les problèmes de la métaphorisation d'un terme. La pré-supposition : son rôle dans la compréhension adéquate de la terminologie de la science théorico-littéraire russe», dans *Langues et linguistique*, n° 9, 1983.
41. I. Tynianov, *Poetika. Istoriiia literatry. Kino*, Moscou, 1977.
42. I. Tynianov et R. Jakobson., «Problèmes des études littéraires et linguistiques», dans *Théorie de la littérature*, Paris, 1965.
43. I. Vinogradov, «Problema hudojestvennogo metoda», dans *RAPP*, n° 3, 1931.
44. I. Vinogradov, *Voprosy marksistskoï poetiki*, Moscou, 1972.
45. V. Vinogradov, *O teorii hudojestvennoï retchi*, Moscou, 1971.
46. V. Vinogradov, *O iazyke hudojestvennoï prozy*, Moscou, 1980.
47. V. Volochinov, «Slovo v jizni i slovo v poezii», dans *Zvezda*, n° 6, 1926.
48. V. Volochinov, «O granitsah poetiki i lingvistiki», dans *V bor'be za marksizm v literaturnoi nauke*, Leningrad, 1930.
49. *Vvedenie v literaturovedenie*, Moscou, 1976.
50. *Vvedenie v literaturovedenie. Hrestomatiia*, Moscou, 1979.

Nous tenons à exprimer nos plus vifs remerciements à M^{me} Tatiana Mogilevskaya de Moncada pour sa participation à l'élaboration de cet article qui n'aurait pas vu le jour sans sa précieuse collaboration. Notre gratitude s'adresse aussi à M. Michel Bachant qui nous a été d'un très grand secours en ce qui concerne la traduction de ces pages.