

Les mystères du quatrième élément, ou les composantes du signe selon Potebnja. Le problème du matériau dans l'art.

Leonid HELLER
Lausanne-Paris

Résumé : En s'appuyant sur le modèle «mot≈signe≈œuvre artistique» élaboré par Potebnja nous avons cru possible de rapprocher sa conception de celle des formalistes russes, de démontrer qu'elles participent du paradigme différentialiste remontant à Herbart et qu'elles introduisent dans la composition du signe (mot, œuvre) le procédé et le matériau, indices de la pratique artistique. Le mot d'ordre formaliste sur le contenu devenant la forme cesse d'être une boutade et rejoint la tradition où la théorie des formes touche à celle des signes. Nous vérifions l'applicabilité du modèle à quatre composantes à la lecture de l'art contemporain (sur l'exemple de la peinture de Simon Hantaï) et concluons que sa persistance s'expliquerait par le fait qu'il conserve en lui la mémoire de la causalité aristotélicienne avec ses quatre causes — formelle, matérielle, efficiente et finale.

Mots-clés : Potebnja, sémiologie, formalisme russe, linguistique, interdisciplinarité, art contemporain

Une raison particulière m'a conduit à accepter l'invitation à un débat dont le sujet n'entre pas vraiment dans la sphère de mes compétences. J'ai voulu saisir cette occasion pour exprimer publiquement ma reconnaissance à Patrick Sériot, l'un des organisateurs du colloque, pour tout ce qu'il avait apporté aux études russes à Lausanne et ailleurs.

En profitant de la même invitation, je me permets de présenter ici quelques remarques basées sur une lecture certainement très réductrice de *La pensée et le langage* (*Mysl' i jazyk*, 1862) d'Aleksandr Potebnja et qui concernent des possibilités combinatoires que suggère une telle lecture.

Par le passé, lorsque je préparais mes cours d'introduction à la théorie littéraire, je percevais Potebnja avant tout au travers de la révolte que les jeunes savants formalistes avaient fomentée contre lui, révolte déclarée fondatrice pour leur méthode d'études littéraires. Aujourd'hui, je crois opportun de changer d'optique. Récemment, lors d'une conférence sur Johann Friedrich Herbart et son héritage dans différentes variantes du formalisme en Europe¹, j'ai tenté de faire entrer les formalistes russes dans le paradigme scientifique du différentialisme. Celui-ci appelle à examiner les phénomènes non pas isolément, en tant qu'essences, mais dans leurs relations avec d'autres, au sein de réseaux d'oppositions, de divergences, d'assimilations, ainsi que la phonologie de Troubetzkoy traite la définition des phonèmes. Initiée par Herbart, l'approche différentialiste en linguistique et en sciences artistiques et littéraires conduit à ce qui en est sans doute le résultat essentiel : l'analyse fonctionnelle. Un des ponts entre la tradition herbartienne et le formalisme russe est jeté par Broder Christiansen, auteur de *La Philosophie de l'art* (Christiansen 1909) dont la traduction russe paraît presque immédiatement après sa publication en Allemagne. Or, en relisant Christiansen pour la conférence herbartienne, j'ai cru y déceler nombre de recoupements avec la pensée de Potebnja. J'en conclus qu'il faudrait ménager à ce dernier une place de choix dans le paradigme différentialiste, ce qui ne manquerait pas de poser la question de sa proximité avec les formalistes.

En effet, Potebnja considère Herbart comme «l'un des penseurs les plus profonds de notre siècle» (Potebnja 1862 [1999], p. 27, n. 10) et s'en inspire largement. Le fondateur de l'«esthétique scientifique» semble se trouver à l'origine du respect de Potebnja pour les mathématiques, dont il aime tirer ses exemples. Il se tourne vers la théorie de l'aperception de Herbart, vers sa théorie de l'inconscient, et plus précisément, vers son idée du refoulement hors de la conscience d'une partie des données sensibles, de leur oubli et de leur rappel possible dans des circonstances nouvelles. Potebnja formule sa version de cette théorie lorsqu'il affirme que «l'oubli de la forme interne peut être déduit [...] de la répétition réitérée du processus de combinaison de mots [...]» (Potebnja, *op. cit.*, p. 139): on peut voir là,

¹ Colloque *Les enfants de Herbart, Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages* (2012), http://formesth.com/actualites_detail.php?id=47 (relevé le 27 février 2014).

me semble-t-il, la source première des idées šklovskiennes sur l'automatisation et sur la «résurrection du mot» (*voskrešenie slova*).

Si je commence par cette évocation de Herbart et de son influence, c'est précisément pour persuader le lecteur habitué à tenir les formalistes éloignés de Potebnja, comme je l'étais moi-même pendant longtemps, que ladite influence marque un lieu où ils se croisent. Ce constat justifie la recherche d'autres rapprochements possibles.

Avec cet objectif en vue, je vais pousser plus en avant l'analyse déjà entamée² des modèles structurels de l'œuvre d'art que proposent Christianesen d'une part et les formalistes, de l'autre. Je les mettrai en regard du schéma potebnien du *mot-signe-œuvre d'art* qu'il définit lui-même comme une «unité de trois composantes».

Ce schéma est bien connu, je me permets cependant de rappeler comment Potebnja présente la composition ternaire du mot.

Dans le mot, nous distinguons : la *forme externe*, c'est-à-dire le son articulé, le *contenu* objectivé par l'intermédiaire du son et la *forme interne*, ou la signification étymologique immédiate [*blizajšee*] du mot, moyen avec lequel s'exprime le contenu. [...] Une œuvre d'art contient les mêmes éléments... (*Ibid.*, p. 157)

Notons que malgré la prédilection de Potebnja pour le terme *stixija* (élément), ni la structure ternaire du vocable n'est simple, ni ses composantes ne sont élémentaires. La structure de l'œuvre d'art, censée être analogue (isomorphe) à celle du mot, révèle la complexité des rapports entre ces composantes, reliées par la catégorie bien différenciée de l'*obraz* (image) :

...dans une œuvre poétique, et donc dans toute œuvre artistique en général, se trouvent les mêmes éléments que dans le mot : un *contenu* (ou une idée) correspondant à l'image sensorielle ou au concept qui se développe à partir d'elle ; une *forme interne*, l'*image* qui indique ce contenu et correspond à la représentation (qui n'a, elle non plus, d'importance qu'en tant que symbole, allusion à un ensemble de perceptions sensorielles ou à un concept) et, enfin, une *forme externe*, dans laquelle l'image artistique est objectivée. (*Ibid.*, p. 161)³

Voilà donc trois manifestations différentes de l'iconicité (*obraznost'*) propre au mot et à l'œuvre d'art. Une *image sensible* (*a*), résultat de l'aperception, du processus d'appropriation de données par la conscience, équivaut au *contenu*. Le signe de ce contenu, autrement dit le signe de

² Cf. Heller 2010.

³ «... в художественном произведении есть те же самые стихии, что и в слове : содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию ; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ.»

l'image sensible, est la *forme interne* qui apparaît encore comme une *image psychique (b)*. Enfin, cette dernière se matérialise dans la *forme externe* qui correspond à une *image artistique (c)*.

Il s'avère en outre que la structure iconique de la forme interne est également complexe, elle combine l'aspect purement indicateur, cognitif, du signe avec la nature émotionnelle du symbole. Plus encore : corroboré par d'autres déclarations de Potebnja, le texte cité ci-dessus permet de conclure que c'est la forme interne qui détermine l'adéquation harmonieuse, au sein de la structure du mot ou de l'œuvre d'art, aussi bien entre ses différents «éléments» qu'entre eux et le monde réel. C'est cette harmonie qui s'incarne dans la forme externe; et c'est la conscience de cette harmonie qui s'efface à la suite de multiples répétitions et que l'art peut ressusciter.

En d'autres termes, à l'instar de l'«unité de trois composantes» constituée par le mot ou l'œuvre, la forme interne est une unité composite réunissant trois aspects, ou éléments : intellectuel (cognitif), affectif (émotionnel) et esthétique (artistique, poétique).

Dans ses *Notes sur la théorie de l'art du mot (Iz zapisok po teorii slovesnosti)*⁴, Potebnja expose d'une manière quelque peu différente l'analogie qu'il établit entre la structure du mot et celle de l'œuvre d'art :

A l'unité des sons articulés (à la forme externe du mot) correspond la forme externe de l'œuvre poétique que nous devons entendre comme une forme non seulement phonique, mais plus généralement verbale, signifiante dans ses composantes. [...] A ce qui constitue la représentation dans le mot correspond dans l'œuvre poétique une image (ou une certaine unité d'images). On peut qualifier l'image poétique des mêmes termes que l'image dans le mot, c'est-à-dire le signe, le symbole qui est la source de la représentation, la forme interne. La signification de l'œuvre poétique qu'on appelle d'habitude leur idée correspond à la signification du mot. [...] L'image poétique sert de lien entre la forme externe et la signification. La forme externe détermine l'image. L'image est appliquée, elle s'ajuste; [...] on peut dire que l'image est '*exemplum*', apologue, en vieux-russe *pritča*, mot qui vient du fait de coller, s'ajuster à quelque chose et en reçoit diverses significations. Ainsi s'établit la frontière entre les formes poétiques interne et externe. Tout ce qui vient avant l'application lors de la compréhension de l'œuvre poétique est encore la forme externe.⁵ (*op. cit.*, p. 139-140)

4 Réunies en volume et publiées en 1905.

5 «Единству членораздельных звуков (внешней форме слова) соответствует внешняя форма поэтического произведения, под коей следует разуметь не одну звуковую, но и вообще словесную форму, знаменательную в своих составных частях. [...] Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении. Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, именно : знак, символ, из коего берется представление, внутренняя форма. Значению слова соответствует значение поэтических произведений, обыкновенно называемое идеей. [...] Поэтический образ служит связью между внешнею формою и значением. Внешняя форма обуславливает образ. Образ применяется, "примеяется"; [...] образ может быть назван примером, в ст.-рус. притьча, потому что она притычется, применяется к чему-либо и этим получает значения. Этим устанавливается граница между внешнею и внутреннею поэтическими формами. Все пред-

Ce fragment, que sa densité rend difficile à abrégé, éclaire l'importance du rôle que jouent l'image (*obraz*) et la symbolisation dans le mot (et dans l'œuvre d'art). Le texte confirme que la forme interne possède sa propre charge poétique, différente de la teneur artistique de la forme externe et qui attend d'être dévoilée. La complexité que le savant discerne dans l'unité constituée par le mot ou l'œuvre va croissant : il s'agit maintenant non pas d'une combinaison statique d'éléments, mais d'un processus de perception qui, comme nous dit le fragment cité, va non pas de l'intérieur vers l'extérieur, mais dans la direction opposée, de l'extérieur vers l'intérieur. C'est que l'image poétique de l'œuvre (la cohérence des images qui la composent et qu'elle génère, sa «séquence poétique») est déterminée par la forme externe et c'est en se faisant ajustée (*primerjajas'*) à celle-ci que cette image fait naître le contenu en tant qu'ensemble de signes-symboles. Et c'est dans ces derniers que la forme interne est renfermée. «Puisée» (*beretsja*) dans le signe-symbole, elle se révèle au moment où l'on peut saisir le mécanisme de l'«ajustage» (où transparait le sens de l'apologue, *pritča*), autrement dit, si je comprends bien, le mécanisme de la symbolisation.

Sous la plume de Potebnja, le «symbole» est en règle générale synonyme de l'indication qui renvoie au sens profond du vocable; cependant, dans ses exemples, il prend, comme je l'ai déjà suggéré, le sens du signe non seulement arbitraire, mais aussi doté d'une expressivité particulière, d'une vivacité propre à la forme interne.

La dynamique ainsi décrite ressemble à une séquence de trois boucles de rétroaction, comme le montre le schéma suivant :

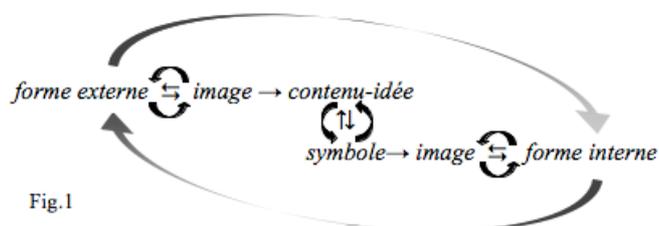


Fig.1

Avançons. Certains énoncés de Potebnja amènent à penser que le symbolisme peut parfois déterminer le contenu du mot et que, dans l'œuvre d'art, le contenu peut jouer le rôle dominant en exigeant telle ou telle autre forme externe : «[...] pour celui qui ressent la beauté d'une statue, son contenu (par exemple, l'idée d'une divinité supérieure, de Jupiter Tonnant)

шествующее применению при понимании поэтических произведений есть еще внешняя форма.»

se trouve dans un rapport nécessaire avec l'ensemble des plis qu'on décèle sur la surface du marbre». (Potebnja 1862 [1999], p. 158)⁶

Potebnja généralise lui-même son modèle au delà de l'art verbal. On connaît l'exemple, partiellement emprunté à Steinthal : «Une œuvre d'art contient les mêmes éléments [...] c'est une statue en *marbre* (forme externe) d'une femme avec un glaive et une balance (forme interne) représentant la justice (contenu)»⁷ (*Ibid.*) Potebnja souligne que la forme externe n'est pas, «dans le cas de la statue, un grossier bloc de marbre, mais du marbre taillé d'une certaine façon [...] La forme externe du mot n'est pas non plus une simple matière sonore, mais un son déjà formé par la pensée.»⁸ (*Ibid.*)

On peut remarquer, entre parenthèses, que la nécessité absolue et univoque du lien entre le contenu et les «courbes» de son incarnation, telle que Potebnja l'affirme, reste discutable. Cette idée, comme celle de l'omniprésence de l'image, est écartée par les formalistes. Ils croient avec les futuristes et d'autres représentants de l'art de gauche ou de l'avant-garde que la forme n'est pas définie par le contenu, c'est au contraire le matériau et la forme qui le font naître (ce postulat se devine d'ailleurs en filigrane dans la pensée de Potebnja sur la symbolisation : cf. fig. 1).

Revenons à l'exemple tiré de Steinthal : son interprétation potebnienne montre bien que la forme externe est complexe à son tour. De même dans la création verbale:

...la forme extérieure du proverbe 'pas de neige, pas de traces' (*ne bulo snigu, ne bulo slidu*) comprend non seulement les sons et la métrique, mais aussi la signification la plus immédiate.⁹ (Potebnja 1905, p. 151-155)

Une formulation qui laisse entrevoir trois composantes d'un processus se déroulant dans le temps : le matériau sonore brut, le même matériau organisé par le rythme et l'intonation, la signification (du mot). Si l'on examine de cette manière la forme interne, une semblable dynamique ternaire fait également son apparition : le *matériau* initial (les données sensibles), sa première *mise en forme* (l'organisation de ces données par la conscience), la *signification profonde* qui devient étymologique en cours de l'évolution du mot (l'image sensible dans sa totalité). Là encore, pour découvrir la forme interne il faut faire appel à une archéologie du sens et de la forme elle-même. De telles fouilles, on le voit, nous mettent de plus en

6 «[...] кто чувствует красоту статуи, для того ее содержание (например, мысль о верховном божестве, о громовержце) находится в совершенно необходимом отношении к совокупности замечаемых в ней изгибов мраморной поверхности».

7 «[...] те же стихии и в произведении искусства [...] это — мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма) [...], представляющая правосудие (содержание).»

8 «[...] Внешняя форма слова тоже не есть звук как материал, но звук, уже сформированный мыслью.»

9 «...В пословице "не було снігу, не було сліду" ко внешній формі відносяться не тільки звуки і розмір, но і найближче значення.»

plus souvent en présence de la notion de *matériau*. Potebnja évoque le matériau travaillé et, parfois, bien élaboré ; ainsi, dit-il, le mot est *matériau* de l'œuvre poétique. Mais il parle souvent du matériau brut :

L'intention de l'artiste et le matériau brut n'épuisent pas l'œuvre artistique, tout comme l'image sensorielle et le son n'épuisent pas le mot. En règle générale, chacun des deux éléments se modifie considérablement à la suite du contact avec le troisième, à savoir la forme interne.¹⁰ (Potebnja 1862 [1999], p. 163)

Cette citation est incomplète, la forme externe y est omise. Mais elle reste bien présente et le matériau devient un *quatrième élément* qui s'invite dans la chaîne des triades formant l'«unité de trois composantes». Ses interrelations peuvent être résumées dans une figure qui offre une nouvelle perspective de la structure dynamique de l'œuvre artistique (ou du mot) et qui, sans annuler le schéma proposé plus haut, le complète.

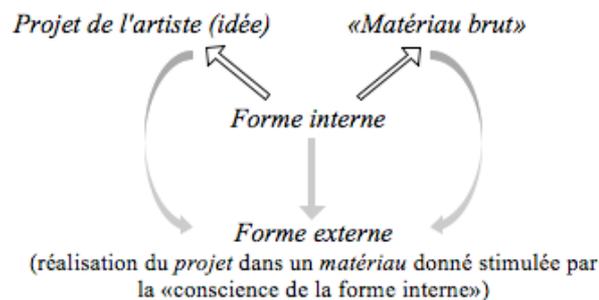


Fig.2

Il semble désormais légitime de donner une variante quaternaire de la formule potebnienne: *Forme interne—Contenu—Matériau—Forme externe*.

J'ouvre une autre parenthèse. En septembre 2013 eut lieu à Paris une exposition rétrospective de Simon Hantaï. Ce peintre hongrois, mort il y a quelques années, est considéré depuis peu de temps comme l'un des plus grands peintres abstraits de la fin du XX^e siècle. D'abord compagnon de route des surréalistes, il a inventé dans les années 1960 une technique de *pliage* qui consistait à rabattre de nombreuses fois sur lui-même une toile, la couvrir de couleurs et ensuite la déployer en découvrant ainsi des endroits non peints. Hantaï expliquait que sa technique lui permettait de réaliser une action d'artiste qui nie le statut de l'artiste. Sa création se réduisait à

¹⁰ «Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В <обоих> случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, то есть внутренней формы.»

une opération purement mécanique, ne nécessitant aucun savoir-faire et ne faisant que libérer le potentiel créateur renfermé dans le matériau.¹¹

Dans une œuvre de Hantai, la toile et les couleurs préparées par le peintre constitue le *matériau*. Sa *forme interne* sera sans doute le geste de l'artiste, ce pliage qui fait travailler le matériau et ses forces particulières : ce sont elles qui causent la toile se déplier de telle ou telle autre façon, réagir à la peinture, s'en imprégner, sécher, etc. La *forme externe*, c'est une toile monumentale tendue et encadrée, avec ses alternances de plages colorées et vides, ses ramages d'interstices et de traces de plis, son labyrinthe de couches et d'interstices qui cachent le mystère de la forme interne (*comment cela est-il fait?*). L'ensemble compose une œuvre, un tableau dont le contenu est précisément son jeu de répétitions et de leurs modifications aléatoires qui figure la tension et l'harmonie des forces cosmiques, le monde sublimé non pas au travers de la vision de l'artiste, mais au moyen du mouvement créateur libéré, propre au monde lui-même et qui ne doit pas être très éloigné de l'élan vital bergsonien.

On peut débattre de l'interprétation ; avec cet exemple, je voulais montrer à quel point le travail d'un créateur contemporain correspond à la conception potebnienne de l'œuvre artistique, enrichie de son «quatrième élément», le matériau. Et à quel point ce dernier varie son apparence — autant que la forme interne d'après Potebnja —, tantôt mis en lumière, souligné, tantôt dissimulé, caché par le geste artistique, tantôt encore masqué ou modifié, tel le béton de Gaudi qui prétend être minéral ou organique.

Je ferme la parenthèse et m'avance vers la conclusion. Viktor Šklovskij déclare dans sa *Théorie de la prose*:

L'œuvre littéraire est une forme pure, elle n'est ni objet ni matériau, elle est un rapport de matériaux. Et comme tout rapport, il est d'une dimension nulle. C'est pourquoi l'échelle de l'œuvre est indifférente, comme l'est la valeur arithmétique de son numérateur et de son dénominateur ; c'est leur rapport qui importe. Les œuvres humoristiques, tragiques, universelles, intimes, l'opposition d'un monde à un autre ou d'un chat à une pierre, — tout cela est de même importance.¹² (Šklovskij 1925, p. 162)

Polémique autant vis-à-vis de l'attitude classique que du «réisme» (*veščizm*) productiviste de l'avant-garde, cette déclaration inscrit la pensée de Šklovskij dans le paradigme différentialiste herbartien. Elle envisage clairement la forme comme une *inégalité* de différents matériaux. Ce fai-

11 Cf. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Hantai/> (relevé le 27.02.2014).

12 «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления миру мира или кошки камню — равны между собой».

sant, elle n'en exclut nullement le contenu qui trouve sa place parmi les matériaux dont le rapport conduit à la naissance de la forme. Bien au contraire, représentations, conventions, objets, êtres — mondes, pierres, chats — restent autant de composantes indispensables de la forme qui sont réunies et mises en relation par ce qui n'est pas mentionné dans le fragment cité mais reste omniprésent dans les écrits de Šklovskij et que Roman Jakobson appelle, dans son célèbre article sur la poésie de Xlebnikov, «héros unique de la science littéraire», à savoir par le «*priem*» ou procédé technique (Jakobson 1987, p. 275).

Une telle configuration formaliste ressemble fort à la synthèse de différents aspects de l'acte créateur — procédé (*Hantierung, Methode*), forme (*Form*), matériau (*Material*), objet ou contenu (*Gegenstand*) —, cette synthèse que se réalise, selon Broder Christiansen, dans l'*objet esthétique*. Il suffit d'un coup d'œil sur le schéma potebnien et sur notre analyse du travail de Simon Hantaï pour voir leur proximité. Le procédé ou un ensemble de procédés — le geste de l'artiste —, prendrait dans ce schéma la place de la forme interne, la forme correspondrait à la forme externe, tandis que le contenu et le matériau garderaient leurs rôles. Comment ne pas remarquer la ressemblance entre ce schéma et le modèle quaternaire du signe qui a permis à Louis Hjelmslev de développer le modèle binaire saussurien? L'objet de Christiansen, le contenu des formalistes, l'idée de Potebnja trouvent un parallèle dans la substance du contenu du signe de Hjelmslev ; la substance de l'expression est analogue au matériau, la forme du contenu à la forme externe de Potebnja et à la forme des formalistes, alors que la forme de l'expression se trouverait à côté du système de procédés ou encore de la forme interne potebnienne:

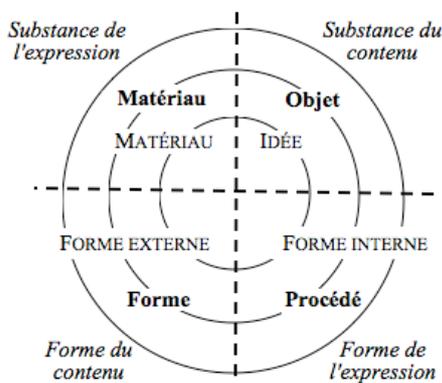


Fig. 3

A quoi servent de tels jeux combinatoires? Les catégories et les notions qui sont mises ensemble dans les schémas proposés ne sont pas identiques, c'est certain. Mais les schémas n'ont rien de rigide; ils permettent de

poser des questions sur les idées envisagées et d'en repérer des faiblesses. Ils servent par conséquent non seulement à illustrer mais aussi à modéliser. Nos manipulations ont démontré, j'espère, que les conceptions de Potebnja et des formalistes, mais aussi celle de M. Bakhtine (Baxtin 1975), qui établissent une isomorphie entre le mot et l'œuvre d'art et qui font appel à la notion du signe, peuvent en effet être rapprochées. Elles participent du paradigme différentialiste. Elles introduisent dans la composition du signe (mot, œuvre) le procédé et le matériau, indices de la pratique artistique. Le mot d'ordre formaliste sur le contenu devenant la forme cesse d'être une boutade et rejoint la tradition où la théorie des formes touche à celle des signes.

Quant au modèle à quatre composantes, il se peut que sa persistance et son efficacité s'expliquent par le fait qu'il conserve en lui la mémoire de la théorie de causalité aristotélicienne et de ses quatre causes — formelle, matérielle, efficiente et finale.

© Leonid Heller

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAXTIN Mixail, 1975 : «Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom xudožestvennom tvorčestve» [Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'art des belles lettres], in *Voprosy literatury i èstetiki*, Moscou : Xud. Literatura, p. 6-71.
- CHRISTIANSEN Broder, 1909 : *Philosophie der Kunst*. Hanau : Clauss und Feddersen. Paru en russe sous le titre *Filosofija iskusstva* (traduit par Georgij Fedotov, édité par Evgenij Aničkov), Saint-Petersbourg : Šipovnik, 1911.
- HELLER Leonid, 2010 : «Viktor Šklovskij, Broder Xristiansen i formalistskaja semiotika» [Viktor Šklovskij, Broder Christiansen et la sémiotique formaliste], in *Mirgorod*, №2, pp. 29-48.
- JAKOBSON Roman, 1921 : *Novejšaja russkaja poèzija. Nabrosok pervyj*. [Poésie russe contemporaine. Première esquisse.], in: *id.*, *Raboty po poètike*. Moscou : Progress, 1987.
- POTEBNJA Aleksandr, 1862 [1999]: *Mysl' i jazyk* [La pensée et le langage]. Moscou : Labirint.
- , 1905 : *Iz zapisok po teorii slovesnosti* [Notes sur la théorie de l'art du mot]. Kharkov : Parovaja tipografija i litografija M. Zil'berberg i synov'ja.
- ŠKLOVSKIJ Viktor, 1925 : *O teorii prozy*, Moscou : Krug.