



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Linguistique et esthétique : deux sciences de la forme. Le cas de l'école de Genève

Serge Tchougounnikov

Université de Bourgogne, Dijon, France
serguei.tchougounnikov@u-bourgogne.fr

<https://orcid.org/0000-0002-9383-6688>

Eva Werth

Université Gustave Eiffel, Paris, France
eva.werth@univ-eiffel.fr

Reçu le 01-03-2022 / Évalué le 25-04-2022 / Accepté le 22-06-2022

Résumé

En linguistique et en esthétique, au cours de la période dite « psychologique » de ces deux disciplines (de 1860 à 1930), la notion de « forme » s'est imposée comme objet d'étude dans la mesure où elles se définissent toutes deux comme des sciences de la forme. Dans les deux cas, il s'agit d'une « forme » conçue comme une notion relationnelle et affective, tributaire de l'entité psychique appelée « sentiment ». Voici quelques aspects et problématiques qui rapprochent ces deux domaines : l'expression et l'expressivité, la fonction esthétique du langage, le « sentiment » ou l'« émotion » dans le langage et dans l'art, le phénomène d'« empathie » tel qu'il se manifeste dans ces deux champs. Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, l'interaction entre la linguistique et l'esthétique tend à valoriser les aspects esthétiques des phénomènes langagiers, c'est-à-dire le langage pris dans sa fonction esthétique (la langue poétique et la langue littéraire). Pour examiner cette interaction, il convient de tenir compte du lien conceptuel qui rattache, le « sentiment de la langue » (*Sprachgefühl*), l'un des concepts clé de la « linguistique psychologique », à cette notion centrale de l'« esthétique psychologique » qu'est le « sentiment de la forme » (*Formgefühl*). Le cas de la nouvelle « linguistique idéaliste », celle de Karl Vossler et de son école, est souvent cité dans ce contexte : on a là une approche qui cherche à repenser la linguistique sur les bases de l'esthétique et propose l'ébauche d'une nouvelle linguistique, laquelle serait une « linguistique esthétique ». Cette dernière étiquette n'est jamais appliquée à la tendance linguistique élaborée au sein de l'école de Genève. Néanmoins, certaines conceptions de Charles Bally comportent des éléments qui autorisent cette assimilation.

Mots-clés : Charles Bally, linguistique et esthétique, forme, impression, école de Genève

**Linguistics and aesthetics: two sciences of form.
The case of the Geneva School**

Abstract

In linguistics and aesthetics, during their “psychological” period (from 1860 to 1930), the concept of “form” established itself as an object of study insofar as both

disciplines were regarded as formal sciences. In both cases, we are dealing with a “form”, conceived as a relational and affective concept, that depends on the psychic entity called “feeling”. Among the features and issues that put these two areas in relation to each other, it is worth mentioning: Expression and expressivity, the aesthetic function of language, the “feeling” or “emotion” in language and art, and the phenomenon of “empathy” as it manifests itself in these two fields. At the turn of the 19th and 20th centuries, the interaction between linguistics and aesthetics put the stress on the aesthetic aspects of language phenomena, i.e. language taken in its aesthetic function (poetic and literary languages). By examining this interaction, it is necessary to consider the conceptual link between one of the key concepts of “psychological linguistics”, namely linguistic feeling (*Sprachgefühl*), and one of the crucial concepts of “psychological aesthetics”, namely “feeling of form” (*Formgefühl*). The case of the new “idealistic linguistics”, that of Karl Vossler and his school, is often mentioned in this context: here we are dealing with an approach that aims to revisit linguistics on the basis of aesthetics and proposes the sketch of a new linguistics, the so-called aesthetic linguistics. Such a label is never applied to the linguistic trend developed within the Geneva School. Nevertheless, some of Charles Bally’s conceptions contain elements that argues for such an assimilation.

Keywords: Charles Bally, linguistics and aesthetics, form, impression, Geneva School

Introduction

En linguistique et en esthétique, au cours de la période dite « psychologique » de ces deux disciplines (de 1860 à 1930), la notion de « forme » s’est imposée comme objet d’étude dans la mesure où elles se définissent toutes deux comme des sciences de la forme. Dans les deux cas, il s’agit d’une « forme » conçue comme une notion relationnelle et affective, tributaire de l’entité psychique appelée « sentiment ». Voici quelques aspects et problématiques qui rapprochent ces deux domaines : l’expression et l’expressivité, la fonction esthétique du langage, le « sentiment » ou l’« émotion » dans le langage et dans l’art, le phénomène d’« empathie » tel qu’il se manifeste dans ces deux champs. Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, l’interaction entre la linguistique et l’esthétique tend à valoriser les aspects esthétiques des phénomènes langagiers, c’est-à-dire le langage pris dans sa fonction esthétique (la langue poétique et la langue littéraire). Pour examiner cette interaction, il convient de tenir compte du lien conceptuel qui rattache, le « sentiment de la langue » (*Sprachgefühl*), l’un des concepts clé de la « linguistique psychologique », à cette notion centrale de l’« esthétique psychologique » qu’est le « sentiment de la forme » (*Formgefühl*). On peut citer à titre d’exemple l’attitude du formaliste allemand Oskar Walzel (1864-1944), attitude typique au sein de l’esthétique psychologique, et qui consiste à considérer que la forme esthétique [*Gestalt*] est « sentie » [*gefühl*] (cf. Walzel, 1923 : 17, 187, 266, 278, 281, 313,

343, 345, 387). Pour caractériser différents effets de la forme, Walzel a recours à diverses variations terminologiques de « sentiment » : « sensible » ou « qui peut être senti » (*fühlbar, fühlbarer, am fühlbartsen* ; *ibid.* : 17 ; 187, 281, 266, 313, 345) ; « effet du sentiment » (*Gefühlswirkung*) et « reflet du sentiment » (*Abspiegelung des Gefühls* ; *ibid.* : 266) ; « succession du sentiment » (*ein Nacheinander von Gefühlen* ; *ibid.* : 278) ; « sentiment de la forme » (*Gestaltgefühle* ; *ibid.* : 278), etc. Le cas de la nouvelle « linguistique idéaliste », celle de Karl Vossler et de son école, est souvent cité dans ce contexte : on a là une approche qui cherche à repenser la linguistique sur les bases de l'esthétique et propose l'ébauche d'une nouvelle linguistique, laquelle serait une « linguistique esthétique ». Cette dernière étiquette n'est jamais appliquée à la tendance linguistique élaborée au sein de l'école de Genève. Néanmoins, certaines conceptions de Charles Bally comportent des éléments qui autorisent cette assimilation.

1. Bally : les notions de phénoménisme et d'impressionnisme ne se recouvrent pas

Notre point de départ sera précisément l'hypothèse de Charles Bally concernant la distinction qu'il fait entre deux tendances stylistiques - l'impressionnisme et l'expressionnisme (le phénoménisme). En se penchant sur la parataxe de phrases comme figure de style, Bally explique que les écrivains symbolistes et impressionnistes français semblent simplement « avoir poussé à l'extrême plutôt que répudié certaines tendances du français d'aujourd'hui » (Bally, 1965 : 362). Selon Bally, l'écriture de ces écrivains (Verlaine, Rimbaud, Dujardin) est d'essence statique, et ce n'est pas un hasard si elle donne la forme substantive aux procès et aux qualités - « c'est une manière de les cristalliser » (*ibid.*). Ainsi, si on suit l'analyse stylistique de Bally, l'écriture impressionniste marquée par la dominante parataxique et substantivale ne fait que réaliser la tendance syntaxique « naturelle » de la langue française. La tendance opposée, marquée par l'hypotaxe et la dominante verbale, serait le propre de la langue allemande. L'écriture expressionniste serait donc, dans le contexte germanique, une réalisation de la tendance intrinsèque de la langue allemande. Pour Bally, cette opposition pourrait expliquer le poids respectif de l'impressionnisme et de l'expressionnisme dans les deux cultures nationales - française et germanique (*ibid.* : 346-349).

Pour Bally, il faut voir dans cette distinction stylistique « deux attitudes contraires de l'esprit » (*ibid.* : 359) : « on pourrait voir là le reflet de deux attitudes contraires de l'esprit : l'une, essentiellement intellectuelle et discursive, l'autre, plus intuitive et teintée d'affectivité » (*ibid.*). Ainsi, cette distinction stylistique se fonde sur une différence linguo-psychologique (l'attitude de l'esprit) et sur un

contraste linguistique entre deux types de langue, contraste qu'il concrétise dans une série d'oppositions qui reprennent toutes la délimitation entre le français et l'allemand :

- *langue statique et langue dynamique ou « phénoméniste »* : Selon Bally, « [q]ui dit phénomène, dit aussi mouvement : le mouvement pénètre toute la syntaxe allemande ; celle du français donne l'impression du repos, de l'immobilité » (ibid. : 349).
- *langue à dominante substantivale et langue à dominante verbale* : Pour Bally, « employer au lieu d'une phrase à verbe conjugué un simple infinitif exclamatif (...) c'est fixer et matérialiser des impressions fugitives » (ibid. : 362). « L'attention portée vers le devenir, le déroulement des faits et leurs particularités - tendance phénoméniste - se reflète naturellement dans le rôle attribué au verbe (...). En allemand, elle est énorme, et beaucoup moindre en français, où l'expression verbale recule devant l'emprise croissante du substantif » (ibid. : 346).
- *art et poésie* : Aux yeux de Bally, « [l]'art et la poésie n'existent pas l'un sans l'autre ; mais l'équilibre qui fait leur force peut se rompre. Alors ou bien l'art tue la poésie, et le métier étouffe l'inspiration ; ou bien la poésie devient incommunicable » (ibid. : 360). En établissant une continuité entre la langue et l'esprit, Bally cherche à comprendre « s'il est vrai que la langue imprime à l'esprit une forme générale dont il lui est difficile de s'affranchir complètement... ». Il pose la question de savoir « si la langue française est une langue "artistique" ou une langue "poétique" » (ibid. : 360). Ainsi, cette opposition entre art et poésie esquisse la divergence intrinsèque entre deux antagonistes linguistiques, le français et l'allemand. Le français illustre le cas où l'équilibre entre l'art et la poésie est rompu. L'allemand manifeste une tendance à l'obscurité et à l'incommunicable.
- *œuvre d'art et œuvre poétique* : Selon Bally, « l'œuvre d'art pure est plastique dans son essence ; elle montre plus qu'elle ne suggère... » [...] « Le but de l'art est d'exprimer la beauté... ». En revanche, « l'œuvre poétique pure vit d'indétermination, parce qu'elle prend l'âme tout entière et la plonge dans une sorte d'hypnose voisine du rêve ; son expression idéale est la musique, qui devient lyrisme quand elle s'exprime par des mots » (ibid. : 359). « La poésie ... est essentiellement égoïstique ; c'est un repliement de l'âme sur elle-même ; elle est sentiment et n'est que cela » (ibid. : 359).

- *langue significative et langue suggestive* : Selon Bally, « on pourrait dire que le mot français signifie plus qu'il ne suggère, et que le mot allemand suggère plus qu'il ne signifie » (ibid. : 360).
- *langue sans musique et langue issue de la musique* : « Le français n'est guère fait pour le prolongement de la pensée dans le rêve. Il donne aux idées la limpidité du cristal ; il leur en impose aussi la rigidité » (ibid. : 360).
- *littérature de l'éloquence et littérature du sentiment* (ibid. : 361)
- *langue unifiée et langue éclatée* : C'est l'unité que Bally perçoit comme « un sérieux avantage » du français : « Le français a sur l'allemand un sérieux avantage : il est unifié ; la disparition presque complète des dialectes est une force. L'allemand est fractionné en une multitude de parlers locaux dont beaucoup diffèrent sensiblement de la *Schriftsprache* » (ibid. : 367).
- *langue à tendance arbitraire et langue à tendance motivée* : Après avoir évoqué la distinction traditionnelle entre l'analytisme du français et le synthétisme de l'allemand, Bally passe à la différence entre deux tendances intrinsèques des langues concernées : la tendance à l'arbitraire et la tendance à la motivation, ces deux penchants étant présentés comme caractéristiques de deux systèmes linguistiques (ibid. : 367). Selon Bally, « le français aime le signe simple et le signe arbitraire [...] c'est par l'arbitraire du signe que le français est clair » (ibid. : 367). En revanche, allemand souffre d'une « motivation explicite », favorable à l'expression, mais gênante pour la communication (ibid. : 367).
- *orientation vers l'entendeur et indifférence à l'égard de l'entendeur* : Toujours selon la logique des dichotomies précédentes et suivant la visée communicative, le français s'avère, selon Bally, une langue orientée vers l'entendeur, tandis que l'allemand est une langue indifférente à l'égard de l'entendeur
- *langue qui facilite la compréhension et langue qui la rend difficile* : Et Bally de continuer : « Le français unit étroitement les éléments qui s'appellent naturellement, au lieu de pratiquer la disjonction chère à l'allemand » (ibid. : 367).
- *langue élitiste et langue démocratique* : Pour Bally, il s'agit là du clivage entre la langue parlée et la langue écrite qui influe sur la communication : « Plus la langue écrite s'écarte de la pratique quotidienne, plus elle demeure une langue de caste, inaccessible au peuple [...] L'écart entre l'écrit et le parlé est donc un critère social qui intéresse le problème de la communication » (ibid. : 368).

- *langue faite pour l'œil et langue faite pour l'oreille* : Le français est défini par Bally comme « La langue faite pour l'œil » (ibid. : 368). Cette particularité se manifeste surtout dans la versification française. Ainsi, « la rime de Mallarmé est toujours pour l'œil ». La rime de Hugo, « riche sous sa forme visuelle classique est un produit du livre » (cité dans : ibid. : 369). Bally souligne « l'imagination toute visuelle » et « le rythme oculaire » des Parnassiens. « Un livre est fait pour être lu, non parlé à haute voix » (ibid.).

Dans son *Traité de stylistique* Bally parle de l'« étude impressionniste des faits de langage » (Bally, 1930 : 158). Il est important de signaler que le terme d'« impressionniste » et le terme d'« expressif » que Bally emploie dans cet ouvrage sont tous les deux associés aux « valeurs stylistiques, c. à d. affectives des faits de langage ». En effet, on lit dans l'*Index* : « Expression et expressif, termes employés dans ce livre pour désigner les valeurs stylistiques, c. à d. affectives des faits de langage » (ibid. : 328).

À partir du modèle classique de la conscience avec sa dualité de « l'intelligence et le sentiment, ces deux aspects [...] de notre esprit » (ibid. : 159), Bally oppose les « impressions affectives » aux « perceptions ». C'est dans ce contexte qu'il propose une définition de la « valeur impressionniste » des faits de langage. Selon celle-ci, la « valeur impressionniste » est fortement tributaire de l'interaction de ces faits avec les facteurs extra-systémiques, ces derniers étant définis comme « la vie ». Bally écrit : « La "valeur impressionniste" des faits de langage ne nous y apparaît le plus souvent qu'à travers une brume ; il faut, pour qu'elle nous frappe réellement, des circonstances particulièrement favorables. La plus essentielle est que cette langue soit mêlée, d'une façon ou d'une autre, à la vie. Une langue n'est vivante que si elle est "sentie", et elle est sentie qu'à la condition d'être "vécue" ; autrement l'idiome le plus moderne n'est qu'une langue morte » (ibid. : 158).

Ainsi, la « valeur impressionniste » est un produit d'un mélange de la « langue » et de « la vie », elle est corrélatrice au caractère « vivant » de la langue et en est un trait distinctif. En outre, ce caractère « vivant » (ou « vivacité ») de la langue est associé à son aspect « sensible » ou « perceptible ». En d'autres termes, est « impressionniste » la langue qui se laisse « sentir » ou « percevoir », c'est-à-dire la langue « vécue ».

Cette définition frappe par sa convergence avec les positions du formalisme russe dont Bally ignore les principes. C'est ainsi que Victor Chklovski écrit dans son essai « L'art comme procédé » (1917) : « La langue poétique se distingue de la langue prosaïque par le fait que sa construction est sensible. Peut être senti soit l'aspect acoustique, soit l'aspect articulatoire, soit l'aspect sémantologique du mot. Parfois, ce n'est pas la structure des mots qui est sensible, mais leur construction, leur

disposition [...] » (cité par Aucouturier, 1994 : 15-16). Le leitmotiv du mélange de la « langue » et de la « vie » empreint, lui aussi, la théorie du premier formalisme.

La « vivacité » de la langue fait partie du dispositif que Chklovski désigne par l'expression « *résurrection du mot* » et dont il parle comme suit en 1914 :

Aujourd'hui, le vieil art est déjà mort, le nouveau n'est pas encore né ; les choses aussi sont mortes - nous avons perdu la sensation du monde [...] nous avons cessé d'être des artistes dans la vie courante, nous n'aimons pas nos maisons et nos vêtements et nous quittons facilement une vie que nous ne sentons pas. Seule la création de nouvelles formes d'art peut rendre à l'homme la jouissance du monde, ressusciter les choses et tuer le pessimisme. (cité par Aucouturier, 1994 : 64).

Pour explorer la « valeur impressive » des faits de langage, le formalisme russe a forgé le fameux concept de « défamiliarisation » opposé à l'« automatisation » du mécanisme psychologique de la perception. La « défamiliarisation » formaliste acquiert une portée anthropologique et vitaliste dans la mesure où elle résiste à l'inertie perceptive intrinsèque au psychisme et contribue ainsi à la croissance du « sentiment de la vie ».

Chklovski écrit dans son essai « L'art comme procédé » (1917) :

Dans ce processus d'algébrisation, d'automatisation de la chose, on obtient la plus grande économie d'énergie perceptive : les choses [...] sont données [...] par un seul de leur trait [...] sans même apparaître dans la conscience. [...] C'est ainsi que la vie se perd, réduite à néant. L'automatisation dévore les choses, le costume, les meubles, votre femme et la peur de la guerre. [...] Eh bien, pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les choses, pour faire en sorte que la pierre soit de pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de donner la sensation de la chose comme vision, et non comme identification ; le procédé de l'art est celui de la "défamiliarisation" et celui de la forme difficile, augmentant la difficulté et la durée de la perception, car dans l'art, le processus perceptif est à lui-même sa propre fin et doit être prolongé ; l'art est une façon de vivre la fabrication de la chose, et la chose faite, en art, est sans importance. (cité par Aucouturier, 1994 : 59-60).

La comparaison des positions de deux formalismes contemporains - celui de Bally et celui de l'OPOIAZ - montre clairement que ces deux tendances sont tributaires des discussions esthétiques de leur temps avec leurs connotations vitalistes ainsi que des apports de la psychologie d'alors avec sa conception des éléments mentaux affectifs ou émotifs. La « valeur impressive » des faits de langage tient lieu de valeur

esthétique ou encore stylistique par le biais du mécanisme affectif : le sentiment, l'émotion, l'affect reste le substrat psychologique obligé de la réflexion formaliste au tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle.

Le système d'oppositions proposé par Bally peut se résumer comme suit : la distinction entre deux types de formes linguistiques, la forme statique en tant que telle et la forme dynamique en tant que telle. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre l'antinomie élaborée par Bally entre deux tendances esthétiques - impressionniste et expressionniste -, antinomie, qui a été le point de départ de cette étude.

2. Bally comme typologue des styles et comme ethnopsychologue

Dans le domaine de l'esthétique, le contraste morphologique entre la forme statique et la forme dynamique est défini comme l'opposition entre deux styles, notamment entre le style de la Renaissance et celui du Baroque. Dans sa typologie des styles dans le champ des arts plastiques, Heinrich Wölfflin établit une opposition entre le « style linéaire » et le « style pictural » (*Concepts essentiels de l'histoire de l'art*, 1915).

Wölfflin part de l'opposition historique entre l'art pictural du XVI^e et celui du XVII^e siècle, celui de la Renaissance et celui du Baroque. En comparant entre elles diverses œuvres du XVI^e et du XVII^e siècles consacrées aux mêmes sujets, Wölfflin établit les oppositions essentielles entre ces deux styles et les ramène aux cinq catégories suivantes : 1) linéaire et pictural - la ligne délimite clairement les objets ou, au contraire, elle s'efface dans des transitions de nuances colorées, de lumière, d'ombre, etc. ; 2) surface et profondeur - tous les objets se situent sur la même surface, ou, au contraire, les figures se fondent dans la profondeur ; 3) forme fermée et forme ouverte (style tectonique ou style atectonique) - le tableau forme une construction achevée, unifiée par une composition symétrique ou, au contraire, il ne montre aucune organisation compositionnelle distincte ; 4) pluralité et unité - une pluralité d'éléments d'égale valeur forment une totalité artistique ou, au contraire, un élément unique domine tandis que les autres lui sont subordonnés ; 5) clarté absolue et clarté relative - tous les objets sont également clairs ou diverses parties de l'œuvre présentent divers degrés de clarté (Jirmounski, [1927] 2020 : 116-117).

La démarche de Wölfflin est à la fois psychologique et « ethnopsychologique », car elle se propose d'explorer les relations du « style individuel » avec « le style du pays », « le style de la race » (Wölfflin, [1915] 1983 : 14), « le style du peuple » (*Volksstil*) et le « style du temps » (ibid. : 17). Sa célèbre distinction entre le

« style linéaire » et le « style pictural », celle entre l'« image tactile » (*Tastbild*) et l'« image visuelle » (*Sehbild*), exprime deux manières de voir radicalement différentes, deux visions du monde (*Weltanschauungen*) (totalement ?) distinctes (ibid. : 27). Ces deux styles s'opposent comme la « vision selon les lignes » (*in Linien*) et la « vision selon les masses » (*in Massen*) (ibid. : 27).

La vision « linéaire » sépare nettement une forme d'une autre ; la vision « picturale », au contraire, vise le mouvement général qui dépasse l'ensemble des objets. Dans ces deux « styles », la frontière, celle qui délimite les objets, possède deux fonctions différentes : une fonction d'isolement, de séparation pour le « style linéaire » et une fonction de liaison, de combinaison pour le « style pictural » (ibid. : 29). Il s'agit de deux types de perception des corps : d'une part, une perception des corps selon leur caractère tactile et, d'autre part, une perception des corps qui se passe de « dessin perceptible » et qui se fie à la « seule apparence optique » (ibid. : 22). La vision plastique, dont les contours sont fermes, isole les choses ; la vision picturale les combine et les fait fusionner. La première vision s'attache à percevoir des objets isolés, la seconde - à percevoir des combinaisons d'objets (ibid. : 22). Sur le plan sensoriel, cette dichotomie entre « linéaire » et « pictural » correspond au passage de la perception tactile à la perception visuelle (ibid. : 31).

Les chercheurs allemands ont élargi l'opposition de Wölfflin entre Renaissance et Baroque à une opposition de principe entre deux types de formes : la forme statique ou tectonique, fermée, harmonieuse ; et la forme dynamique, atectonique, ouverte, asymétrique. La forme de la Renaissance dite « classique » correspond au « sentiment de la forme » des peuples romains ; en revanche, la forme gothique, la forme baroque et la forme de l'expressionnisme correspondent au « sentiment de la forme » des peuples germaniques » (Strich [1916] 1968 : 229-259 ; Scheffler, 1921 : 25-26 ; Wölfflin, 1888 ; Walzel, 1923 ; Wallrath, 1936 : 16-18 ; Worringer, [1927] 1967 : 76, 121).

Faute de références directes, il est difficile de dire dans quelle mesure les oppositions stylistiques et linguistiques posées par Bally entre l'impressionnisme et le phénoménisme découlent d'une réinterprétation des conceptions des historiens de l'art allemands. Néanmoins, les conclusions de Bally sont parfaitement identiques à ces dernières. L'hypothèse avancée par Bally donne un fondement linguistique à la dichotomie entre le style impressionniste et le style expressionniste. Tout se passe comme si Bally cherchait à confirmer les typologies proposées par les historiens de l'art en apportant des faits issus de la typologie linguistique. La tendance impressionniste et la tendance expressionniste que Bally attribue respectivement au français et à l'allemand reproduit avec une surprenante exactitude l'opposition esthétique entre la forme statique de la Renaissance et

la forme dynamique du Baroque. Pour les historiens de l'art, la forme classique correspond à la *Weltanschauung* ou au « sentiment de la vie » des peuples romans, tandis que la forme baroque correspond à la *Weltanschauung* des peuples germaniques. En souscrivant à cette thèse, Bally devient un représentant de l'approche ethnopsychologique dans les sciences du langage.

3. Saussure, impressionniste ?

Cette tentative de fonder le phénomène esthétique de l'impressionnisme sur les données intrinsèques des systèmes linguistiques et sur l'hypothèse ethnopsychologique est-elle véritablement personnelle ? Bally reste-t-il un cas isolé au sein de l'école de Genève ? C'est le moment de rappeler le rôle que joue la notion d'« impression » dans le projet linguistique de son maître F. de Saussure. En effet, ce terme d'« impression » assimilé à celui d'« image » ou encore à celui d'« empreinte » est omniprésent dans sa psychologie du langage.

C'est ainsi que la reconstruction du circuit de la parole par Saussure comporte des éléments psychiques réitérés tels que « impressions acoustiques » (Saussure, [1916] 1969 : 23-24), « image acoustique latente » ou « image musculaire de la phonation » (ibid. : 29). C'est le concept d'« image verbale » de nature psychique que son analyse retient comme essentiel (ibid. : 29). Selon lui, « les mots de la langue sont pour nous des images acoustiques » (ibid. : 98) et ces dernières sont des « empreintes psychiques », ce qui découle de l'introspection de « notre propre langage » (ibid.).

Cette notion d'« impression » (avec ses variantes telles que « empreintes » « images verbales emmagasinées » (ibid. : 30) est corrélative de la constitution de la « langue », effectuée par « dépôts successifs », qui forme un « trésor ». Cette image de « dépôt » est fondamentale dans ce modèle de formation par sédimentation. Les « impressions » participent directement au mécanisme du « langage » et leur apport à la formation de la « langue » est décisif.

Pour n'en donner que quelques exemples caractéristiques :

« C'est par le fonctionnement des facultés réceptive et coordinative que se forment chez les sujets parlants des empreintes qui arrivent à être sensiblement les mêmes chez tous. [...] Si nous pouvions embrasser la somme des images verbales emmagasinées chez tous les individus, nous toucherions le lien social qui constitue la langue. C'est un trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté, un système grammatical existant virtuellement dans chaque cerveau [...] ; car la langue n'est complète dans aucun, elle n'existe parfaitement que dans la masse » (ibid. : 30)

Ou encore : « *C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle, la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images* » (ibid. : 32)

Ou encore : « *c'est en entendant les autres que nous apprenons notre langue maternelle ; elle n'arrive à se déposer dans notre cerveau qu'à la suite d'innombrables expériences* » (ibid. : 37)

Ou encore : « L'objet concret de notre étude est donc le produit social déposé dans le cerveau de chacun, c'est-à-dire la langue » (ibid. : 44)

Les éditeurs du Cour ajoutent à ce propos dans une note en bas de page : « [...] pour F. de Saussure la langue est essentiellement un dépôt, une chose reçue du dehors [...] » (ibid. : 98)

Les développements d'Arild Utaker sur l'aspect philosophique du signifiant saussurien renforcent la relation entre la position de Saussure et la démarche impressionniste. Ainsi, en soulignant la dépendance de la « forme auditive » saussurienne de l'« empreinte », Utaker fait observer :

Car même si la langue est une empreinte de la parole, la parole n'est parole qu'en vertu de cette empreinte. Parler, c'est réaliser des images acoustiques qui se trouvent dans le locuteur comme des empreintes de la parole, qui sont celles-là mêmes qui font que cette parole puisse être entendue. En d'autres termes, le son reçu domine sur le son émis... (Utaker, 1996 : 46).

En effet, cette domination de la réception sur l'émission est essentielle dans l'impressionnisme saussurien. Cette dimension réceptive détermine la nature de l'image acoustique saussurienne : cette dernière a pour corrélat une « impression acoustique » et une « empreinte acoustique ». Utaker commente comme suit la différence entre impression acoustique (une parole entendue) et empreinte acoustique (l'image qui ne peut pas être audible) :

L'empreinte acoustique est pour Saussure imprimée ou déposée dans notre cerveau d'une manière qui montre que la langue se situe au dehors de notre conscience. L'image ou l'empreinte n'est donc pas ce que l'on voit, ni ce que l'on entend. Elle est l'empreinte de ce qu'on a entendu dans le sens et on peut par la suite comprendre le son qui lui correspond. Pour cette raison, il faut distinguer systématiquement entre l'image acoustique dans le sens d'une impression acoustique et l'image acoustique dans le sens d'une empreinte acoustique (ce que Saussure ne fait pas) : la parole parlée, la parole entendue et la langue ou la phonation, l'impression acoustique et l'empreinte acoustique. (ibid. : 46).

À ce propos, Utaker parle de « l'auto-affection de la parole » comme un des paradoxes existant au sein de la linguistique saussurienne : « l'auto-affection de la parole est comprise à partir du fait qu'au niveau phénoménologique le son émis égale le son reçu. Mais (...) Saussure nie cette identité. À partir de Saussure il faut donc comprendre l'auto-affection de la parole d'une manière qui n'implique pas une auto-transparence » (ibid. : 47). Cette remarque introduit la question de la dimension méta-cognitive de la démarche impressionniste. En effet, l'« auto-affection » caractérise aussi bien la situation de celui qui s'entend parler que de celui qui se regarde voir. Pour Saussure, cette « auto-affection » de la parole renvoie à la passivité de la parole confirmée par le postulat selon lequel « la langue n'est pas une fonction du sujet parlant » (*Cours* : 30 ; cité dans ibid. : 47) : « Cette passivité n'est pas seulement évidente dans l'auto-affection de la parole où la parole est affectée par elle-même d'une manière qui fait la parole, elle montre aussi que la parole est soumise à la langue » (ibid. : 48).

Ainsi, la problématique de l'« impression » chez Saussure comporte les mêmes éléments que ceux mobilisés dans les débats esthétiques portant sur le choix de la méthode esthétique - la méthode impressionniste ou la méthode expressionniste : réception vs expression, passivité vs activité, producteur vs récepteur. Et A. Utaker d'ajouter à ce propos : « Saussure pense l'expression linguistique d'une manière qui implique que la priorité est accordée à l'*auditeur*. De concevoir la parole comme activité implique au contraire le primat de celui qui parle ; le locuteur ou le sujet parlant » (ibid. : 48).

Ainsi, le concept d'« empreinte » ou d'« impressions » fonde le modèle saussurien du langage. Faut-il voir là le reflet du succès croissant de l'impressionnisme en peinture à partir des années 1890 avant qu'il ne devienne une mode intellectuelle et esthétique au tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle ?

Le terme d'« impression », qui devient populaire au début des années 1870, reflète l'ambition de ce nouvel art instinctif et visuel qui se veut une nouvelle technique picturale et une nouvelle perception de la réalité. Bouleversant les dimensions compositionnelle et optique, l'impressionnisme se propose de transmettre une impression pour qu'elle soit perçue comme quelque chose de « matériel » (ce qui rappelle la singulière matérialité du signifiant saussurien).

En effet, un système de peinture dit impressionnisme « consiste à rendre purement et simplement l'impression telle qu'elle a été ressentie matériellement » ; l'artiste impressionniste est « le peintre qui se propose de représenter les objets d'après ses impressions personnelles sans se préoccuper des règles généralement admises » (Serullaz, 1967 : 5). L'« impression » est comprise comme « l'effet plus ou moins

prononcé produit par l'action des objets extérieurs sur les organes des sens ; c'est sa *vision* particulière que l'artiste va s'efforcer de rendre sur la toile et non plus ce qu'il sait être des choses, ce que sa formation lui a appris » (ibid. : 5). Ainsi, avec l'impressionnisme, l'impression l'emporte sur la conception raisonnée : « couleurs, mots et sons servent alors à l'artiste pour traduire les sensations ressenties par l'homme » (ibid. : 10-11).

La technique impressionniste entre également dans le domaine de la littérature. Ainsi, dans son analyse du *Journal des Goncourt*, Gustave Lanson signale l'émergence d'« un impressionnisme exaspéré, dont le principe est de n'employer que des mots intenses et de les juxtaposer dans une phrase en rejetant tout ce qui ne serait que liaison logique » ; cette écriture procède par « un pointillé violent où se mêlent les vibrations des termes juxtaposés, parfois avec un éclat heureux, parfois avec une dureté criarde » (Lanson, 1908 : 265).

Dans sa monographie *L'impressionnisme dans la vie et dans l'art* (1907), Richard Hamann dresse un panorama de l'impressionnisme en tant qu'épistémè particulier du tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Bien au-delà des analyses traditionnelles de l'impressionnisme dans l'art, Hamann propose en outre un aperçu de la « philosophie impressionniste » (englobant, selon lui, des courants tels que le néo-kantisme - Windelband, Eucken, Rickert - et la « philosophie de la vie »), du commerce et l'économie « impressionnistes » (Simmel), de la « sociabilité » et de la vie quotidienne « impressionnistes ». C'est dans la méthode impressionniste qu'ont convergé, selon Hamann, diverses tendances relativistes, psychologisantes, descriptiviste et historiques de cette période. Unies par leur commune méfiance à l'égard de toute approche inspirée des sciences de la nature et des sciences explicatives, de tout positivisme attaché au « fait objectif », ces tendances ont pu constituer une bascule vers une nouvelle approche, fondée sur la description du fait considéré dans sa spécificité (cf. Hamann, 1907 : 149-197).

On trouve chez Saussure d'autres métaphores picturales comme celle du passage où il cherche à illustrer l'opposition entre synchronie et diachronie et à expliquer l'importance du « point de vue » qui « crée l'objet » :

Il serait absurde de dessiner un panorama des Alpes en le prenant simultanément de plusieurs sommets du Jura ; un panorama doit être pris d'un seul point. De même pour la langue : on ne peut ni la décrire ni fixer des normes pour l'usage qu'en se plaçant dans un certain état. Quand le linguiste suit l'évolution de la langue, il ressemble à l'observateur en mouvement qui va d'une extrémité à l'autre du Jura pour noter les déplacements de la perspective (Saussure, [1916] 1969 : 117).

De manière assez étonnante, une métaphore picturale analogue (mais à visée opposée) réapparaît dans l'essai « Futurisme » (1919) de Roman Jakobson quand ce dernier commente l'expérience du cubisme. Jakobson écrit :

C'est seulement au XX^e siècle que la peinture rompt de manière conséquente avec les tendances du réalisme naïf. Au XIX^e siècle le tableau doit transmettre la perception, le peintre est l'esclave de la routine, il ignore consciemment l'expérience quotidienne et scientifique [...] Comme si nous connaissions l'objet d'un seul côté, d'un seul point de vue, comme si voyant le front nous oublions que la nuque existe aussi, comme si la nuque était l'autre face de la lune, inconnue et invisible [...] seul le cubisme a canonisé la pluralité des points de vue [...] Libérée des motivations justificatives par les actes de Cézanne, la déformation deviendra canonique avec le cubisme (Jakobson, 1973 : 25).

Là où Saussure cherche à tout soumettre à un « seul point de vue » compris comme une exigence méthodologique absolue, Jakobson cherche à maintenir une simultanéité des points de vue divergents. Ce recours, dans le cadre de deux approches très différentes, à la même métaphore picturale préfigure la scission dans l'évolution des structuralismes européens telle qu'elle devait s'opérer entre le projet de Saussure et celui de Jakobson.

Bibliographie

- Aucouturier, M. 1994. *Le formalisme russe*. Paris : PUF.
- Bally, Ch. [1909] 1930. *Traité de stylistique française*. Volume 1. Paris: Klincksieck.
- Bally, Ch. 1965. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : Editions Francke.
- Hamann, R. 1907. *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln : Verlag der Dumont-Schaubergschen Buchhandlung.
- Jakobson, R. 1973. *Questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Jirmounski, V. [1927] 2020. « Les courants les plus récents de l'histoire littéraire en Allemagne » [Novejšie tečenija istoriko-literaturnoj mysli v Germanii]. Trad. fr. de M. Ch. Midrouillet et S. Tchougounnikov. In : M. Espagne, C. Maigné et S. Tchougounnikov (dir.), *Oskar Walzel. Éclaircissement mutuel des arts et origines du formalisme*. Numéro spécial, *Revue germanique internationale*, n° 31, Paris : CNRS Éditions, p. 107-127.
- Lanson, G. 1908. *L'art de la prose*. Paris : Librairie des annales.
- Saussure, F. [1916] 1969. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Scheffler, K. 1921. *Der Geist der Gotik*. Leipzig : Insel-Verlag.
- Serullaz, M. 1967. *L'impressionnisme*. Paris : PUF.
- Strich, F. [1916] 1968. Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. In : R. Alewyn (dir.), *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln/Berlin : Kiepenheuer et Witsch, p. 229-259.
- Tchougounnikov, S. 2020. « Oskar Walzel et le formalisme russe : les éclairages croisés sur les formalismes européens ». *Revue germanique internationale*, n° 31, p. 11-33.

Wallrath, R. 1936. *Nordische Zeichenkunst: Versuch einer Deutung ihrer Gestalt- und Ausdruckskräfte*. Tritsch.

Walzel, O. 1923. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Wölfflin, H. 1888. *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: Theodor Ackermann.

Wölfflin, H. [1915] 1983. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.

Worringer, W. [1927] 1967. *L'Art gothique*. Paris : Gallimard.

Utaker, A. 1996. « Le problème philosophique du son chez Ferdinand de Saussure et son enjeu pour la philosophie du langage ». *Les papiers du Collège international de philosophie*, n° 23, p. 41-58.