***LES ECOLES D ’ INSPIRATION FORMALISTE, STRUCTURALISTE***

***1. LES FORMALISTES RUSSES***

 « C’était l’époque des jeunes expérimentateurs dans les arts et dans les sciences » – se rappelle Jakobson en préfaçant le recueil des travaux du Cercle linguistique de Moscou, paru en français dans la traduction de Tzvetan Todorov en 1965 (Théorie de la littérature). Cette école – la plus novatrice du 20 e siècle et dont l’activité est interrompue par la dictature – rassemble non seulement des critiques tels Eikhenbaum, Tynianov, Chklovski, Timachevsk ou Roman Jakobson, mais aussi des poètes : Maïakovski, Pasternak, Mandelstam.

 Liés aux courants d’avant-garde en peinture, en poésie et en musique, les formalistes russes dénoncent l’idée romantique de l’inspiration poétique. Pour eux, l’art est une « fabrication » ou pour reprendre le titre d’une étude de Chklovski, il est un « procédé ». C’est l’œuvre d’art qui se trouve au centre de l’intérêt des formalistes et pour le comprendre, ils se refusent de recourir à la biographie de l’écrivain ou à une approche psychologique, philosophique ou sociologique. Dans son étude inaugurale destinée à dresser un bilan de « La théorie de la « méthode formelle », Eikhenbaum se plaint des « épigones » qui « transforment la méthode formelle en un système immobile de « formalisme » leur servant à l’élaboration de termes, schémas et classification. ». Alors que pour les formalistes la science n’établit jamais de vérités inaltérables, celles-ci sont au contraire prêtes à une perpétuelle modification : « ce qui nous caractérise n’est pas le « formalisme » en tant que théorie esthétique, ni une « méthodologie » représentant un système scientifique défini, mais le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques du matériau littéraire ». Les formalistes veulent étudier des « particularités spécifiques des objets littéraires en distinguant de toute autre matière », ou avec les mots de Jakobson, cités par Eikhenbaum : « L’objet de la science littéraire n’est pas la littérature, mais la littérarité (literaturnost’), c’est-à-dire ce qui fait d’une œuvre donnée une œuvre littéraire. ». Pour s’en rendre compte, il est nécessaire de confronter la langue poétique avec la langue quotidienne (Yakoubinski) en vue de créer une théorie, susceptible de comprendre l’idée lancée par les futuristes d’une langue « transrationnelle ». Celle-ci serait à même de révéler pleinement « la valeur autonome des mots », tout comme l’usage enfantin des mots.

 Dans la même ligne de pensée, toujours à l’encontre de la conception symboliste, les formalistes dénoncent la corrélation traditionnelle forme/fond pour dire que « la différentia specifica de l’art ne s’exprimait pas dans les éléments qui constituent l’œuvre, mais dans l’utilisation qu’on en fait » . Ceci permet de comprendre la perception artistique comme une perception de la forme : « la langue poétique – précise Chklovski – diffère de la langue prosaïque par le caractère perceptible de sa construction » . Les formalistes prolongent cette réflexion dans le domaine du roman, en distinguant les procédés de construction du « sujet » (le parallélisme, l’encadrement, les énumérations, etc.) des éléments qui forment son matériau (la fable, les motifs, les idées, les personnages). L’établissement de l’identité du procédé selon ses fonctions conduit les formalistes aux problèmes de l’évolution des formes et à l’étude de l’histoire littéraire. Eikhenbaum conclut son bilan ainsi :

« Chez nous, la théorie et l’histoire ne font qu’un, que l’on s’en tienne à l’esprit ou à la lettre de cette opinion. Nous sommes trop bien élevés par l’histoire pour croire que l’on peut éviter cette union. Au moment où nous serons obligés d’avouer que nous avons une théorie qui explique tout, qui donne des réponses sur tous les cas du passé et de l’avenir, et qui, pour cette raison n’a pas besoin d’évolution et n’en est pas capable, nous serons en même temps obligés d’avouer que la méthode formelle a terminé son existence, que l’esprit de la recherche scientifique l’a quittée. Pour l’instant, nous n’en sommes pas là. »

***Vladimir Propp : les 31fonctions du conte***

 Le principal intérêt de l’analyse de Propp dans Morphologie du conte (1928, traduction française : 1970) est d’établir la structure du conte populaire (à partir d’une centaine de contes populaire merveilleux russes), et d’en étudier les lois. C’est un travail de classification des significations et en cela Propp annonce la sémiotique. Il substitue à l’approche génétique répandue dans l’analyse des contes (qui s’interroge d’abord sur l’origine du conte) un point de vue structurel lui permettant de comprendre « ce qu’est le conte ». Propp, d’une perspective d’« un double jeu des confrontations et des transformations », découvre des invariants à l’intérieur des contes qu’il appelle « fonctions » (« par fonction, nous entendons l’action d’un personnage, définie du point de vue de sa signification dans l’intrigue ») à partir desquelles voici les lois génératrices du conte qui s’établissent :

– les noms, les attributs changent, mais ma fonction reste identique et peu nombreuse ;

– le nombre des fonctions est limité : Propp en dénombre 31 ;

– la succession des fonctions est toujours identique : bien que leur présence ne soit pas nécessaire dans tous les contes ;

– la structure des contes est à chaque fois la même dans le cas des contes merveilleux : les fonctions se répartissent en couples et déterminent des « sphères d’action » qui sont des personnages accomplissant des actions. (Propp distingue 7 sphères : l’agresseur, le donateur, l’auxiliaire, la princesse, le mandateur, le héros et le faux héros.)

 Compte tenu de ces actions et fonctions, il est aisé de formaliser et de définir le conte merveilleux : « Tout développement partant d’un méfait ou d’un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d’autres fonctions utilisées comme dénouement ». La « séquence » (à savoir le développement) peut se redoubler à l’intérieur du conte. La critique que l’on a tendance à adresser à tort à Propp consiste en un reproche pour avoir « négligé la forme au bénéfice du contenu ». Ce que Propp a mis en évidence, c’est avec le terme de Hjelmslev : une forme du contenu. De nombreuses approches structurales sont issues de la démarche morphologique de Propp (des « séquences » de Barthes de l’analyse structurale ou les « actants » de Greimas).

***Roman Jakobson : la poétique***

 A fuir stalinisme et nazisme, l’itinéraire parcouru par l’un des fondateurs du formalisme russe, Roman Jakobson, de Moscou (Russie) à Cambridge (Etats-Unis), via Prague (1920-1939), Danemark, Norvège et Suède, témoigne des grands bouleversements historiques que la vie artistique et intellectuelle a dû affronter au 20 e siècle. A Prague, Jakobson fonde avec Vilém Mathesius le Cercle de Prague (y participent encore Havranek, Truka, Vachek, Mukarovsky et Troubetzkoy) qui devient le promoteur de la linguistique structurale de l’entre-deux-guerres.

Phonologie, morphologie, poétique, histoire des langues et littératures slaves constituaient les principaux domaines de recherche. Ce qui nous intéresse particulièrement, ce sont les investigations que Jakobson a pu mener à bien dans le domaine de la poétique, résultats censés déterminer les orientations que les recherches en poétique prendront en France à partir des années 60.

**Distinction : « poésie/prose »**

 Dès 1919 Jakobson s’interroge sur les rapports entre le langage quotidien et le langage poétique : ce dernier serait comme une déformation, une violation faite au langage quotidien. En 1935 dans son article consacré à Pasternak, il propose une distinction entre la poésie et la prose. Alors que l’une est dominée par l’usage de la métaphore, l’autre par celui de la métonymie. « C’est l’association par contiguïté qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale : le récit passe d’un objet à l’autre, par voisinage, en suivant des parcours d’ordre causal ou spatio-temporel. » En effet, qu’elle soit métaphore ou métonymie : la figure provoque un « déplacement » par rapport à l’usage habituel du langage.

 La poésie se caractérise par un parallélisme que l’on retrouve tant au niveau sémantique avec des comparaisons et des métaphores que phonique, syntaxique avec des rimes, des assonances et des allitérations. Comme Jakobson formule à plusieurs reprises : « La structure de la poésie consiste en un parallélisme continu » ou « L’essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés. » L’application de la grammaire à l’étude de la poésie lui paraît d’autant plus justifiée que la poésie est « la manifestation la plus formalisée du langage » (« Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie »). C’est dans « Linguistique et poétique » qu’il précise que « l’objet de la poétique, c’est avant tout, de répondre à la question : "Qu’est-ce qui fait d’un message verbal une œuvre d’art ?" Si la linguistique est la science des structures du langage, la poétique en est une branche. » (Essais de linguistique générale, 1963, p. 210)

 ***La théorie des fonctions :***

 Si la théorie des fonctions nous intéresse c’est parce qu’elle situe le problème de la littérarité à l’intérieur d’une théorie plus large de la communication. Car la poétique est « Cette partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage ». Jakobson élargit le modèle à trois éléments proposé par Karl Bühler (destinateur / destinataire / objets du discours), en y introduisant le « moyen linguistique ». Ceci lui permet de distinguer six composants de la communication, à chacun se lie une fonction spécifique du langage : « [...] le langage doit être étudié dans toutes ses fonctions. Pour donner une idée de ces fonctions, un aperçu sommaire portant sur les facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout acte de communication verbale, est nécessaire. Le destinateur envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d’abord un contexte auquel il renvoie [ ...], contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d’être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire (ou en d’autres termes, à l’encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinateur et le destinataire, contact qui leur permet d’établir et de maintenir la communication. » (Essais de linguistique générale, p. 213-214)

**CONTEXTE**

fonction référentielle « il »,

**MESSAGE**

fonction poétique

**DESTINATEUR**

fonction émotive : « je »

 **DESTINATAIRE**

fonction conative « tu »

**CONTACT**

fonction phatique

**CODE**

fonction métalinguistique

 Jakobson met en évidence qu’un message joue plusieurs fonctions à la fois : ce qui change, c’est la hiérarchie des fonctions. Ceci pour dire que la fonction poétique, tout comme les autres fonctions, peut être opératoire non seulement dans des messages littéraires, mais aussi dans des messages essentiellement non littéraires (p.e. les publicités où c’est la fonction d’incitation ou fonction conative qui l’emporte).

 Néanmoins, pour comprendre selon quel critère linguistique on reconnaît empiriquement la fonction poétique, et « quel est l’élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique », Jakobson recourt aux deux mécanismes intellectuels indépendants qui sont à l’œuvre dans chaque comportement verbal (déjà décrits par Saussure par la dichotomie de l’axe des simultanéités et l’axe des successivités) : la sélection et la combinaison. « La sélection est produite sur la base de l’équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l’antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison. L’équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. »

 Cette projection de l’axe paradigmatique (relations des virtualités) sur l’axe syntagmatique (relations des actualités) confère à ce dernier une plurivocité lorsque la onction poétique prédomine, autrement dit : la projection conduit à une surdétermination supposant de rompre la linéarité des signifiants qui fait que le message peut devenir « ambigu ». Aussi cette ambiguïté – terme emprunté à Empson – peut-elle affecter le destinateur et le destinataire ainsi que soulever des questions d’ordre générique (l’autobiographie).

 Dans ses analyses structurales (Questions de poétique, 1973) (qu’elles portent sur « Chats » de Baudelaire – étude à deux mains avec Claude Lévi-Strauss, ou sur un sonnet de Shakespeare), Jakobson procède toujours avec minutie dans l’exploration des différents niveaux de l’analyse pour montrer l’unité « incontestable » et « irrécusable » du cadre thématique et compositionnel. La poésie est à même de révéler les principes les plus importants de la linguistique structurale, à savoir : l’interdépendance du tout et des parties, l’interdépendance du son et du sens.

**2. LA NOUVELLE CRITIQUE**

**A-« Le principe de l’immanence : le retour au texte »**

 Todorov (1965, 21) remarque avec justesse qu’à la même époque où les formalistes russes se tournent vers l’œuvre littéraire, en interrogeant « sa matière et sa construction », apparaît aussi en France la même préoccupation surtout chez des auteurs tels Mallarmé, André Gide, Marcel Proust, ou encore chez Paul Valéry, ce dernier occupe même une chaire de « Poétique » au Collège de France à partir de 1936. Cependant, ce n’est que dans les cours des années 50 que l’idée d’une approche « immanente » du fait littéraire fait jour de façon insistante avec la nouvelle génération de critiques littéraires : Georges Poulet, Roland Barthes, Jean- Pierre Richard. De ce retard, la raison est très simple : la guerre et la mort de Valéry. La « nouvelle critique » témoigne donc d’un refus de la tradition critique héritée du positivisme scientiste du 19 e siècle (Sainte-Beuve, Taine, Lanson). Celle-ci en s’opposant, elle aussi, à l’interprétation « subjective, vulnérable, à la limité arbitraire », croit en une critique « scientifique » et se réclame d’une méthode basée sur la description ou l’explication des œuvres. Ce qui rend cependant surannée cette critique aux yeux de la nouvelle génération (y compris les auteurs cités, en particulier Proust posthume de Contre Sainte-Beuve (1954), devenu du coup contemporain de la nouvelle critique) est leur appareil « transcendant » par rapport auquel elle explique tout en fonction d’une Histoire littéraire établie sur des causalités extérieures et des ses circonstances historiques. Ce n’est que plus tard que la nouvelle critique se diversifie en une « critique thématique » (« critique de la conscience et de l’imaginaire» : école de Genève associée à Georges Poulet ; Jean-Pierre Richard ; la critique herméneutique de Paul Ricœur) et une « critique formaliste » ou « analyse structurale » (Barthes), « la poétique de Genette et de Todorov à l’intérieur avec la narratologie, etc.). Comme le précise Genette : « ce que ces deux tendances avaient en commun, c’est précisément le principe d’immanence que Barthes, sans employer ce terme, suggérait dès 1954 dans l’avant-propos de son Michelet par lui-même ».