

Victor Chklovski, *Résurrection du motet Littérature et cinématographe*, suivi de Alexeï Kroutchnykh, *les Nouvelles Voies du mot*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, 146 p.

Yves Laberge

Volume 20, Number 3, Winter 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500827ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500827ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laberge, Y. (1988). Review of [Victor Chklovski, *Résurrection du motet Littérature et cinématographe*, suivi de Alexeï Kroutchnykh, *les Nouvelles Voies du mot*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, 146 p.] *Études littéraires*, 20(3), 155–157. <https://doi.org/10.7202/500827ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Notes

- ¹ Tiré de Vsevolod Poudovkine, *Film technique and film acting*, New York, Groove Press inc, 1970, p. 168.
- ² Cette traduction de la citation du cinéaste provient de l'article de Dominique Château, p. 84.



Victor CHKLOVSKI, ***Résurrection du mot*** et ***Littérature et cinématographe***, suivi de Alexeï KROUTCHENYKH, ***les Nouvelles Voies du mot***, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, 146p.

Ce livre présente en fait quatre essais distincts portant sur le futurisme russe, ses manifestes, et les mouvements auxquels il a donné lieu : formalisme, suprématisme, structuralisme¹. Trois de ces textes ont été écrits durant la période de 1912 à 1925, et sont précédés d'une introduction substantielle et récente de l'essayiste Andreï Nakov.

Victor Chklovski (1893–1984) était l'ami des futuristes. Deux des articles de ce recueil sont de lui : « *Résurrection du mot* » et « *Littérature et cinématographe* ». Outre ces deux textes et la présentation intitulée « *la Stratification des hérésies* » par Andreï Nakov, nous trouvons également (comme un trait d'union entre les deux essais de Chklovski) un inédit du poète futuriste Alexeï Kroutchenykh, « *les Nouvelles Voies du mot* ».

Comme l'explique Andreï Nakov dans sa présentation, entre 1912 et 1913, l'activité des futuristes russes se déployait grâce à la publication de nombreux manifestes. Par la suite, au printemps 1914, on assistait à une période de réflexion théorique à travers diverses manifestations : soirées, débats, conférences, articles, créations d'événements, etc.

Après avoir suivi toutes les représentations de l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil* (considéré comme « une œuvre totale »), « Chklovski prononça [en] décembre 1913 une conférence dont le contenu semblait annoncer directement « *Résurrection du mot* » (p. 31).

Dans son introduction, Andreï Nakov explique l'approche et la démarche de Chklovski : « On retrouve dans *Résurrection du mot* les affirmations essentielles contenues dans les manifestes futuristes, mais sous une forme moins explosive — à la fois plus lyrique et plus didactique » (p. 29). Autrement dit, Chklovski tente ici d'expliquer rationnellement l'effervescence futuriste. Son message pourrait se résumer ainsi : afin de ressusciter le mot, il faut renouveler les formes traditionnelles, trouver des structures nouvelles, voire même créer de nouveaux mots.

Cette préoccupation autour d'une nouvelle vocation du mot est partagée par plusieurs auteurs futuristes, dont Alexeï Kroutchenykh (1886–1968). Ce dernier réalisa avec Kazimir Malévitch le célèbre opéra *la Victoire sur le soleil* en 1913. Également auteur de plusieurs articles, manifestes et poèmes futuristes, il nous offre dans *les Nouvelles Voies du mot* les pages

les plus exaltées du présent recueil. L'enthousiasme de l'auteur se traduit par des maximes lapidaires comme :

« Nous avons été les premiers à dire qu'on a besoin, pour représenter le nouveau et le futur, de mots totalement nouveaux et d'une nouvelle façon de les associer » (p. 82).

« Créez de nouveaux mots russes !

Le nouveau contenu ne se manifeste que quand sont obtenus de nouveaux procédés d'expression, une nouvelle forme.

Du moment qu'il y a nouvelle forme, il y a aussi nouveau contenu ; de cette manière, la forme détermine le contenu » (p. 89).

Le court article de Kroutchenykh (seulement 12 pages) s'inscrit si bien dans l'esprit futuriste des textes de Chklovski — et vice versa — que l'on pourrait croire qu'ils proviennent de la même plume.

Ainsi, dans « *Résurrection du mot* », Chklovski rappelle que « la poésie liturgique de presque tous les peuples est écrite dans [une] langue à demi intelligible » (p. 72). Plus loin, dans l'essai intitulé « *Littérature et cinématographe* », il ajoute que « les chansons des Indiens de la Guyane britannique consistent en interjections [...]. Celles des Patagons, des Papous et de certaines tribus d'Amérique du Nord sont elles aussi dépourvues de sens » (p. 98). Tout comme Kroutchenykh, Chklovski insiste lui aussi sur l'importance de l'effet sonore créé par le mot lui-même : « Le but de l'image est d'appeler l'objet par un nouveau nom » (p. 102). Il rejoint ainsi les théories de Wilhelm Worringer sur l'abstraction².

Cette analyse de Chklovski sur les rapports entre « *Littérature et cinématographe* » complète le recueil. Il s'agit de l'article le plus élaboré, le plus réfléchi de ces trois textes de l'époque futuriste. Il a probablement été écrit au début des années 20. Les propos sur l'adaptation (p. 110), la discontinuité (p. 114), les rapports avec la poésie et le théâtre (p. 118) offrent des perspectives intéressantes sur l'évolution du cinéma. Mais ce sont les prédictions de Chklovski sur « l'Avenir du Cinéma » qui s'avèrent les plus surprenantes : à un demi-siècle d'avance, il annonçait déjà l'avènement de ce qui allait être le *Nouveau roman* et la *Nouvelle vague* des années 60³.

Ces textes parfois visionnaires méritent d'être lus et considérés comme des *documents*, à mesure que les nouvelles traductions les rendent accessibles aux lecteurs de langue française.

On aurait toutefois pu souhaiter une plus grande rigueur quant aux références des nombreuses citations contenues dans les textes des trois auteurs. Le travail de l'éditeur aurait été de préciser davantage les allusions et aussi de compléter le manque de renvois à la source que l'on note chez Chklovski.

Il s'agit tout de même d'un ouvrage intéressant et bien présenté ; la longue introduction se justifie par le peu d'information dont nous, les lecteurs d'aujourd'hui, disposons sur le sujet. En ce sens, le contexte futuriste de la Russie d'avant la Révolution nous est bien rendu⁴.

Yves LABERGE

Notes

- 1 Andreï Nakov affirme qu'« À quelque cinquante ans de là, ces postulats novateurs (sur la forme) seront récupérés et rangés par certains penseurs occidentaux dans le conglomérat du structuralisme » (p. 16). Cependant, ces affirmations auraient dû être précisées davantage.
- 2 Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1978.
- 3 Voir à la page 56 (note d'A. Nakov) : « Les commentaires de Chklovski [...] évoquent pour le lecteur d'aujourd'hui le style filmique de Godard dans *Pierrot le fou* [...] ».
- 4 À ce sujet, le lecteur curieux trouvera un complément dans cet ouvrage récent : Marc Slonime, *Histoire de la littérature russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, 367p.



Stephanie BARRON et Maurice TUCHMAN et autres, **The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives**, 3^e éd., Cambridge (Massachusetts) et Londres, The MIT Press, 1986 [1980], 288p.

Cet ouvrage collectif reprend intégralement le catalogue paru en 1980 et réalisé à l'occasion de l'exposition *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New perspectives* présentée durant plusieurs mois aux musées de Los Angeles et de Washington. Il s'agissait alors de la plus importante manifestation sur le sujet à être organisée aux États-Unis.

Contrairement au catalogue et à l'exposition *Paris-Moscou 1900-1930*¹, que les auteurs mentionnent dans leur préface, ce projet américain n'a reçu aucune aide des autorités soviétiques. Les organisateurs ont d'ailleurs renoncé à toute éventuelle forme de collaboration venant de l'U.R.S.S. ou des pays du Bloc de l'Est, afin d'offrir, au-delà des contraintes idéologiques ou éthiques, « une vision occidentale de l'avant-garde russe ² ».

Le livre se divise en deux parties abondamment illustrées : d'abord, une série d'études portant sur le climat artistique qui régnait à l'époque en Russie ; ensuite la description des 465 œuvres exposées, formant l'essentiel du catalogue proprement dit. Une bibliographie et deux chronologies (1910-1930 ; 1930-1980) complètent l'ouvrage.

La première partie regroupe 19 essais consacrés à différents aspects de l'Avant-Garde russe ; ces articles portent essentiellement sur la peinture, la révolution plastique, les expositions et aussi le théâtre.

Dans son texte de présentation, Stephanie Barron souligne l'importance de la contribution des artistes russes au moment de la révolution de 1917. Cette période est caractérisée par une nette rupture avec l'esthétique traditionnelle dans tous les domaines de l'art : peinture, sculpture, théâtre, cinéma, photographie, littérature et architecture. Mise à part cette « rupture » évidente avec toutes les écoles, il est difficile de définir ou de cerner les limites de ces recherches expérimentales. De même, l'absence d'appellation