

GUSTAVE CHPET, LA FORME INTERNE ET SA SIGNIFICATION POUR LA POÉTIQUE ET LA POÉSIE CONTEMPORAINES

VLADIMIR ARISTOV

Les réflexions profondes de Gustave Chpet, qui ouvrent sur des questions prometteuses pour le développement de la poétique et de la poésie, peuvent elles-mêmes être appréhendées dans un rapport vivant et critique. Elles sont actuelles et pratiques, n'ont rien d'arrêté ni de figé, elles sont dans une certaine mesure non pas *ergon*, mais *energeia*. Nous voulons relever les points importants de la dynamisation des formes plastiques, ce qui est directement lié aux idées chpétiennes. Dans le cadre imposé par ce court article, nous nous limiterons à l'exemple du développement des notions actuelles de la poétique. La catégorie de la « forme interne » apparaît à nos yeux primordiale lorsque nous savons comment se créent les espaces internes des représentations. Elle mène aussi naturellement à la théâtralisation de la dimension « abstraite » de la conscience, et l'agent « acteur de la scène interne » y apparaît, comme reflet des élans externes et source des impulsions internes visant la réalisation de celles-ci dans le mot poétique. G. Chpet a écrit :

Ce qui reste toujours décisif pour distinguer la poésie, en tant qu'art, de la morale en tant que rhétorique, c'est que, dans tous ses

aspects, la *forme poétique interne* est présente comme règle-algorithme de construction¹.

Ainsi, « se trouve posé » ici, au niveau théorique, un problème qui apparaît inévitablement dans la « pratique poétique ». Dans notre travail², nous avons évoqué des poètes contemporains de G. Chpet (trois noms s'avèrent particulièrement importants : Vélimir Khlebnikov, Andreï Biély et Ossip Mandelstam), des théoriciens et des « pratiquants » de la « forme interne » qui, sans employer une telle terminologie, ont démontré l'efficacité d'une telle approche. Pour la littérature actuelle et la poésie également, il semblerait que les questions abstraites sur la « forme interne » soient vitales ; qui plus est, en tentant d'étudier le contexte littéraire contemporain, nous nous approchons également de la conception dynamique, vivante des idées de G. Chpet. C'est sous l'angle de la notion de « forme interne » du mot que l'école poétique russe actuelle du méta-réalisme (un terme introduit par le critique littéraire et philosophe Mikhaïl Epstein) étudie la poétique. Sous un tel angle, s'éclaire notre concept de « théâtre plastique interne » qui peut être interprété comme un « algorithme logico-verbal ». Les méthodes utilisées par G. Chpet dans ses travaux et l'intérêt qu'il porte aux « invariants des formes internes » relativement aux changements des « formes subjectives » sont également essentiels à la constitution de notre concept d'*Idem-forma*. Ce qui importe ici c'est la conception de la synthèse. G. Chpet a tenté de différencier les notions, en les réunissant non pas « de manière directe » (on connaît sa méfiance à l'égard de la « synthèse traditionnelle », – il disait :

La poésie comme « synthèse » de la musique est la synthèse de la toile d'araignée et du miel.),

mais de manière dynamique, en maintenant la souveraineté de chaque notion. Ce qui importe le plus ici, c'est que la « forme interne » détermine non pas un alliage mais une masse d'entités en fusion, autrement dit il s'agit de leur passage dans une interaction mouvante. Distinguons en premier lieu quelques points de la

1. Gustav G. Špet [Gustave Chpet], *Vnutrennjaja Forma slova. Etjudy i variacii na temy Gumbol'dta*, M., 2004, p. 158 ; trad. fr. N. Zavialoff : *La Forme interne du mot. Études et Variations sur des thèmes de Humboldt*, Paris, Kimé, 2007, p. 207-208.

2. V.V. Aristov, « Vozmožnosti “vnutrennego izobraženija” v sovremennoj poezii i poetike » [Les possibilités de l'“ image interne ” dans la poésie et la poétique actuelles], *Poetika iskanij i poisk poetiki* [Poétique des quêtes et quête de la poétique], M., 2004, p. 124-131.

théorie chpétienne, en citant des passages essentiels. La notion de « forme interne » est capable de rendre dynamiques les catégories les plus générales, telles que la forme et le contenu. Elle permet ainsi de parler d'une nouvelle forme d'interaction entre ces catégories. Pour la poétique contemporaine, le développement du modèle de la forme et du contenu de l'œuvre poétique est essentiel (le fameux « modèle » de la forme-éponge de O. Mandelstam, à partir de laquelle est pressé le contenu, représente l'un des modèles possibles). G. Chpet écrit :

La forme [...] peut devenir l'objet d'une étude autonome, mais elle n'existe réellement que dans sa matière. Depuis Kant, une autre interprétation du sens de la « forme » est devenue populaire, conformément à laquelle entre la forme et le contenu il existe une corrélation non pensable. C'est pourquoi, même Humboldt, [...] rétablit aussitôt le contenu correspondant à la forme sonore³.

G. Chpet donne l'explication suivante :

on doit entendre par forme non pas des clichés et des schémas isolables dans l'abstraction, mais un certain principe concret qui forme la langue. En ce sens, les formes [...] peuvent être seulement formulées à l'image des règles des opérations mathématiques, c'est-à-dire comme l'indication d'une certaine simultanéité et succession de moyens, de « méthodes » de réalisation de « l'énergie ».

G. Chpet montre qu'en vue de déterminer le contenu, W. von Humboldt doit prendre la langue dans son tout « organique ». Mais pour cela, il faut, comme le dit Humboldt :

sortir des limites de la langue, parce que dans la langue même, nous ne trouvons pas de matière non formée. [...] Humboldt, de part et d'autre, limite les formes linguistiques et, par conséquent, indique la possible matière « conditionnellement absolue » de la langue. D'une part, c'est le son en général, d'autre part l'ensemble des impressions sensibles⁴.

G. Chpet critique cette position :

À une extrémité se trouve le « son », à l'autre – « le contenu purement spéculatif », isolés l'un de l'autre irrémédiablement [...]. Étant donné que nous parlons de la forme par rapport à la matière ainsi comprise, nous ne pouvons interpréter la forme même que formellement, comme un certain rapport entre deux termes limites ou

3. G. Chpet, *La Forme interne du mot*, op. cit., p. 106.

4. *Ibid.*, p. 106-107.

réellement comme une énergie langagière, formant un flux langagier en un certain tout structural⁵.

Tout en commentant le lien entre la forme et le contenu, G. Chpet introduit des thèses fondamentales sur la « forme interne ». La plus importante de ces thèses consiste à désigner la « place » particulière que doit occuper la « forme interne » dans la constitution et l'action du mot. Dans les *Estetičeskie Fragmenty* [Fragments esthétiques], G. Chpet écrit :

Si l'on reconnaît les formes morphologiques du mot comme *externes*, et si l'on s'accorde à reconnaître les formes ontiques des choses dénommées comme *pures*, alors les formes logiques situées entre elles seront des formes *internes*⁶.

Plus loin, il aborde les formes poétiques :

Nous les qualifierons, à la différence des formes purement logiques, de formes différentielles internes de la langue. Elles s'assemblent dans une sorte de jeu de syntagmes et de formes logiques entre elles[...] *Ce sont les formes poétiques de la langue*. Ce sont les rapports à la forme logique du différentiel instauré par le poète au moyen de l'incrémentation de la signification ontique du syntagme vis-à-vis de la forme logique. [...] Elles sont dérivées des formes logiques⁷. [...] À l'opposé des formes externes de la combinaison sonore, les formes poétiques *peuvent également être appelées formes internes*⁸.

Dans son ouvrage *Vnutrennjaja Forma slova* [La Forme interne du mot], G. Chpet ajoute une précision :

Dans la langue poétique, il y a quelque chose qui lui est propre [...] un reste indécomposable en d'autres formes linguistiques, et qui, dans ses qualités formelles, constitue le problème de la forme de la langue poétique même [...] ces formes ne sont pas concevables *sans un rapport* aux formes verbales générales, externes et internes. [...] Le fait qu'une création artistique soit orientée vers elle-même et

5. *Ibid.*, p. 109-110.

6. G.G. Špet. *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [L'Art comme mode du savoir. Œuvres choisies sur la philosophie de la culture], M., ROSSPEN, 2007, p. 224.

7. *Ibid.*, p. 231.

8. *Ibid.*, p. 232.

non vers des buts pragmatiques, réside dans le fait qu'elle a invariablement en vue *ces rapports mêmes* comme étant sa forme interne⁹.

Suite à ces précisions, G. Chpet parle de l'image (remarquons en passant que des précisions constructives peuvent peut-être réhabiliter la notion d'« image artistique », discréditée dans l'usage scientifique) :

Dans les structures du mot, elle prend place entre la forme verbale sonore et la forme logique ; mais dans l'analyse abstraite, en tant qu'objet d'étude autonome, elle se situe entre « la chose et l'idée »¹⁰. [...] Il n'est en aucun cas admissible de confondre l'*image* comme forme interne du discours poétique et objet de « l'imagination », autrement dit d'activité supra-sensible de la conscience, et les « images » [obrazy] de la perception sensible et de la représentation, les « images » visuelles, sonores, tangibles, motrices, etc.¹¹.

Plus loin, suit l'affirmation d'« invariance » :

Une autre dissemblance encore plus substantielle entre l'image-forme et l'image-représentation tient dans le fait que la forme, quand elle est créée, existe seule pour chacun de ceux qui la perçoivent [...] Les représentations de l'« image » [kartina], qu'induit cette forme chez eux, est différente chez chacun...¹².

À nos yeux, il est important, après avoir quitté le niveau « purement ontologique », où le mot est invariant par rapport aux diverses perceptions, de passer à la réalisation poétique sensible interne, avec l'« invariance » concernant précisément la « forme interne ». On connaît l'aversion de G. Chpet pour la « psychologie de la création artistique », qu'il qualifie de « survivance scientifique ». Mais le travail de recherche « scientifique » de la « connaissance de l'intérieur » des psychologues est directement lié à notre thématique. Voici ce qu'écrit V.P. Zintchenko au sujet de la technique interne de l'acteur dans son ouvrage sur G. Chpet¹³, évoquant les études de Tairov (qui était d'ailleurs une connaissance de

9. G. Špet, *Vnutrennjaja Forma slova*, op. cit., p. 145-146 ; *La Forme interne du mot*, op. cit., p. 196-197.

10. G. Špet, *Isskustvo kak vid znanija* [L'Art comme mode du savoir], op. cit., p. 264.

11. *Ibid.*, p. 269.

12. *Id.*

13. V.P. Zinčenko [Zinchenko], *Mysl' i slovo Gustava Špeta (vospriščenie iz izgnanija)* [La Pensée et le mot (retour d'exil)], M., URAO, 2000.

de G. Chpet) et la tendance de N.A. Bernstein et d'A.V. Zaporojets à voir le mouvement « de l'intérieur » :

A.V. Zaporojets, ses disciples et ses collaborateurs (dont je fais partie) se sont penchés pendant de nombreuses années sur le problème de la formation de l'image visuelle et en sont venus à la conclusion qu'à sa base se trouvent le mouvement, l'action, le mot. On peut dire qu'ils constituent sa forme interne [...] Il paraît ici pertinent de rappeler qu'avant son apprentissage auprès de L.S. Vygotski et G.G. Chpet, A.V. Zaporojets a été acteur dans le théâtre du fameux metteur en scène ukrainien Less Kourbass qui enseignait aux acteurs à transposer leurs mouvements afin de créer l'image souhaitée. Il est possible que ce soit cette expérience d'acteur qui lui ait permis non seulement de *voir* l'image interne de l'action à interpréter, mais également de *voir de l'intérieur* l'image voulue¹⁴.

Lorsque l'on aborde la question des procédés de la « forme interne théâtrale » susceptibles de servir d'instrument dans la technique poétique, il faut tenter de comprendre les préoccupations théoriques de G. Chpet lui-même. Quant aux objectifs de G. Chpet, il est dit dans l'ouvrage de M. Venditti :

Si la poésie se forme dans la langue, alors dans le théâtre, la forme principale, c'est le corps de l'acteur qui apparaît comme le signe, l'unité de mesure du système théâtral¹⁵.

Il importe de savoir quel « rôle philosophique » G. Chpet attribue à l'acteur sur la scène, en quoi réside le sens de l'action de l'acteur. L'article « Differencial'nye Postanovki teatral'nogo predstavlenija » [Les Mises en scène différentielles de la représentation théâtrale] commence par cette fameuse phrase :

L'auteur et l'acteur sont au départ une seule personne [...] Ayant rempli ses devoirs, l'auteur, en qualité d'acteur, présente son œuvre au spectateur. La mise en scène de quelques personnages montre la possibilité de séparer l'acteur de l'auteur.

Et plus loin :

L'acteur [...] n'a pas moins le droit d'interpréter son rôle que le metteur en scène. Le conflit est possible, voire nécessaire¹⁶.

14. *Ibid.*, p. 74.

15. M. Venditti, «Teatr kak korreljat poezii» [Le Théâtre comme corrélat de la poésie], *Tvorčeskoe Nasledie G.G. Špeta i sovremennye filosofskie problemy* [L'Héritage de G.G. Chpet et les problèmes philosophiques actuels], Tomsk, 1997, p. 217-219.

Nous pouvons remarquer que ce type d'idées semble n'avoir rien d'abstrait pour Gustave Chpet lui-même. Il se peut qu'ici soit cachée la question de l'accomplissement créateur de sa vie. À la différence de nombreux philosophes de l'Âge d'argent, Chpet a tenté d'affirmer la philosophie en tant que science rigoureuse, dans l'esprit de la tradition allemande. Mais on a l'impression qu'il a spontanément dépassé cela et, étant « artiste dans l'âme » (selon l'opinion donnée sur G. Chpet par son ami Andréi Biély), il est allé au-delà des frontières de la science pure. Gustave Chpet représentait en quelque sorte, peut-être implicitement, le type de l'homme-artiste (A. Blok aborde le problème de l'homme-artiste dans son article « *Krušenie gumanizma* » [La faillite de l'humanisme]), une caractéristique des plus rares pour un philosophe. Il entra également dans le monde réel du théâtre, et se trouva pendant de nombreuses années dans le milieu théâtral (le 17 de la rue Brioussovski est sa dernière adresse, il s'agit de la maison où ont vécu V.I. Katchalov et de nombreux artistes illustres du MKhAT¹⁷). Sa participation à la création du projet du MKhAT du nom de M. Gorki ne relève pas du hasard (même si les circonstances extérieures sont bien connues : au début des années 1930, G. Chpet fut renvoyé de toutes ses fonctions). L'initiative de la création de l'Académie revenait à Stanislavski (l'Académie représentait une protection potentielle contre les attaques du RAPP [*Rossijskaja Associacija Proletarskikh Pisatelej* : Association Russe des Écrivains Proletariens], et ses débuts furent soutenus par Gorki et Staline), mais c'est G. Chpet lui-même qui a essayé de définir sa structure. Elle devait comporter deux sections : l'Académie d'Art dramatique (autre nom : École Supérieure de Théâtre) et l'Institut de Recherche Scientifique. G. Chpet avait justifié la nécessité, au niveau théorique, de cette organisation unique, qui devait exister mais ne s'est pas réalisée sous cette forme. Stanislavski figure dans tous les documents en qualité de directeur, mais la pensée organisatrice revient au directeur adjoint, c'est-à-dire à Gustave Chpet. Un détail intéressant « confirme » ce fait : dans les documents d'archives du musée du MKhAT¹⁸ consacrés au projet de la charte de l'Académie, il y a le chiffre romain I (référence du numéro du document), et à côté du mot « charte », ce chiffre ressemble quelque peu à la lettre Г (« G »), et l'on peut ainsi lire « Proekt G usta-

16. G.G. Špet, *Iskusstvo kak vid znanija* [L'Art comme mode du savoir], *op. cit.*, p. 16.

17. NdT : MKhAT : *Moskovskij Khudožestvennyj Akademičeskij Teatr*, Théâtre d'Art de Moscou.

18. Muzej MKhAT [Musée du MKhAT], K-S № 14690 / 1-4.

va » (Projet de G. Chpet), comme si cela indiquait le rôle primordial de Gustave Chpet dans la création de ce « projet virtuel ». Dans la liste des chaires de l'Établissement d'Enseignement Supérieur, la première chaire mise en place (à la place de la chaire des sciences socio-politiques, initialement prévue) a été celle de la technique et de la pratique internes (le mot « pratique » a été souligné au crayon par G. Chpet) de l'art dramatique¹⁹. La seconde fut la Chaire de technique externe de l'art dramatique. La priorité que donnait G. Chpet aux formes internes ne se refléterait-elle pas dans cet ordre de succession ? Dans le projet, il est spécifié que l'Institut de Recherche Scientifique porte le nom d'« Institut de Direction théâtrale » et s'apparente, dans ses positions concernant la recherche, aux instituts de recherche scientifique de l'Académie des Sciences de l'URSS. C'est le « Département de la théorie et de la psychologie de la création de l'acteur », qui figure en première place parmi les départements de l'Institut. En deuxième position se trouve le « Département de technique du discours ». En accord avec ses articles théoriques, G. Chpet attribue la place centrale à l'acteur (apparemment, cela coïncidait, à l'époque, avec les aspirations de Stanislavski). Le Département de dramaturgie figure à la fin de la liste ; il n'y a pas de département de mise en scène. Dans les archives du Musée du MKhAT²⁰, il est écrit de la main de G. Chpet :

L'Institut de recherche scientifique de l'Académie est appelé à jouer un rôle particulier dans l'élaboration du système pédagogique de formation de l'artiste-acteur.

Autrement dit, nous avons l'impression que le philosophe-théoricien a essayé, à travers la pratique de l'acteur, d'exercer une influence (bien qu'indirecte) sur la vie même du théâtre. Qui plus est, il agit comme un metteur en scène invisible (le metteur en scène-philosophe est une figure nouvelle au théâtre), et l'acteur, dans l'idéal, réunit les formes internes et externes. Les « thèses » situées à la fin de l'article « Teatr kak iskusstvo » [Le Théâtre comme art] confirment la conclusion sur l'importance, pour G. Chpet, de la figure de l'acteur. Il est significatif que si dans un article antérieur « Differentsijacija postanovki teatral'nogo predstavljenija²¹ » [La Différenciation dans l'organisation de la représentation théâtrale], il parle encore du metteur en scène, ici, ce n'est pas

19. Muzej MKhAT, K-S № 14688.

20. Muzej MKhAT, K-S № 14690 / 1-4.

21. G. Špet, « Differentsijacija postanovki teatral'nogo predstavljenija », *Sovremennaja Dramaturgija*, 1991, 5, p. 202-204.

le cas : « 2. Le créateur artistique dans l'art dramatique est l'acteur. 3. Le matériel technique dans l'acte de création de l'acteur s'avère être lui-même²² ». Il serait intéressant de comparer les figures de G. Chpet et de M. Boulgakov [ils se connaissaient bien], le dramaturge et le philosophe disgraciés, qui ont trouvé un refuge dans les années 1930 au MKhAT : le second a laissé derrière lui le fantasmagorique *Teatral'nyj Roman. Zapiski pokojnika* [Roman théâtral (écrits d'un défunt)], le premier un projet d'utopie théorique théâtrale qui n'a nulle part été réalisée. La matérialisation de ses idées sous des masques variés : voilà peut-être la tâche suprême secrète de G. Chpet qui apparaît lui-même « dans de nombreux personnages » : il est philosophe, historien, traducteur, théoricien du théâtre (prenant part lui-même « en partie par obligation » au processus théâtral dans une interaction avec les metteurs en scène les plus importants de son époque), chercheur sur différentes époques littéraires, organisateur d'instituts philosophico-artistiques (il suffit de mentionner le GAKhN). L'entrée dans la vie sous différentes formes le montre de manière inattendue comme un penseur au caractère « énergique », et non pas comme le créateur de doctrines uniquement abstraites.

Le terme « théâtre plastique interne » (en correspondance étroite avec la conception chpétienne de forme poétique interne) est apparu dans nos travaux pour transmettre la technique complexe de la poésie contemporaine. Dans notre représentation, la forme poétique interne s'équipe d'une « dimension théâtrale » supplémentaire. En outre, cet « attirail » [*orudijnost'*] (selon Mandelstam), apparaît dans les attributs du « corps interne » mesuré et cadencé, où ce sont non pas les sentiments, mais les sensations qui sont essentielles, sensations (de l'intégralité, transmise par le corps) qui se manifestent dans la dramaturgie de l'expression lyrique. Ce type d'athlétisme interne est probablement comparable aux éléments de la technique interne d'interprétation de l'acteur, qui se réalise au moyen des organes physiques et en particulier par l'organe d'exécution de la parole : le langage (comparer avec « la phonétique des éléments » de G. Gatchev). La plastique et le mouvement sont propres à l'action « muette » du mot dans la profondeur de la « forme interne poétique ». Dans les années 1920, Mikhaïl Tchekhov et Andreï Biély ont enseigné l'« eurythmie », soit la transformation plastique du mot en mouvement scénique. Ce qui est donné comme externe dans l'activité de l'acteur réel sur la

22. G. Špet, *Iskusstvo kak vid znanija* [L'Art comme mode du savoir], op. cit., p. 39.

scène, doit recevoir dans le théâtre interne sa matérialisation propre.

L'association avec d'autres formes d'art apparaît lors du débat sur les enchaînements et les suites visuelles, les images visibles de façon interne. Le disciple de G. Chpet, Nikolai Jinkine, a abordé ce sujet. La suite visuelle en question est l'un des codes du « langage du discours interne » de Jinkine²³. Donnons une seule citation importante :

Dans le discours [...] interne les liens sont objectifs, autrement dit substantiels, et non pas formels, et la règle conventionnelle se forme *ad hoc*, seulement pendant le temps nécessaire à l'opération noétique donnée. Dès que la pensée est traitée sous la forme d'un langage naturel, le procédé noétique, codé, peut être oublié.

Le concept de « cinématographe idéal » que nous avons introduit peut servir d'illustration à des séries visuelles ; nous voulons parler du concept d'un cinématographe des images internes ou même des idées qui attendent la possibilité de « s'extérioriser sans intermédiaires », soit sans la création de doubles matériels, qui sont ensuite filmés, comme dans la méthode traditionnelle du cinématographe. De plus, la poésie, en particulier la poésie du méta-réalisme (la poésie du lien des différents niveaux de la réalité), présuppose une technique particulière de traduction interne des images sensibles, y compris les images visuelles, dans des projections externes et inversement. En outre, ici, souvent, on ne suppose pas une série préexistante d'objets [*predmety*] ou d'images, ces nouveaux objets ou entités semblent se former au moment de l'acte de création ; qui plus est, la « saisie » de « choses » éloignées dans l'espace et dans le temps se produit, et c'est précisément le mode de leur jonction qui détermine le motif unique d'une œuvre donnée.

Les représentations du langage poétique des méta-réalistes se reflètent en partie dans une monographie d'O.I. Severskaïa, *Jazyk poetičeskoj školy. Idiolekt, idiosstil', sociolekt* [La langue de l'école poétique. Idiolecte, idiostyle, sociolecte]²⁴. Nous pouvons brièvement relever quelques niveaux d'interaction avec les « formes internes ». L'apparition de l'image est la naissance d'un nouvel espace et d'un monde à partir d'une entité non pas fragmentée mais accentuée par

23. N. Žinkin [Jinkine], « O Kodovyh Perehodah vo vnutrennej reči » [Des Transferts codés dans le discours interne], *Semiotika i avangard (antologija)* [Sémiotique et avant-garde (anthologie)], M., 2006. p. 251-263.

24. O.I. Severskaja [Severskaïa], *Jazyk poetičeskoj školy. Idiolekt, Idiosstil', sociolekt*. [La Langue de l'école poétique. Idiolecte, idiostyle, sociolecte], M., Slovare.ru, 2007.

le lumineux. Puis se produit la division élémentaire en « pré-mots » [do-slova]. Nous avons introduit cette notion impliquant des fragments non formés, et pourtant prêts à être structurés. Dans notre essai, *Zametki o « meta »* [Remarques sur le « méta »]²⁵, nous écrivons :

À ce niveau, les « pré-mots » sont encore chargés de sensible (*ibid.*).

La transition progressive des « pré-mots » vers des éléments plus distincts a lieu ensuite. En outre :

Une dimension supplémentaire de la « forme interne » s'ouvre, dans laquelle planent des nuages plastiques brûlants, prêts à devenir des condensés verbaux (*ibid.*).

C'est le niveau le plus élémentaire, au cours duquel transparaissent les contours du mot poétique, mais ici le « résultat poétique » peut radicalement changer à partir d'une influence des plus subtiles : c'est le stade de l'instabilité, beaucoup plus sensible au mouvement dans la formation plastique. Divers auteurs de l'école méta-réaliste ont des avis analogues, et Ivan Jdanov a écrit le poème « Do slova » [Avant le mot] avec cette première phrase caractéristique : « Tu es la scène et le théâtre dans un théâtre devenu désert... ».

À ce niveau de manifestation de l'image, des structures syntaxiques et autres peuvent déjà transparaître. A. Parchtchikov écrit que les unités de sens contournent cette trajectoire ou ce volume imaginé où se présentent les images syntaxiques, et A. Dragomochtchenko dit, en parlant du paravent décoratif de l'intérieur chinois, qu'il est dans le fond inépuisable, le motif étant constitué de trous qui ne sont que les passages d'un vide à un autre.

La question du « langage poétique universel » et de l'œuvre poétique comprise comme traduction, traduction de ce langage inconnu, apparaît inévitablement. La question de la traduction de la poésie au sens courant du terme possède également un lien direct avec l'objet du débat. Les exemples de traductions effectuées à partir de différentes langues à la lumière de la mise en relation avec le « langage poétique universel » et de l'accomplissement plastique dans la langue dans laquelle on traduit, sont essentiels (malheureusement, faute de place, il ne pourront être cités dans cet article). Les traductions d'extraits de poésie peuvent, dans une version

25. V.V. Aristov, *Zametki o « meta »* [Remarques sur le « méta »], *Arion*, 4, 1987, p. 48-60.

courte, montrer comment fonctionne la représentation de la forme poétique interne qui permet de créer les représentations de la sur-(sous-)langue. Nous savons que dans les années 1920, l'idée d'une langue universelle, d'une grammaire universelle, était débattue au GAKhN (ces derniers temps, divers auteurs ont parlé des réflexions de W. von Humboldt et de G. Chpet sur l'existence de structures profondes interlinguistiques de la pensée verbale). Voici un énoncé de G. Chpet lui-même :

Les formes internes logico-verbales, comme forme des formes, comprises comme des algorithmes, sont des lois nécessaires et constantes de la « formation des mots-concepts », mais cette formation même, se soumettant aux lois, en tant que principes de sélection, est libre eu égard à cette sélection et à ses procédés, pour autant que puisse être libre la sélection des moyens pour un but donné ou assigné. [...] Voilà en quoi réside la source réelle de la diversité des langues selon les types, les nations, les époques, les groupes et les individus, sous l'effet intégral des lois logico-verbales universelles et des tendances grammaticales empiriques générales de toutes les langues particulières²⁶ (169-170).

Dans la poétique qui recourt à la notion de forme interne, la traduction poétique s'entend comme une interprétation dans la langue cible. D'un point de vue plus pratique, on peut imaginer un dictionnaire des correspondances entre les mots ordinaires et les signes plastiques potentiels que contient un mot donné. C'est le niveau de la « forme interne » logique. Il est bien plus difficile de constituer un dictionnaire des « formes internes poétiques », étant donné que, pour chaque poète, la combinaison des formes logiques élémentaires potentielles, étant personnelle, y serait aussi énorme (même si on peut imaginer des « phraséologismes » poétiques plastiques où seraient données des « propositions plastiques » potentielles simples à partir d'unités élémentaires). La traduction courante de poésie s'entend comme une transposition verbale, au cours de laquelle le rapport entre les éléments expressifs internes est maintenu, autrement dit il existe des invariants de la langue interne qui définissent l'universalité de l'action poétique.

La question de l'*Idem-forma* est liée en partie à l'idée ancestrale d'une langue unique, et consiste à comprendre comment l'unicité de chaque chose isolée s'exprime dans une unité par le

26. G. Špet, *Vnutrennjaja Forma slova. Etjudy i variacii na temu Gumbol'dta*, op. cit., p. 120-121 ; trad. fr. N. Zavialoff : G.G. Chpet, *La Forme interne du mot, Études sur des thèmes de Humboldt*, op. cit., p. 169-170.

biais du caractère commun du concept même d'unicité²⁷. Ce nouveau terme est apparu suite au développement des principes de poétique dans le cadre de l'école poétique du méta-réalisme, mais l'*Idem-forma* (l'apparition du mot « chpétien » “*forma*” n'est pas fortuite ici) est une tentative d'extension de la notion de « forme interne » dans les théories actuelles de la poésie. Selon les représentations de G. Chpet (telles que nous les interprétons), il n'est point besoin de « synthétiser » dans la mesure où chaque art possède sa « forme interne ». Le théâtre, la musique, le cinéma ainsi que d'autres modèles de réalisations poétiques dynamiques, sont liés entre eux par métonymie et par une interpénétration profonde, au cours de laquelle chaque entité ne perd pas ce lien, mais, au contraire, l'acquiert. La germination de chacun dans chacun avec le maintien de son entité profonde : voilà la voie de l'unification. On peut également y voir la conformité au principe de l'*Idem-forma*. L'idée d'*Idem-forma* comme méthode d'identification artistique présuppose des possibilités « non-mimétiques » de l'image poétique (il faut simplement dépasser les formes d'art « réfléchissantes » et « imitatrices » et accéder au niveau d'une identification qui ne détruit pas l'unique). Les relations que l'on peut établir entre les sens [*smysly*] de la « forme interne » et ceux de l'*Idem-forma* tiennent en ce que, dans la poétique, sur la base de l'*Idem-forma*, le particulier ne se perd pas, ni ne se « synthétise » avec l'autre, mais trouve de nouveaux traits qui se réalisent dans un « espace figuratif universel ». Le problème de l'*Idem-forma* consiste à rendre la « forme interne » externe, à trouver les voies et les modes de ce lien, et, qui plus est, à lier ensemble la « forme interne » de chacun en un tout unique et non susceptible d'être reproduit (rappelons que l'unicité non reproductible, c'est ce qui est universel et qui lie tous en un par ce principe unique) ; en outre, l'extériorisation de cet unique-universel pose une nouvelle image unique de convergence, que cela concerne les œuvres littéraires ou les relations humaines. Dans la conception de la « forme interne » de G. Chpet, c'est l'universalité de celle-ci qui est mise en avant, sa capacité à abriter différentes images, des images visuelles sensibles nées chez différentes personnes, et qui apparaissent lors de la perception des mêmes combinaisons de mots (ce qui est proposé par la « forme interne » abstraite de telle ou telle combinaison ou œuvre). L'*Idem-forma* prétend implicitement trouver la forme universelle « d'un ordre

27. V.V. Aristov, *Idem-forma i granicy mimetičeskogo izobraženija v sovremennoj poezii* [L'idem-forma et les frontières de l'image mimétique dans la poésie actuelle], <http://nlo.magazine.ru/poet/101.html>.

plus élevé ». Les images isolées cessent d'être le domaine des intérêts d'un seul homme ; la multiplicité de ces empreintes isolées, saisie par l'universalité de la « forme interne » : voilà l'orientation principale et la valeur possible de l'*Idem-forma*. Dans son sens le plus large, l'*Idem-forma* présuppose un monde vécu de l'intérieur par chaque personne (« de l'intérieur de l'autre, comme de l'intérieur de soi »), c'est un système suprême qui repose sur la structure invisible d'une langue universelle (tout comme la « forme interne poétique » trouve un support dans la « forme interne » logique) ; c'est cette structure dans laquelle chaque élément est exceptionnellement important et, par conséquent, ne peut pas être exclu du monde.

Centre informatique *Dorodnicyn* de l'Académie des Sciences de
Russie

Traduction du russe par Marie Loisy et Maryse Dennes