



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La conscience gestuelle : geste, transformation, expression. Le geste verbal chez Ernst Cassirer et dans la poétique formaliste

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

<https://orcid.org/0009-0002-4168-5926>

Reçu le 20-05-2023 / Évalué le 27-06-2023 / Accepté le 02-12-2023

Résumé

Il s'agit d'étudier la part du geste dans le modèle « expressif » de la conscience défini par Ernst Cassirer par rapport à la notion de « geste verbal » dans le formalisme européen (aussi bien le formalisme germanique que le formalisme russe). La philosophie des formes symboliques de Cassirer et l'esthétique formaliste convergent pour poser un modèle expressif de la conscience fondé sur le geste, le dynamisme, la transformation, l'expression. La réflexion de E. Cassirer portant sur la genèse des formes symboliques apporte un éclairage intéressant sur les positions formalistes et en clarifie certains points. La comparaison du modèle de la conscience verbale selon Cassirer avec le modèle de la langue poétique dans le formalisme permet de comprendre l'opposition formaliste entre langue de communication et langue poétique. La langue poétique formaliste est un modèle régressif ou négatif de l'évolution de la forme symbolique selon Cassirer. C'est aussi une désymbolisation de la forme et le « signe zéro » de la forme symbolique.

Mots-clés : Cassirer, formalisme russe, formalisme germanique, geste verbal, expression, conscience expressive

**Gestural consciousness: gesture, transformation, expression.
Verbal gesture in Ernst Cassirer and formalist poetics**

Abstract

The aim is to study the role of gesture in the “expressive” model of consciousness defined by Ernst Cassirer in relation to the notion of “verbal gesture” in European formalism (both Germanic and Russian formalism). Cassirer’s philosophy of symbolic forms and formalist aesthetics converge on an expressive model of consciousness based on gesture, dynamism, transformation, and expression. Cassirer’s reflection on the genesis of symbolic forms sheds interesting light on the formalist positions and clarifies certain points. The comparison of Cassirer’s model of verbal consciousness with the model of poetic language in formalism allows us to understand the formalist

opposition between language of communication and poetic language. Formalist poetic language is a regressive or negative model of the evolution of symbolic form according to Cassirer. It is also a desymbolisation of form and the 'zero sign' of symbolic form.

Keywords: Cassirer, Russian formalism, Germanic formalism, verbal gesture, expression, expressive consciousness

1. Benedetto Croce : la science de l'expression¹

Selon le philosophe italien Benedetto Croce (1866-1952), F. de Saussure échoue à saisir la vraie nature du langage parce qu'il ne tient pas compte de sa dimension primordiale, à savoir l'expression. C'est précisément à partir de cette vision « expressive » du langage que Croce critique le modèle linguistique de Saussure qui, à ses yeux, efface cette essence expressive du langage (voir la note « Le jugement négatif de Croce sur Saussure » de T. de Mauro dans : Mauro, 1985 : 397-400).

Dans son commentaire sur le *Cours* de Saussure, Croce oppose le « signe » (« signes phoniques, mimiques, graphiques, etc. »), produit d'une analyse et d'un classement, objet de recherche de la linguistique formelle, à l'« expression » (« l'expression fantastique, musicale et poétique ») qui est, selon lui, « la seule réalité du langage » (cité dans : *Ibid.* : 398). « Toute recherche sur la langue en elle-même et pour elle-même » porte sur quelque chose « qui n'est pas le langage, qui est hors du langage, et qui est autre que le langage » (cité dans : *Ibid.* : 398). Selon Croce, la division en « langue » et « parole » est la démarche d'un linguiste et non pas celle d'un philosophe. Cette opposition témoigne de la part de Saussure d'un manque de compétence philosophique, celle qui permet l'« analyse des concepts ». Ce même défaut empêcherait Saussure de comprendre que « la langue n'est rien d'autre que l'*ens rationis*, fabriquée par les grammairiens », et que la seule réalité langagière est l'ensemble des « individus qui parlent et créent sans cesse les mots et la langue » (cité dans : *Ibid.* : 399). Pour Croce, les dichotomies de Saussure telles que « langue - parole », « synchronie - diachronie », « simultanéité - successions » démontrent que le programme linguistique saussurien est conçu « avec grossièreté ou innocence logique » (cité dans : *Ibid.* : 399. Voir aussi sur les relations entre les positions de Saussure et de Croce : Garelli, 2014).

Pour Croce, toute « intuition véritable » est expression : l'art est langage parce que le langage est connaissance intuitive². L'intuition sensible et l'expression sont synonymes. C'est la nature sensible de l'intuition qui conditionne son caractère expressif. L'hétérogénéité des intuitions qui proviennent de différents canaux sensoriels (intuition verbale, picturale, musicale) s'abolit dans son caractère expressif : « Le concept d'expression englobe toutes les manifestations de l'homme, orateur, musicien, peintre ou autre » (cité dans : Olivier, 1975 : 61).

La « linguistique - esthétique » de Croce suit une tradition philosophique bien établie qui oppose la connaissance intuitive (celle des arts) à la connaissance rationnelle (celle de la logique et des sciences). L'intuition étant fondée sur des éléments sensibles, la connaissance intuitive est la connaissance de l'individuel ou du singulier par des « images sensibles ». C'est en cela qu'elle diffère de la connaissance logique qui est la connaissance de l'universel par les concepts (cf. Schneider, 1996 : 21-29). Dans la doctrine de Croce, c'est justement l'expression qui est posée comme activité créatrice et formatrice, celle de la mise en forme : toute vraie intuition sensible est aussi expression. Tout ce qui n'est pas expression, n'est pas intuition. La fonction de l'expression consiste à rendre objective l'intuition, à lui donner forme³.

Pour Croce, la linguistique générale est nécessairement une esthétique et une science de l'expression : « l'art comme intuition et l'intuition comme expression (renvoient) implicitement à l'identité de l'art et du langage : à condition que le langage soit compris dans toute son extension (sans le restreindre arbitrairement au langage articulé et sans en exclure, non moins arbitrairement, le langage des tons [musicaux], la mimique, le langage graphique) » (*Breviario d'estetica*, cité dans : Olivier, 1975 : 61).

Pour le philosophe Ernst Cassirer (dont les positions seront considérées plus tard) la seule raison de cette non-distinction ou encore de cette complète coïncidence entre le langage et l'art, entre linguistique et esthétique, est que « l'art comme le langage sont tous deux des 'expressions', et que l'expression est un processus indivisible qui n'admet aucun degré et aucune différenciation » (Cassirer, [1923] 1972 : 138).

La position de Croce ouvre la voie à l'idéalisme linguistique - l'école de Karl Vossler (1872-1949) - avec son principe de primat de l'esprit sur la matière et de la stylistique sur la grammaire (selon le principe « d'abord la stylistique, ensuite la syntaxe » (Vossler, 1904 : 16). En outre, l'anti-saussurisme de cette position conduit à un argument anti-sémiotique. Si, pour Saussure, la sémiotique est l'idéal des sciences du langage, en revanche, pour Croce, « le langage ne doit plus être conçu comme signe, mais comme image signifiante, c'est-à-dire comme signe de soi-même, image colorée, sonnante, chantante. L'image signifiante est l'œuvre spontanée de l'imagination (*fantasia*) tandis que le signe, grâce auquel l'homme s'accorde avec d'autres hommes, suppose l'image et par conséquent le langage » (*Nuovi Saggi*, cité dans : Olivier, 1975 : 67). Cette visée anti-sémiotique de la position de Croce est également caractéristique de la démarche du formalisme russe. En effet, si la notion de « signe » n'apparaît ni chez les formalistes russes ni chez leurs homologues germaniques, c'est que leur démarche n'est nullement

sémiotique. C'est pour cela que l'assimilation tardive du formalisme russe au « saussurisme », au structuralisme et à une sorte de sémiotique est abusive : le premier formalisme russe ne cherchait pas à concevoir une sémiologie.

Mais cette position anti-sémiotique conduit bien au-delà de la « linguistique idéaliste » clairement datée, et notamment dans le domaine de l'énonciation. C'est à partir de l'idée de l'« expression » sous-jacente à tout acte de langage que le linguiste E. Benveniste, *a priori* très éloigné de toute philosophie esthétique à la Croce ou de toute « linguistique idéaliste » d'inspiration voslerienne, est amené à une conclusion similaire quand il affirme que : « Dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention. À plus forte raison quand il s'agit de phrases, ce ne sont plus les éléments constitutifs qui comptent, c'est l'organisation d'ensemble complète, l'arrangement original, dont le modèle ne peut pas avoir été donné directement, donc que l'individu fabrique » (Benveniste, 1974 : 19).

Le terme d'« expression » n'y apparaît pas : mais il est impliqué par le terme de « réinvention » qui constitue l'arrière-plan de l'argument de Benveniste.

La position de Croce conduit à l'esthétisation radicale du fait linguistique défini en tant qu'expression. La contrepartie de cette vision « expressionniste » du fait linguistique est l'exigence d'une nouvelle forme, d'un permanent renouvellement des formes linguistiques. Pour Croce, « [c]omme position et résolution de problèmes (problèmes d'imagination ou problèmes esthétiques), l'art ne reproduit donc rien d'existant, mais produit toujours quelque chose de nouveau, forme une nouvelle situation spirituelle et par conséquent n'est pas imitation mais création » (*Nuovi Saggi*, cité dans : Olivier, 1975 : 55). Ou encore : « l'acte esthétique est forme et rien d'autre que forme » (*Estetica*, cité dans : *Ibid.* : 62).

Le philosophe Ernst Cassirer réfute l'idée de Croce selon laquelle « l'art est intuition, et l'intuition est unique et individuelle » (Cassirer, 1995 : 142). Pour Cassirer, « l'art n'est pas seulement de l'expression en général, de l'expression non spécifique, mais l'expression d'un médium particulier » (*Ibid.* : 142). Pour l'artiste, « les mots, les couleurs, les lignes, les formes et les dessins spatiaux, les sons musicaux, ne sont pas simplement des moyens techniques de reproduction ; ce sont les conditions même, les moments essentiels, du processus productif artistique lui-même » (*Ibid.* : 142).

Ainsi, l'argument essentiel de Cassirer consiste à dire que « le simple fait de l'expression ne peut être considéré comme un fait artistique » (*Ibid.* : 138). L'expression artistique diffère en cela que l'artiste « crée une nouvelle sphère - la sphère des formes plastiques, architecturales, musicales, des figures, des dessins, des mélodies et des rythmes ». (*Ibid.* : 139). Cassirer admet le fait que la

« nouvelle interprétation » de la vie proposée par l'artiste « n'est possible qu'en termes d'intuition et non pas en termes de concepts ; en termes de forme sensitive et non de signe abstrait. Dès lors que je perds ces formes sensibles de vue, je perds le fondement de mon expérience esthétique » (*Ibid.* : 139). Cette observation de Cassirer permet d'éclaircir le leitmotiv vitaliste du premier formalisme russe⁴. L'« automatisation » formaliste désigne justement cette perte de « formes sensibles » et la perte de « fondement de l'expérience esthétique »⁵.

C'est là - dans le domaine des « formes sensibles » - que le programme de « linguistique - esthétique » de Cassirer rencontre la démarche formaliste.

2. La notion de geste verbal dans le formalisme européen

La notion de geste verbal est essentielle dans le programme de recherche construit par le formalisme européen - aussi bien germanique que russe (voir : Romand et Tchougounnikov, 2013). Cette notion remonte génétiquement aux travaux des psychologues (principalement) de langue allemande⁶. Le modèle de la conscience élaboré par cette psychologie accentue le rôle des « sentiments kinesthésiques » (*Bewegungsgefühle*) conçus comme des entités mentales à part entière. Pour de nombreux théoriciens du langage de cette période, le gestuel contribue de façon définitive à l'élaboration du langage. En effet, c'est par le biais du gestuel que l'homme parlant parviendrait à fixer l'intentionnalité (le vouloir-dire) dans le langage (tel est bien le cas d'Hermann Paul ([1920] 1970 : 172). Ainsi, dans la psychologie de Wilhelm Wundt, le « geste phonique » ou le « geste sonore » (*Lautgebärde*) constitue un mouvement de type réflexe, inconscient et involontaire, qui résulte d'un mouvement expressif des organes articulatoires (Wundt, 1900 : 44-45). Cette thématique conduit aux débats spécifiquement germaniques portant sur les « métaphores sonores » (*Lautmetaphern*). Marquée par l'affrontement du linguiste Hermann Paul (1846-1921) et du psychologue Wilhelm Wundt (1832-1920), cette controverse portait essentiellement sur la nature - visuelle ou auditive - de ces formations langagières dites « métaphores sonores ».

Dans le formalisme esthétique germanique, le gestuel est conçu comme corrélateur de deux séries sensorielles - le visuel et le tactile - dans la construction de l'espace esthétique. Le « geste » est la manière de lier ces deux modalités de perception en conduisant ainsi à l'émergence de l'objet esthétique. Pour les théoriciens germaniques, la forme esthétique résulte du travail constructif, de l'interaction des représentations optiques, des représentations tactiles et des représentations cinétiques : l'expérience tactile et l'expérience cinétique sont indispensables à la formation de la représentation de l'espace esthétique, celui de

l'objet esthétique. La notion de « geste » ou de « mouvement expressif » traduit le concours de deux modes perceptifs dans la création de la forme plastique par l'interaction de l'œil et de la main. Le gestuel est aussi perçu comme la possibilité d'une transition modale (un dispositif transmodal) : le geste ou le « mouvement expressif » intervient dans le travail du regard pour modifier la représentation visuelle et contribuer à la construction plastique. Cette collaboration du visuel, du tactile et du cinétique conduit à l'effet défini comme la « forme esthétique ».

Pour le formalisme russe qui mobilise les concepts corrélatifs de « geste sonore » et de « geste verbal », le « geste » apparaît comme corrélateur des « séries » hétérogènes (littéraire, quotidien, politiques, etc.) dont la pluralité est réductible au dualisme psychologique majeur, celui entre série psychique et série physique (fait interne vs fait externe). Le geste au sens formaliste a pour visée l'interaction entre les deux séries en question et signale l'engagement corporel dans la production et le fonctionnement du texte littéraire.

Au sens large, le formalisme entend par le « geste » l'ensemble de réactions mimiques et motrices qui accompagne la production/exécution du texte littéraire. La notion de « geste verbal » signifie une relation empirique forte entre un signal psychophysique intégré dans le texte et la réaction à ce signal de la part du lecteur (récepteur) du texte en question. Cette réponse psychophysique, codifiée dans une œuvre d'art et sollicitée par elle, constitue l'objet d'analyse pour l'approche formelle de cette période. Car c'est précisément le niveau des réactions physiologiques involontaires qui peut être conçu comme la clé d'une analyse objective et, par conséquent, d'une objectivation de la perception esthétique.

3. Cassirer et le formalisme : deux modèles de la conscience expressive

Dans le formalisme, la notion de geste verbal implique la notion de mouvement. Le formalisme est une vision dynamique de l'objet indissociable de son mouvement. L'objet formaliste est nécessairement un objet cinétique, un objet en mouvement. Cela explique la part exceptionnelle du mouvement, de la dynamique dans les théories formalistes. La réflexion de E. Cassirer portant sur la genèse des formes symboliques apporte un éclairage intéressant sur les positions formalistes et en clarifie certains points. En effet, la notion d'expression et celle de geste sont essentielles dans le modèle de la conscience proposé par E. Cassirer (sur la dimension expressive de la conscience voir : Cassirer [1923] 1972-2).

Le point de départ de ce modèle est la vision dynamique de la conscience : la réalité de cette dernière est nécessairement processuelle et transformationniste, elle s'oppose à tout « état fixe et immobile » (Cassirer, [1923] 1972 : 129). Pour

Cassirer, « toute la réalité effective du psychique consiste en certains processus et en certaines transformations, [...] la fixation en états de conscience n'est que l'œuvre après coup de l'analyse et de l'abstraction » (*Ibid.* : 129). Dans le contexte de l'histoire des idées linguistiques, cette formulation peut être perçue comme anti-saussurienne ; en revanche, en refusant la pertinence de toute saisie synchronique de la conscience, elle s'allie à la vision énergétique du langage de Humboldt, ce dernier étant par ailleurs l'une des références majeures de Cassirer.

Il convient de noter que la conscience verbale, telle qu'elle est appréhendée par le formalisme russe, est la conscience fondée sur le mouvement. À cet égard, la production poétique transmentale, celle du futurisme russe, reflète cette vision formaliste, fondée sur la transformation incessante de la conscience verbale. Les deux modèles - celui du formalisme et celui de Cassirer - convergent dans la perspective actionnelle ou expressive de la conscience verbale.

Ainsi, pour Cassirer, la « construction des concepts dans le langage » est toujours tributaire de « certains thèmes dynamiques » : « elle ne reçoit pas ses impulsions essentielles du seul monde de l'être, mais toujours aussi du monde de l'agir » (*Ibid.* : 255). « Les concepts du langage se situent toujours à la limite entre l'action et la réflexion, entre l'agir et le contempler » (*Ibid.* : 255).

Le retour aux « choses elles-mêmes », postulé par le premier formalisme dès 1914 (dans *La résurrection du mot* de Chklovski, 1914) a pour corrélat l'idée de Cassirer que la conscience dynamique est orientée par l'intérêt pour le « contenu des objets ». En effet, son modèle privilégie la vision expressive (et non pas impressive) de la conscience : « Il ne s'agit pas ici simplement de classer et de mettre en ordre des intuitions [...], mais d'exprimer, dans cette saisie même des objets, un intérêt agissant porté au monde et à sa construction » (*Ibid.* : 255).

Les deux modèles en question sont aperceptifs (au sens qu'ils se fondent sur l'attention, sur l'intérêt pour les objets en tant que tels) et vitalistes (au sens qu'ils saisissent l'objet animé par le mouvement, l'objet vitalisé ou dynamisé). Pour Cassirer, « dans le flux de la conscience qui semble auparavant s'écouler uniformément [...] se constituent des contenus singuliers, nettement dynamiques, autour desquels se groupent les autres contenus » (*Ibid.* : 255). Dans ces deux modèles, le langage est un organe de la volonté. Cassirer écrit : « Cette tendance propre à l'ensemble du procès de formation du langage se manifeste déjà lorsqu'on passe du simple son, traduction sensible d'une excitation, au cri et à l'appel. Le cri peut encore ressortir au domaine des simples interjections, mais il excède cette signification dès qu'il cesse de simplement extérioriser par réflexe une impression sensible immédiatement reçue et dès qu'il exprime une visée

déterminée et consciente de la volonté. Car la conscience n'est plus alors sous le signe de la simple reproduction, mais sous le signe de l'anticipation... » (*Ibid.* : 255). « [...] elle-même ne s'attarde plus dans le présent du donné, mais empiète sur la représentation d'un à-venir » (*Ibid.* : 256).

Il s'agit là du mécanisme de l'aperception volontariste. L'une des conséquences de celle-ci est la nécessité d'une forme nouvelle. Cassirer souligne l'autonomie et le potentiel constructif de celle-ci, pour lui « toute forme nouvelle représente une nouvelle construction du monde, qui s'accomplit selon des normes spécifiques et valables pour elle seule » (*Ibid.* : 127).

Loin d'être le procédé d'une démarche avant-gardiste, cette forme inédite, forme à venir, la fameuse « forme difficile » de la poétique formaliste se révèle le dispositif profond de la conscience. Et Cassirer de continuer : « le cri devenu appel n'accompagne plus seulement un état présent et antérieur du sentiment ou une excitation, mais intervient lui-même comme une motivation qui participe à l'événement. Les transformations de cet événement ne sont pas simplement désignées, elles sont, littéralement, appelées. En agissant ainsi comme l'organe de la volonté, le cri a quitté une fois pour toutes le stade de la simple « imitation » » (*Ibid.* : 256).

Ainsi, le procédé formaliste de « défamiliarisation » avec son potentiel « anticipatif » quitte le domaine de l'esthétique pour devenir le mécanisme essentiel de la conscience verbale. Les deux modèles partagent une vision créative et transformationniste du langage, où sa créativité façonne directement le monde. Le langage qui désigne le monde transformé par l'action humaine apparaît comme un dispositif anthropologique. Ces modèles proposent aussi une conception convergente de l'évolution du langage selon laquelle celui-ci se réalise « non dans l'intuition objective de l'être, mais dans celle, subjective, de l'agir » (*Ibid.* : 256).

On comprend que la part de l'expression sera essentielle dans ces deux modèles de la conscience verbale. À cet égard, les développements de Cassirer semblent fournir des arguments psychologiques aux positions formalistes et compléter ainsi le manque de références psychologiques dans ce domaine.

4. Gestuel, mime, expression

Chez Cassirer, la thématique du geste et du mime est étroitement liées à la question de l'expression conçue comme une propriété essentielle de la conscience.

Cassirer écrit : « déjà l'expression la plus simple d'un événement intérieur par le mime révèle que cet événement ne constitue pas une sphère finie en elle-même et close [...] c'est cette extériorisation apparente elle-même qui est un des facteurs

essentiels de sa propre constitution et de sa formation [celle de la conscience] » (*Ibid.* : 129). « C'est avec raison que la psychologie moderne a rangé le problème du langage sous le problème d'une psychologie générale des mouvements d'expression » (*Ibid.* : 128-129)⁷.

C'est dans ce contexte que le « sentiment du mouvement », cette entité mentale particulière, joue un rôle très important. C'est que « lorsqu'on considère [...] le sentiment du mouvement comme un élément propre et un facteur fondamental de la construction de la conscience, on reconnaît du même coup que [...] ce n'est pas le dynamique qui est fondé sur le statique, mais l'inverse » (*Ibid.* : 129).

Le mime, le mouvement mimique, fait partie du problème général de l'expression et en explicite le mécanisme psychophysique. Cassirer écrit : « Le mouvement mimique est lui aussi l'unité immédiate de l'« intérieur » et de l'« extérieur », du « spirituel » et du « corporel », dans la mesure précisément où ce qu'il est directement et de façon sensible signifie et « dit » quelque chose d'autre, mais de présent en lui. Il ne s'agit pas ici [...] d'une addition arbitraire du signe mimique à l'état émotif qu'il désigne, mais les deux éléments, l'émotion et son extériorisation, la tension intérieure et sa libération, sont données en un seul acte temporellement indivisible » (*Ibid.* : 129).

Le gestuel en tant qu'entité de la conscience possède un fort potentiel de transformation, il n'a pas pour objectif une action mimétique, il confirme ainsi la fondation psychologique du dispositif de la défamiliarisation. Selon Cassirer, « toute excitation intérieure [...] s'exprime originairement dans un mouvement corporel - et dans la suite de l'évolution, une différenciation de plus en plus fine de ce rapport s'instaure [...]. Certes, cette forme de l'expression ne semble pas d'abord sortir du cadre de la simple 'reproduction' de l'intérieur dans l'extérieur. Un stimulus passe de la sensibilité à la motricité [...]. Et pourtant ce réflexe est déjà le premier indice d'une activité par laquelle commence à se constituer une nouvelle forme de la conscience concrète de soi et de la conscience concrète des objets » (*Ibid.* : 129-130).

Or, cette « nouvelle forme de la conscience concrète de soi et de la conscience concrète des objets » est précisément l'expérience de la production futuriste transmentale, décrite par le formalisme. Il s'agit d'une transformation et non pas d'une « reproduction » ou « reconnaissance ». C'est pour la même raison que le formalisme refuse de considérer le « mot » comme un instrument de reconnaissance, « comme une simple 'reproduction' de l'intérieur dans l'extérieur », et qu'il lui oppose la notion de « mot » transmental et « défamiliarisé », de « mot en tant que tel ».

Toutes les deux, la poétique formaliste et la philosophie des formes symboliques, perçoivent le langage comme une transformation de la conscience, un processus qui conduit inévitablement à « une nouvelle forme de la conscience concrète de soi et de la conscience concrète des objets ». Tel est bien le bilan des théorisations formalistes de la langue poétique : « l'inconnu frappe sur le fond du connu » (Jakobson), ou encore, « une nouvelle forme de la conscience concrète de soi et de la conscience concrète des objets » (Cassirer).

C'est ce type d'expérience que le formalisme peine à exprimer à l'aide de ses néologismes conceptuels. En effet, le gestuel, le mimique, le dynamique confirment une fois de plus leur participation au dispositif de la « défamiliarisation » et de la « forme difficile » comme procédé esthétique universel. Là où le formalisme cherche à poser un problème en termes de langue poétique, il s'agit en fait de l'expérience de l'expression verbale. L'expression établit une relation singulière entre elle-même et son objet, elle entraîne l'objet dans cette nouvelle relation ; il en découle la transformation de l'objet.

Pour Cassirer, « tout mouvement d'expression élémentaire constitue de fait un premier seuil du développement spirituel dans la mesure où il est encore entièrement situé dans l'immédiateté de la vie sensible et par ailleurs en est déjà sorti. Il implique que la pulsion sensible, au lieu d'avancer immédiatement vers son objet, d'en jouir et de s'y perdre, fait d'abord l'expérience d'une espèce d'inhibition et de régression dans laquelle s'éveille alors une conscience nouvelle de cette pulsion elle-même. En ce sens, c'est la réaction contenue dans le mouvement d'expression qui prépare une activité spirituelle à un niveau plus élevé. En se retirant en quelque sorte de la forme immédiate de l'agir, l'action gagne un nouvel espace et une liberté nouvelle ; par-là elle se trouve déjà à la frontière du pur 'pragmatique' et du 'théorique', de l'activité physique et de l'agir idéal » (*Ibid.* : 130).

La « défamiliarisation » formaliste serait constitutive de l'acte même de l'expression - dans la mesure où l'expression remplace l'agir ainsi que l'objet sur lequel elle porte et qui constitue son contenu. Ce modèle expressif de la conscience amène à anticiper sur le rôle extraordinaire des gestes dans l'émergence du langage : celui-ci s'avère tributaire de son potentiel expressif.

La théorie psychologique du langage gestuel proposée par Cassirer pose deux formes principales de comportement gestuel : « les gestes qui désignent et les gestes qui imitent » (*Ibid.* : 130). Dans ces deux fonctions - celle de désignation et celle d'imitation, la fonction « mimique » et la fonction « déictique » - « ce sont des éléments d'origine et de signification différentes qui s'interpénètrent » (*Ibid.* : 133).

Ces deux types de gestes sont en relation avec la fonction de préhension. Le fait de designer avec la main, comme préhension à distance, comporte « une signification spirituelle au sens large⁸ » (*Ibid.* : 131). Cassirer écrit : « Il s'agit là d'une première étape au terme de laquelle le moi, caractérisé par la sensation et le désir, éloigne de lui le contenu représenté et désiré, et constitue par là même un objet, un contenu 'objectif' pour lui. Au niveau primitif de l'émotion et de la pulsion, toute 'appréhension' d'un objet n'est qu'une préhension immédiate et sensible, la prise de possession de cet objet » (*Ibid.* : 131).

Cassirer perçoit « le progrès du concept et de la 'théorie' pure » en termes spatiaux : l'émergence de la « forme symbolique » consiste à dépasser l'« immédiateté sensible », à s'éloigner de la matérialité de l'objet immédiatement perçu. Cette articulation de la fonction symbolique en termes d'espace - la transition de ce qui est proche à ce qui est éloigné - reprend le binarisme du formalisme esthétique qui pose le couple « tactile - optique⁹ ». Ou encore, le processus de la génération de la « forme symbolique », décrit par Cassirer, coïncide avec les modalités de la création de l'espace esthétique dans le formalisme¹⁰ (voir pour les détails : Tchougounnikov, 2016 : 27-51).

Cet « objet en tant qu'objet de la connaissance » est décrit comme un objet éloigné, écarté de tout acte de préhension, donc comme purement visuel. De fait, le modèle de Cassirer décrit le passage du tactile à l'optique, ce qui établit nécessairement une analogie avec la démarche du formalisme germanique, notamment celui de A. Riegl ([1927] 1973).

Selon Cassirer, « la fonction symbolique universelle » se dessine à travers les fonctions linguistiques essentielles, celle d'articulation et celle de signification¹¹. C'est par l'expression avec son potentiel émotif que le « pur sensible » du son articulé cède la place au « vouloir-dire » et à la signification : « Le son articulé s'enracine ici encore immense dans la sphère du pur sensible ; mais, comme ce dont il est issu et qu'il sert à exprimer n'est pas une pure sensation passive, mais une activité sensible simple, il est déjà sur le point de sortir de cette sphère. La simple interjection singulière, le son traduisant une émotion et une excitation [...] se transforment à ce moment précis en une chaîne parlée, cohérente et ordonnée, dans laquelle se reflètent la cohérence et l'ordre de l'action » (*Ibid.* : 136).

Une comparaison avec la conception empathique du langage de Theodor Lipps montre que dans le cas de Cassirer il s'agit d'une conception esthétique du langage. Pour Lipps, comme pour Cassirer, le langage et l'art partagent cette dimension expressive, ils sont tous les deux tributaires de l'expression. Pour démontrer l'immanence de l'expression dans les apparitions sensibles, Lipps cite comme exemple un

geste de deuil : le deuil se trouve dans un geste uniquement comme quelque chose qui est exprimé par celui-ci. Le geste de deuil est par conséquent un deuil exprimé. Dans sa perspective empathique, il s'agit là d'« un phénomène étrange » selon lequel cette manifestation sensible d'autrui, de l'individu autre que « moi-même » contient pour « moi » cette intériorité. Dans ce geste de deuil, il ne s'agit plus d'un sens direct ou immédiat de l'expression, mais d'un certain contenu esthétique qui est réalisé dans l'expression, en l'occurrence dans l'expression du deuil. Cette distinction est d'autant plus difficile à saisir que le contenu esthétique ainsi que le sens immédiat du geste sont indissociablement fusionnés avec la manifestation sensible. Lipps perçoit cette interpénétration de ces deux instances - extérieure et intérieure, cette relation indissociable entre une manifestation sensible externe et l'intériorité individuelle comme l'essence de l'art¹².

De même, chez Cassirer la nécessité d'une « forme nouvelle » découle de cette fusion de l'émotion et de l'expression, de « l'état affectif sensible » et de « l'expression mimique ». « L'état affectif sensible » s'épuise et se formalise dans cette expression, il devient un contenu formé. L'émotion, le sentiment refoule l'expression telle qu'elle se manifeste « dans la mimique et dans le son inarticulé ». Ces éléments d'expression formés permettent l'émergence de la fonction symbolique¹³. Ainsi, ce dispositif de la conscience verbale, qui situe l'immanence de l'expression dans le gestuel, se constitue en un modèle esthétique de la conscience.

Conclusion

Ces deux modèles de la conscience posent le dispositif de l'expression comme une double opération : saisir et repousser, rapprocher et éloigner, ou encore comme une hésitation marquée entre ces deux gestes. Dans cet objet contradictoire qu'est l'expression matérialisée dans les formes sensibles le modèle de Cassirer accentue la dimension symbolique et représentative équivalente au facteur visuel qui implique la mise en distance, l'éloignement. En revanche, le modèle formaliste accentue la dimension non symbolique et non représentative qui renvoie au facteur tactile, à la proximité. Ainsi, le modèle de la conscience de Cassirer et celui du formalisme se situent sur les deux pôles de cette entité de l'expression, entité fondée sur le double mouvement saisir - éloigner.

La comparaison du modèle de la conscience verbale selon Cassirer avec le modèle de la langue poétique dans le formalisme permet de comprendre le caractère « palpable » ou « sensible » de la langue poétique au sens formaliste. L'opposition formaliste entre langue de communication et langue poétique oppose la visée référentielle à l'« immédiateté sensible », à la matérialité de l'objet immédiatement

perçu. La langue poétique transmentale, idéal de la langue poétique et limite de la langue communicative, marque le retour de l'optique au tactile, de l'« objet de la connaissance » éloigné et abstrait à l'« immédiateté sensible » du son articulé. La signification, le sens étant éliminé de ce langage transmental, ce dernier devient une « préhension sensible » et une « désignation sensible ». Ce modèle abandonne l'objet éloigné pour l'objet proche. La langue poétique formaliste est un modèle régressif ou négatif de l'évolution de la forme symbolique selon Cassirer. C'est aussi une désymbolisation de la forme et le signe zéro de la forme symbolique (voir sur le signe-zéro chez Jakobson, voir : Tchougounnikov, 2004). C'est aussi en cela que les formalistes, pour reprendre l'expression de B. Eichenbaum, sont « ceux qui ont dépassé le symbolisme ».

Bibliographie

- Aucouturier, M. 1994. *Le formalisme russe*. Paris : PUF.
- Benveniste, E. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. Tome 2, Paris : Gallimard.
- Cassirer, E. [1923] 1972. *La philosophie des formes symboliques*. Tome 1. *Le langage*. Paris : Minuit.
- Cassirer, E. [1923] 1972-2. *La philosophie des formes symboliques*. Tome 3. *La phénoménologie de la connaissance*. Paris : Minuit.
- Cassirer, E. 1995. *Écrits sur l'art*. Paris : Les éditions du CERF.
- Condillac, E. [1746] 1948. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. In : *Œuvres philosophiques de Condillac*. t. 1. G. Le Roy éd. Paris : PUF.
- Destutt de Tracy, A. 1817. *Principes logiques, ou recueil de faits relatifs à l'intelligence humaine*. Paris: V. Courcier.
- Eichenbaum, B. [1919] 1969. « Kak sdelana Šinel' Gogol'a ». In: J. Striedter (org.), *Texte der russischen Formalisten*. Band 1. München: W. Fink Verlag.
- Fiedler, K. [1887] 1971. *Schriften zur Kunst*. B. 1. München: W. Fink Verlag.
- Garelli, C. 2014. *L'œuvre d'art comme expression et comme langage dans l'Esthétique de Benedetto Croce*. Thèse de doctorat. Université Paris IV-Sorbonne.
- Lipps, Th. 1906. *Ästhetik*. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg und Leipzig, Voß.
- Lipps, Th. 1908. « Ästhetik », In : Hinneberg, Paul (hrsg.), *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele. Systematische Philosophie*. Berlin und Leipzig, B. Teubner, p. 351-390.
- Mauro, T. 1985. « Addenda ». In: Saussure, F. [1916] 1985. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, p. 395-404.
- Olivier, P. 1975. *Benedetto Croce ou l'affirmation de l'immanence absolue*. Paris: Editions Seghers.
- Paul, H. [1920] 1970. *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Riegl, A. [1927], 1973. *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Romand, D., Tchougounnikov, S. 2010. « Le formalisme russe, une séduction cognitiviste ». *Cahiers du Monde russe*, n°51(4), W. Berelowitch et M. Espagne (dir.), *Sciences humaines et sociales en Russie à l'Âge d'argent : quelques figures de transferts*, p. 521-546.

Romand, D., Tchougounnikov, S. 2013. « Polivanov, psycholinguiste. Psychologie et formalisme en Russie dans les années 1910-1930 ». In : S. Archaimbault, S. Tchougounnikov (dir.), *Evgenij Polivanov (1891-1938). Penser le langage aux temps de Staline*. Paris : Institut d'études slaves, p. 83-121.

Saussure, F. [1916] 1969. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

Schneider, N. 1996. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Leipzig: Reklam.

Šklovskij, V. 1990. *Gamburgskij sčët*. Moskva : Sovetskij pisatel'.

Tchougounnikov, S. 2004. « La notion de "signe-zéro" dans la pensée formaliste et structuraliste russe (le cas de R. Jakobson et I. Lotman) ». *SLOVO*, Revue du CERES (Centre d'études Russes, Eurasiennes et Sibériennes), n° 30-31. Paris : INALCO, p. 327-343.

Tchougounnikov, S. 2016. « L'espace comme procédé : formalisme russe vs formalisme germanique ». In : Simonato E., Moret S. 2016. *Cinquante nuances du temps et de l'espace dans les théories linguistiques, Cahiers de l'ILSL*, n° 49, Lausanne : Université de Lausanne, p. 27-51.

Vossler, K. 1904. *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*. Heidelberg : Carl Winters.

Waller, C., Magné, C. (dir.). 2009. *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*. Vienne, Prague, Moscou, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, p. 231-248.

Wundt, W. 1900. *Völkerpsychologie. Die Sprache*. B. 1, Leipzig: Engelmann.

Notes

1. Serge Tchougounnikov a rédigé (principalement) le paragraphe : *La notion de geste verbal dans le formalisme européen*. Eva Werth a rédigé (principalement) le paragraphe : *Benedetto Croce : la science de l'expression*. Les paragraphes *Cassirer et le formalisme : deux modèles de la conscience expressive* ainsi que *Gestuel, mime, expression* ont été rédigés en collaboration étroite.

2. Pour Croce, « [l]a connaissance a deux formes : connaissance intuitive ou connaissance logique ; connaissance de l'imagination ou connaissance de l'intelligence ; connaissance de l'individuel ou connaissance de l'universel, des choses singulières ou de leurs relations ; elle est, en somme, ou productrice d'images ou productrice de concepts » (*Estetica*, cité dans : Olivier, 1975 : 66).

3. Croce écrit : « Nous avons franchement identifié la connaissance intuitive ou expressive au fait esthétique ou artistique, en prenant les œuvres d'art comme exemples de connaissance intuitive et en attribuant à celle-ci les caractères de l'œuvre d'art » (cité dans : *Ibid.* : 53).

4. Inspiré par Kant et Goethe, Cassirer associe le sentiment esthétique au « sentiment de la vie » (*Lebensgefühl*). Cette association est caractéristique aussi de toute l'esthétique psychologique du tournant du XIX^e au début du XX^e siècle puisque celle-ci recourt fréquemment à la notion de « sentiment de la forme » liée elle-même au même paradigme vitaliste. Cette vision vitaliste de la forme artistique imprègne également la poétique du formalisme russe, où la notion de « défamiliarisation » (*ostranenie*) s'oppose à l'automatisation pour se conformer à une logique du vivant dans l'opposition entre la vie et la mort.

5. Cf. les déclarations caractéristiques du « formaliste » V. Chklovski : « 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 ressemblons au violoniste, qui a cessé de sentir son archet et ses cordes, 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. » (Chklovski, *La résurrection du mot*, 1914, cité dans : Aucouturier, 1994 : 64). Ou encore : « 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. » (Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], cité dans : *Ibid.* : 59-60).

6. Par ailleurs, on trouve cette notion déjà chez E. Condillac ([1746] 1948 : 61) et A. Destutt de Tracy (1817 : 48).

7. Ici Cassirer fait allusion à la conception psychologique de W. Wundt dont les études des phénomènes de « mouvements expressifs » et de « gestes verbaux » sont citées dans ce contexte.

8. Cassirer reprend ici la thèse de W. Wundt, exposée à propos de la typologie des gestes dans le premier volume de la *Völkerpsychologie* (Wundt, 1900, B. 1, p. 73-79).

9. Cassirer écrit : « Mais tout progrès du concept et de la "théorie" pure consiste précisément à dépasser progressivement cette première immédiateté sensible. L'objet, en tant qu'objet de la connaissance, s'éloigne de plus en plus, si bien que [...] il peut apparaître comme le "point infiniment éloigné" » (*Ibid.* : 131).

10. La psychologie scientifique du XIX^e siècle définit l'espace comme une construction psychophysique. Les modèles des psychologues retiennent deux aspects : 1) l'idée de la localisation, c'est-à-dire, le rôle de la sensation de soi lié au mécanisme de la conscience de soi dans la construction de la représentation de l'espace ; 2) l'idée de l'interaction de deux sens - le tactile et le visuel - dans la construction des représentations spatiales. Le formalisme esthétique qui se développera à partir des positions des psychologues reprendra les modèles psychologiques pour parler de la forme artistique : celle-ci est appréhendée comme un objet spatial et les lois de sa construction obéissent aux principes psychiques de la représentation de l'espace. Ce fait explique le rôle de ces deux sens - le visuel et le tactile - dans la construction formaliste de l'objet esthétique. En effet, ces deux modalités perceptives (désignées comme haptique et optique) sont posées comme essentielles dans l'histoire de l'art et dans l'évolution des styles picturaux et plastiques. Cette vision est caractéristique aussi bien du formalisme germanique (A. Riegl ; H. Wölfflin ; A. Hildebrand) que du formalisme russe (voir : Tchougounnikov, 2016 : 27-51).

11. Selon Cassirer, « la préhension sensible et physique devient une désignation sensible ; mais celle-ci porte déjà la première indication de fonctions de signification d'un niveau supérieur, de celles qui sont à l'œuvre dans le langage et dans la pensée » (*Ibid.* : 132).

12. Lipps, 1906 : 24-28.

13. Cassirer écrit : « C'est seulement dans cette nouvelle matière du langage que peut s'imprimer une nouvelle forme. L'état affectif sensible, en se traduisant par l'expression mimique, disparaît en quelque sorte dans celle-ci ; il s'y décharge et y trouve sa fin. Cette immédiateté s'estompant progressivement au cours du développement, le contenu en tant que tel se fixe et prend forme. C'est une conscience d'un niveau supérieur, une conception plus précise de ses différences internes que requiert alors le contenu pour se dévoiler, pour se manifester avec clarté et distinction dans le milieu des sons articulés. Le refoulement de la manifestation directe dans la mimique et dans le son inarticulé que provoque l'émotion a pour effet d'établir une mesure intérieure, un mouvement interne au désir et à la représentation sensible. Du simple 'réflexe' on monte alors vers les différents niveaux de la 'réflexion' » (Cassirer, [1923] 1972 : 136).