

## **L'espace comme procédé: formalisme russe vs. formalisme germanique**

Serge TCHOUGOUNNIKOV  
*Université de Bourgogne, Dijon*

### ***Résumé:***

Le formalisme russe reprend le débat sur la construction de la forme dans le cadre qui avait été formulé par le formalisme germanique: il en reprend les principes constructifs, la part des modalités perceptives dans la construction esthétique, la recherche de l'expressivité. C'est la surface de l'objet esthétique qui devient l'enjeu et l'objet de cette discussion entre les deux formalismes. Pour le formalisme germanique, la modalité tactile (le mode haptique) est la première étape dans l'évolution des styles qui aboutira au mode optique. En revanche, pour le formalisme russe, l'instance tactile ou haptique est non seulement l'aboutissement de cette évolution telle qu'elle se concrétise dans le cubisme, le futurisme et l'art abstrait: cette modalité, posée comme exigence de tangibilité de l'objet esthétique, constitue en outre le procédé-maître ou le principe universel dans l'histoire de l'art. Ces positions sont naturellement liées aux orientations esthétiques qui ont déterminé leurs visions respectives de la forme artistique: l'idéal néo-classique du formalisme germanique et l'idéal avant-gardiste du formalisme russe. Au-delà des solutions différentes apportées au problème de la forme par ces courants, ce dialogue des formalismes a pu proposer un programme de recherche qui reste déterminant pour les approches actuelles de l'objet esthétique.

***Mots-clés:*** Formalisme — Forme — Haptique / Optique — Espace esthétique — Esthétique psychologique

## INTRODUCTION

A propos de la conception formaliste de la perception, Pavel Medvedev (1891-1938) – ou Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) – fait remarquer que les formalistes placent au fondement de leur schéma de l'évolution littéraire – processus qui s'accomplit au cours de plusieurs générations – le processus qui se réalise dans les limites de la vie d'un seul individu. C'est que, pour rester fonctionnelle, l'interaction des deux dispositifs essentiels de l'«évolution littéraire» selon les formalistes – automatisation et désautomatisation – devrait se réaliser dans l'espace mental d'une conscience individuelle. Selon Medvedev (Bakhtine), seul celui, pour qui une construction donnée est automatisée, est en mesure de percevoir sur son arrière-plan une autre construction qui vient la remplacer en fonction de la loi formaliste de l'évolution des formes (Bakhtine [Medvedev] 1993 [1928]: 166).

Cette observation est pertinente dans la mesure où le modèle esthétique des formalistes est en effet tributaire des états mentaux du récepteur. Son espace est celui d'une conscience subjective peuplée d'entités mentales définies par la psychologie d'alors comme perceptions, sensations et «vécus». Dans ce qui suit, nous chercherons à démontrer ce point de vue en confrontant les modèles théoriques du formalisme russe à ceux élaborés par le formalisme esthétique germanophone ainsi qu'à certaines positions des avant-gardes russes du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

## LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE EN PSYCHOLOGIE

La dépendance des formalismes esthétiques à l'égard de la psychologie de leur temps est désormais bien établie (voir par exemple parmi les publications récentes: Tchougounnikov 2009; Trautmann-Waller 2010: 223-224; Romand, Tchougounnikov 2010). C'est pourquoi, avant de nous tourner vers la conception formaliste de l'espace, nous passerons en revue les principales positions des psychologues d'alors. Au départ, ces derniers restent attachés au modèle de l'espace tridimensionnel, schéma géométrique du monde matériel, conçu comme une construction à la fois mentale et empirique. Ce modèle correspond à la capacité visuelle à percevoir le monde environnant. La tridimensionnalité de l'espace est posée non pas comme une propriété intrinsèque, mais comme le résultat des modalités spécifiques de la perception humaine de l'espace en termes de largeur, hauteur et profondeur.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la vision classique de l'espace s'est profondément modifiée. Les travaux de K.F. Gauss (1777-1855) (1813),

J. Bolyai (1802-1860) (1820), N. Lobatchevski (1792-1856) (1837), B. Riemann (1826-1866) (1854) ont conduit à l'idée que l'espace euclidien, tel que la géométrie l'utilisait, n'était qu'un cas particulier au sein d'un espace beaucoup plus général (voir Aster 1922: 123-124). Les succès de la physiologie et de la psychologie expérimentale ont accentué la crise du modèle classique de l'espace. Chez Hermann Helmholtz (1821-1894)<sup>1</sup>, la conception de l'espace découlant des axiomes de la géométrie se recoupe avec la réflexion sur la psychologie et sur la physiologie des sens ainsi qu'avec certains développements du kantisme. Cette vision a conduit à la conception de l'«espace subjectif» compris comme la forme de l'espace telle que la présente l'intuition sensible qui dispose les objets en fonction de notre perception. Cet espace lui-même est un phénomène sensible de la même manière que la couleur et le son sur lesquels se fondent les excitations objectives des sens (*Ibid.*: 128-129).

L'espace étant conçu comme une construction psychophysique, deux aspects de celle-ci sont retenus dans le modèle des psychologues: 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 spéciales.

L'idée de la localisation renvoie au concept de «signe local» [*Lokalzeichen*] de Rudolf Hermann Lotze (1817-1881), formulé vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a beaucoup influencé la conceptualisation de l'espace en psychologie. Selon Lotze, le «signe local» est une co-sensation ou une sensation secondaire qui accompagne la sensation principale et qui peut varier selon la zone sur laquelle agit l'excitation. Comme les conditions propres à chaque zone précise de la peau ou de la rétine sont différentes, cette différence d'excitation accède à la conscience sous forme d'une nuance qualitative particulière qui s'ajoute à la sensation principale. C'est cette nuance qualitative que la sensation acquiert selon la localisation de l'effet de l'excitation que Lotze appelle le «signe local» de la sensation. L'idée du signe local implique l'apprentissage de son propre corps par le sujet (Lotze 1852: 331-333).

Cette notion souligne le rôle de l'activité perceptive du sujet dans la conceptualisation de l'espace. Pour les psychologues d'alors, le phénomène des «signes locaux» permet de localiser le contenu d'une sensation particulière par rapport aux contenus d'autres sensations. En d'autres termes, la perception de la distance entre divers phénomènes est tributaire de la position du corps qui perçoit ces sensations. Les «signes locaux» contribuent au développement de la conscience dans la mesure où ils permettent de différencier des lieux, de distinguer des différences de lieux.

---

<sup>1</sup> Selon E. Aster, c'est de Helmholtz, le véritable initiateur d'une physiologie des sens fondée sur une base expérimentale, que partent les nombreuses études – celles de Wundt, de Stumpf, de Hering, etc. – qui se réfèrent à l'ensemble que forment les perceptions de l'espace et les stimulations optiques et tactiles qui s'y rapportent (Aster, 1922, p. 130).

Chaque lieu distinct est perçu clairement grâce à ces relations à l'égard d'autres lieux (Höffding 1914: 284-285).

Wilhelm Wundt (1832-1920) définit les représentations spatiales [*die räumliche Vorstellungen*] comme des représentations extensives [*extensive Vorstellungen*]<sup>2</sup>. A la différence des représentations intensives, les représentations extensives se caractérisent par l'ordre fixe de leurs constituants. Toute modification de cet ordre entraîne un changement des représentations (Wundt 1904: 122). Le trait distinctif des représentations spatiales consiste en ce qu'elles sont indépendantes de la conscience du sujet représentant<sup>3</sup>.

Pour Wundt, toutes les représentations spatiales sont des formes de groupement de sensations dans le domaine de deux sens: le toucher et la vue, le tactile et le visuel. Les relations à l'égard de l'espace et à l'égard d'autres sensations sont élaborées après coup, par la combinaison des sensations correspondantes avec les représentations tactiles et les représentations visuelles. De ces deux sens, le sens du toucher est primaire: le toucher se développe très tôt dans le règne des organismes animaux, son fonctionnement se manifeste sous une forme plus grossière que dans l'appareil visuel, mais aussi sous une forme plus distincte. La représentation élémentaire spatiale dans le domaine tactile est la représentation de l'impression ponctuelle localisée au niveau de la peau. Conçue comme une «localisation de l'excitation», cette représentation est localisée au niveau tactile de façon beaucoup plus précise que la représentation visuelle. La sensation tactile confère une coloration qualitative à la représentation visuelle. Wundt désigne cette «coloration locale» par le terme de «signe local de la sensation» [*Lokalzeichen der Empfindung*]. Ainsi, les organes du toucher possèdent des qualités définissables comme des «signes locaux». Ces derniers activent les représentations visuelles des lieux concernés (*Ibid.*: 124-125). Pour Wundt, les propriétés générales du toucher se répètent dans la vision sous une forme plus subtile et plus développée. Les mouvements des yeux qui fixent des objets et délimitent leurs contours, correspondent aux mouvements des organes du toucher (*Ibid.*: 137-140).

<sup>2</sup> Wundt distingue trois formes principales de représentations: 1) représentations intensives [*intensive Vorstellungen*]; 2) représentations spatiales [*räumliche Vorstellungen*]; 3) représentations temporelles [*zeitliche Vorstellungen*]. Wundt entend par représentations intensives toute association de sensations [*Verbindung von Empfindungen*] qu'il appelle aussi fusions intensives [*intensive Verschmelzungen*] des représentations. Le rôle de chaque élément isolé est subordonné à l'effet exercé par cette combinaison. Pour Wundt, les représentations intensives sont liées au temps et à l'espace dans la mesure où ces fusions de sensations apparaissent toujours dans certaines coordonnées spatio-temporelles. Les représentations intensives sont toujours des liaisons spatio-temporelles [*gewisse räumlich und zeitliche Verbindungen*] (Wundt, 1904, p. 110-112).

<sup>3</sup> Wundt définit cette indépendance par le terme de faculté de «déplacement et de rotation des formations spatiales» [*die Verschiebbarkeit und Drehbarkeit der Raumgebilde*] (*Ibid.*, p. 122).

Pour le psychologue danois Harald Høffding (1843-1931), la «forme du temps» fait partie des caractéristiques originelles de la conscience, dans la mesure où elle est perçue et évaluée par cette dernière et où les états mentaux se succèdent dans le temps (Høffding 1914: 269-270). En revanche, la «forme de l'espace» peut être seulement un objet de conscience mais pas la conscience elle-même. Pour Høffding, la «forme de l'espace» [*Raumform*] joue un rôle primordial à l'égard de deux sens – la vue et le toucher – parce que sur l'ensemble des sens il n'y a que ceux-là qui participent à la localisation (*Ibid.*: 270-271).

La vision de l'espace [*Raumanschauung*] est conditionnée par les sensations visuelles [*Gesichtsempfindungen*]. L'homme ne peut se défaire des images visuelles [*Gesichtsbilder*] que très difficilement. La part de ces dernières dans le monde des représentations est cruciale. Pour Høffding, la perception de l'espace et, en particulier, de la profondeur se réalise dans un processus de comparaison [*Vergleichungsprozess*]. Ce dernier se fonde sur la force des sensations que le sujet ressent en se déplaçant en direction d'un objet. L'éloignement par rapport à un objet est indiqué par des sensations visuelles et tactiles. Le sujet mesure cette distance par analogie avec le processus de sensation simple qui est toujours une différenciation et par conséquent une comparaison élémentaire (*Ibid.*: 272). Høffding est partisan d'une approche génétique selon laquelle la perception de l'éloignement se construit par les mouvements de l'œil et les mouvements des organes pour lesquels les sensations tactiles [*Tastempfindungen*] jouent un rôle essentiel (*Ibid.*: 272).

Toute perception de l'objet implique cette mesure par le mouvement [*Bewegung*]. La courbure du corps cristallin devient d'autant plus forte que l'objet perçu s'approche du sujet percevant. L'attention en tant que processus de concentration sur l'objet est tributaire du travail des muscles oculaires. Lors de l'observation d'un objet rapproché, les yeux convergent, lors de l'observation de l'objet éloigné, les yeux divergent (*Ibid.*: 272).

Pour Høffding, la perception de l'espace résulte d'un ensemble de sensations de mouvement en relation avec la position de l'objet par rapport au sujet percevant. Suite aux associations et aux habitudes, le simple fait de regarder un objet ou de le toucher s'accompagne de la reproduction des sensations de mouvement qui forment la condition d'une sensation précise d'un objet. Le nombre de sensations de mouvement anticipé constitue pour un individu une mesure de la distance qui le sépare d'un objet: ce nombre correspond au nombre de sensations que le sujet éprouverait s'il se mouvait réellement en direction de cet objet.

La perception de l'espace commence pour l'homme par le besoin de s'orienter vis-à-vis de ses propres membres. Lors de la marche, la mesure de la distance s'effectue à l'aide des sensations tactiles et des sensations de mouvement, en particulier de la série de mouvements qui se situe entre chaque double contact des pieds avec la terre. Des distances plus grandes

sont perçues seulement de façon symbolique, comme une somme de petites distances directement mesurables (Høffding 1914: 272-273).

Ainsi, les sensations tactiles et les sensations de mouvement liées au toucher sont la base de la perception des distances. Mesurer un objet signifie le tâter activement; en recevant des perceptions visuelles, l'homme y ajoute mentalement des sensations tactiles qui correspondent à cette mesure projective des distances. Les sensations tactiles étant les plus concrètes et les plus importantes parmi les sensations, l'homme traduit le contenu des perceptions visuelles dans le langage tactile. Ce processus aboutit à une association entre, d'une part, les représentations qui relèvent de ces deux sens et, d'autre part, entre les sensations de mouvement qui les accompagnent (*Ibid.*: 274). De même, en ce qui concerne l'étendue, la perception de l'espace est conditionnée par l'association des sensations visuelles, tactiles et kinesthésiques. Le langage de la vision ne devient distinct que grâce aux sensations de mouvement et aux sensations tactiles (*Ibid.*: 279).

Pour le psychologue munichois Theodor Lipps (1851-1914), l'espace est la forme dans laquelle se situent simultanément des contenus optiques et des contenus tactiles. L'ordre spatial, tel qu'il est perçu, résulte de l'interaction de ces deux types de contenus (Lipps 1906: 84).

Ces prises de positions expriment la conviction que

L'espace que nous voyons n'est pas un décalque d'un ordre spatial de même nature que les stimulations optiques dans la mesure où notre perception sensible ne nous représente jamais les excitations elles-mêmes. Certains éléments des excitations sensibles (les «signes locaux»: *Lokalzeichen*) correspondent à l'arrangement sensible et spatial des sensations. Encore moins peut-on dire que l'espace présenté par l'intuition sensible est présent tel quel dans le monde objectif. Au contraire, les objets qui se trouvent dans un ordre les uns par rapport aux autres agissent sur notre organisation psychophysique: c'est précisément cet ordre qui est perçu comme espace. (Aster, 1922, p. 129)

Enfin, avec Albert Einstein (1879-1955), le temps et l'espace qui, depuis Leibniz et Newton, étaient considérés parallèlement mais existaient indépendamment l'un de l'autre et qui, pour Kant, étaient les deux formes de l'intuition sensible, dans lesquelles sont pensées toutes les réalités empiriques – ces deux dimensions fusionnent en un unique espace-temps à quatre dimensions (*Ibid.*: 134-135).

Ainsi, la psychologie scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle définit l'espace comme une construction psychologique. Le formalisme esthétique qui se développera à partir des positions des psychologues cherchera à comprendre l'effet spatial de l'objet esthétique. La forme esthétique surgira comme une construction spatiale soumise aux lois de la représentation psychique de l'espace.

## L'OPTIQUE ET LE TACTILE DANS LA CONSTITUTION DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

Ces positions des psychologues expliquent le rôle de ces deux sens – le visuel et le tactile – dans la construction de l'objet esthétique dans le formalisme germanique. En effet, ces deux modalités perceptives sont posées comme essentielles dans l'histoire de l'art et dans l'évolution des styles picturaux et plastiques.

Ainsi, dans la conception du sculpteur Adolf von Hildebrand (1847-1921), la forme «architectonique», conçue comme une totalité organique de relations, résulte d'un travail constructif qui associe deux modalités de perception: le tactile et le visuel. Si la dimension tactile contribue à créer la surface, en rendant homogènes les figures de premier plan, la dimension visuelle fournit un cadre spatial qui confère à cette surface un caractère étendu et permet de l'appréhender comme une totalité autonome. Cette possibilité de saisie globale des formes à l'aide des représentations visuelles parachève sa constitution et conduit à l'autonomie spatiale des formes ainsi continuées. L'autonomie spatiale de cette forme dite «architectonique» résulte d'un équilibre entre les représentations tactiles et les représentations visuelles: l'activité du toucher contribue aux représentations accomplies de l'espace et les représentations visuelles des objets se développent à partir des représentations tactiles. L'image visuelle d'un objet serait ainsi le résultat d'un ensemble de mouvements dont l'exécution conduirait à la formation de cette image. Dans la conception de Hildebrand, la formation d'une représentation visuelle résulte des interactions des représentations cinétiques et des représentations optiques: l'expérience tactile et l'expérience cinétique sont indispensables à la formation de la représentation de l'espace (Hildebrand 1969 [1909]).

Pour l'esthéticien Konrad Fiedler (1841-1895), le concours de deux modes perceptifs dans la création de la forme plastique se traduit par l'interaction de l'œil et de la main: c'est le geste ou le «mouvement expressif» qui intervient dans le travail du regard pour élargir et conduire plus loin la représentation visuelle. Cette collaboration du visuel, du tactile et du cinétique conduit à l'effet que Fiedler désigne par le terme de «pure visibilité», posée par lui comme la seule finalité du tableau (Fiedler 1971 [1887]).

Cette même interaction de deux modalités – le tactile et le visuel – se trouve au fondement du modèle «formaliste» de l'évolution du style proposé par Alois Riegl (1858-1905). Dans son étude *L'Industrie d'art romaine tardive* (1901), Riegl formule sa célèbre idée selon laquelle l'histoire des arts plastiques est subordonnée aux trois étapes de l'évolution de la vision: la vision tactile, la vision normale (tactile – optique) et la vision optique. Selon Riegl, les représentations visuelles élaborées sont une combinaison de sensations visuelles et de sensations tactiles. Les premières saisissent les objets comme des surfaces colorées, et les secondes traduisent la matérialité sensible des objets. C'est dans l'activité de la pensée que ces

deux types de sensations sont élaborés pour aboutir à la synthèse d'une représentation complexe.

Le toucher permet de percevoir non pas la surface mais ses points isolés. La vue, foyer des perceptions optiques, lie ces points isolés en une unité qui est perçue comme une surface. Ainsi, si le toucher livre le plan, c'est la vue qui donne la largeur et la hauteur de l'objet. C'est l'activité mentale du sujet qui réalise la synthèse de la perception optique de la surface avec des représentations tactiles. Cette activité subjective de la pensée fait apparaître dans les surfaces colorées plates des représentations des objets perçus comme matériels et impénétrables. Ces combinaisons de sensations visuelles avec des sensations tactiles diffèrent selon l'éloignement de l'objet par rapport à l'œil. Lors de l'observation rapprochée de l'objet, la vision se transforme en toucher, ce qui a pour corrélat la réduction de l'espace et de l'activité subjective mentale. Cette vision rapprochée est «plate» dans la mesure où elle livre le plan ou la surface; elle est aussi tactile car elle donne la représentation d'une totalité matérielle de l'objet. C'est la distance, l'éloignement de l'objet qui rend possible sa perception globale. Cette vision dite «normale» se fonde sur l'association des représentations optiques et tactiles: cette combinaison de l'expérience tactile préexistante avec la perception visuelle permet d'appréhender un objet comme une forme tridimensionnelle (Riegl 1973 [1901]).

Dans son étude *Le portrait de groupe hollandais* (1902), Riegl élabore une approche syntaxique de l'histoire de l'art où l'évolution d'un genre pictural est définie en fonction du mode de liaison des figures sur la surface. Le genre du portrait de groupe passe au long de son élaboration de l'étape de parataxe (isolement de figures, absence de signes de liaison et de transition) à l'étape d'hypotaxe marquée par la croissance de l'interaction entre les figures dont l'interpénétration conduit à la création de l'espace pictural (Riegl 2008 [1902]).

Enfin, cette esthétique sensorielle trouve son achèvement classique chez Heinrich Wölfflin (1864-1945) qui oppose deux modalités essentielles de la création de l'espace pictural: le style linéaire, qui correspond à la modalité tactile ou «haptique», et le style pictural, qui correspond à la modalité visuelle ou «optique». Ces styles picturaux sont pour Wölfflin porteurs de «visions du monde» spécifiques, propres à des époques historiques. L'espace pictural créé par l'artiste serait une image concrète et sensible de sa «vision du monde», il montrerait les relations entre l'homme et le monde telles qu'elles sont conçues dans la conscience de l'artiste (Wölfflin 1983 [1915]).

Le fait que les théoriciens reprennent les modèles des psychologues pour parler de la forme artistique montre que celle-ci est appréhendée comme un objet spatial et que les lois de sa construction obéissent aux principes psychiques de la représentation de l'espace.



## LES FORMALISMES ESTHÉTIQUES: PROGRAMME DE RECHERCHE RELATIONNEL

La généalogie herbartiste du formalisme russe est désormais bien établie: dans l'histoire de l'esthétique, celui-ci fait partie de ce paradigme au même titre que son homologue occidental, à savoir le formalisme esthétique de Robert Zimmermann (1824-1898) et d'Eduard Hanslik (1825-1904) (voir: Clausberg 1983; Wiesing 2014 [1997]; Maigné 2007: 170-177; Maigné 2009: 55-76; Maigné, Trautmann-Waller 2009; Maigné 2012). C'est pourquoi dans ce qui suit nous traiterons les deux formalismes – le formalisme russe et le formalisme germanique (ou «occidental», selon le terme de P. Medvedev) – comme faisant partie d'un seul projet esthétique et épistémologique<sup>4</sup>.

Dès ses débuts, l'esthétique formelle s'impose comme une esthétique de l'immanence contre l'esthétique de la transcendance élaborée par la tradition esthétique dite «idéaliste». L'objet formaliste oppose à l'objet idéal son propre objet définissable comme «structure de surface» manifestée par «une multitude de rapports visibles» (Wiesing 2014 [1997]: 56). Dans l'esthétique «idéaliste», qui est celle du contenu, le mouvement interprétatif s'oriente vers la profondeur de l'œuvre. L'objet esthétique est appréhendé comme un volume doté de caractéristiques spatiales profondes à valeur symbolique. La démarche interprétative se réalise comme un déplacement à travers les nombreuses strates de l'œuvre. C'est précisément cette profondeur de l'œuvre qui sous-tend toute interprétation de type symbolique.

En revanche, dans la démarche formaliste, il s'agit d'exclure cette dimension de profondeur, de l'exclure de l'objet esthétique construit au terme d'une analyse purement relationnelle. La démarche formaliste en esthétique implique une double réduction portant sur la dimension spatio-temporelle de l'objet esthétique. Logiquement, cette démarche doit aboutir à l'élimination de toute «profondeur» de l'objet esthétique et à faire coïncider celui-ci avec sa surface. En commentant le concept relationnel de forme dans le herbartisme esthétique, L. Wiesing fait observer que pour ce courant les formes sont un complexe de relations: «On atteint ici la réflexion-clé de l'ensemble du herbartisme: du point de vue esthétique, ce qui est décisif quant aux formes réside dans leurs rapports internes» (*Ibid.*: 59).

Dans le herbartisme, c'est la valeur des rapports qui fonde les jugements esthétiques. La forme est donc posée «comme rapport esthétique» (formule de Robert Zimmermann citée par L. Wiesing, *Ibid.*: 59), elle est identifiée aux relations internes de la forme (*Ibid.*: p. 59-60). L'esthétique formaliste d'inspiration herbartiste se fonde sur cette équivalence entre le rapport et la forme (*Ibid.*: 60). L'objet propre de

---

<sup>4</sup> Nous appliquerons à ces deux courants le terme de «formalisme européen».

l'esthétique formelle est définissable comme les rapports entre les parties, rapports constitutifs de la surface de l'œuvre, ou encore sa syntaxe. Conçue comme le seul objet esthétique, cette forme devient un réseau de relations et perd toute profondeur. C'est en cela que cette approche est anti-symboliste. Dans ce cadre conceptuel, la forme est exclusivement «contour et couleur dans un plan ou un espace» (position d'Alois Riegl citée par Wiesing 2014 [1997]: 60). Cette définition relationnelle de la forme conduit à l'opposition entre la substance et la fonction, opposition dont on sait qu'elle est fondatrice de toute démarche formelle.

Le formalisme russe s'est montré extrêmement sensible à cette esthétique de relations qui est aussi celle de l'avant-garde picturale du tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. On se rappelle à ce propos les références de Jakobson à l'expérience de la peinture cubiste (Jakobson cite volontiers le peintre cubiste George Braque: «Je ne crois pas aux choses, je ne crois qu'à leurs relations» [cité dans Holenstein 1974: 32]). Curieusement, cette esthétique formelle aboutit aux configurations perceptibles. Son fonctionnement est tributaire de la perceptibilité des relations: les relations de l'œuvre d'art, définies dans ce cadre formaliste, sont des phénomènes qui se font sentir. Pour Riegl, les relations entre les formes peuvent être vues comme des figures et des formes (Wiesing 2014 [1997]: 92). C'est ce caractère figuré qui leur confère une sorte de perceptibilité.

Ce caractère palpable ou perceptible du fait esthétique rapproche de nouveau les positions des deux formalismes. En effet, les diverses définitions de la langue poétique<sup>5</sup> élaborées par le formalisme russe s'accordent sur l'aspect «sensible» de ce phénomène. L'effet de déplacement [*'sdivig'*], tel qu'il a été décrit par le «formaliste» Ossip Brik (1888-1945)<sup>6</sup>, se manifeste sous forme de «figures» qui sont autant de relations devenues «perceptibles». Cette perceptibilité des relations est le seul effet permanent vers lequel convergent divers exemples formalistes de la langue transmentale [*'zaum''*]<sup>7</sup>. Résultats d'une certaine expérience «aperceptive», ces figures combinatoires constituent une visualisation des relations entre les formes. Les «figures» ou «configurations» à l'aide desquelles les formalistes cherchent à démontrer la réalité de la «langue poétique» sont des relations visualisées.

<sup>5</sup> Et plus largement, de tout fait esthétique.

<sup>6</sup> O. Brik montre dans divers textes poétiques des configurations perceptibles et stables qu'il appelle des «figures rythmico-syntaxiques» (Brik, 1972 [1927], p. 167). En outre, Brik classe divers types de répétitions de sons ou de groupes de sons dans la poésie de Pouchkine pour montrer qu'elles forment un tissu sonore sensible (Brik 1916).

<sup>7</sup> Dans son essai «De la poésie et de la langue zaum'» (1916) Victor Chklovski lie les effets de la langue poétique aux caractéristiques «palpables» de sa «forme extérieure», selon lui, c'est un «langage sonore particulier, n'ayant souvent aucune signification déterminée et agissant directement sur la sensibilité»; pour lui, «peut-être la plupart des jouissances apportées par la poésie sont-elles contenues dans l'aspect articulatoire, dans le mouvement harmonieux des organes de la parole» (cité dans Aucouturier, 1994, p. 16-17).

Ainsi, l'étude de la langue poétique dans le formalisme russe est liée à sa visualisation. Ceci explique l'emprunt conceptuel fait par le formalisme russe à l'objet pictural du formalisme germanique. En effet, le formalisme russe essaie d'appliquer à l'objet verbal l'appareil conceptuel (et, avant tout, les «concepts fondamentaux» au sens de Heinrich Wölfflin) élaboré en vue de l'objet pictural. Dans le formalisme germanique, l'espace pictural est tributaire d'un effet visuel. Voir un objet implique une création de l'espace, c'est-à-dire la perceptibilité directe des transitions formelles. Voilà pourquoi, comme le fait observer Jakobson, «il faut regarder un poème comme on regarde un tableau» (Jakobson cité dans Nakov 1985: 49).

L'approche formelle dans le domaine esthétique consiste, selon la formule de Gustav Fechner (1801-1887), à passer de l'esthétique d'en haut à l'esthétique d'en bas. Cette visée conduit à l'aplatissement de l'œuvre: l'analyse se focalise sur la matérialité de la surface de celle-ci. L'interrogation formaliste consistera à répondre à la question «comment est faite» cette surface, à savoir ce réseau de relations.

## SUBSTANCE *VS.* FONCTION

Cette identification de la forme aux relations immanentes correspond à la réduction de l'objet esthétique à une structure de surface: il s'agit du passage «du concept de substance au concept de fonction» (position d'Ernst Cassirer [1874-1945] citée par Wiesing 2014 [1997]: 61). Dans cette vision où la relation ou la liaison est conçue comme une modalité dominante, c'est la fonction (et non plus la substance) qui devient le fondement de l'identité des objets (voir en particulier Maigné 2007: 143-145). A cet égard, les deux formalismes se réclament de la même démarche.

Ainsi, Victor Chklovski (1893-1984), l'un des porte-paroles du formalisme russe, écrit dans l'essai «La littérature extérieure à la fable»:

L'œuvre littéraire est forme pure, elle n'est pas chose ou matériau, mais rapport de matériaux. Et comme tout autre, ce rapport est un rapport égal à zéro. Aussi l'échelle de l'œuvre, les valeurs numériques de son numérateur et de son dénominateur sont-elles indifférentes; ce qui importe, c'est leur rapport. Plaisantes ou tragiques, créées aux dimensions du monde ou à celles d'une chambre, opposant un monde à un monde ou un chat à une pierre, les œuvres sont égales entre elles (Chklovski, 1973 [1929], p. 271).

L'«indifférence» de l'objet esthétique proclamée par le formalisme n'a rien d'un jugement moral (bien que cette déclaration dans le contexte russe soit perçue comme «morale»). L'«indifférence de l'objet» esthétique, l'égalité d'«un chat à une pierre» (Chklovski) signifie le déplacement de la valeur de l'objet lui-même vers les rapports ou les relations entre les objets. Ce célèbre aphorisme de Chklovski exprime la logique du collage abstrait

dont le principe pose deux pôles de réalisation de l'objet esthétique: premièrement, l'indifférence de la matière et, deuxièmement, la valeur des relations. Le primat de la fonction sur la substance est affirmé à maintes reprises dans les théorisations formalistes.

Ainsi, Chklovski conçoit la fonction comme le remplacement des objets concrets: la fonction reçoit donc une définition négative, fondée sur l'effacement du caractère concret et individuel des objets, sur leur dissolution dans l'optique du «mode d'emploi». Dans son essai de 1920 *Samovarom po gvozdzjam* ['Enfoncer des clous avec un samovar'] il écrit:

Si on prend un samovar par ses pieds, on peut enfoncer des clous avec lui mais ce n'est pas sa destination directe. J'ai vu la guerre, moi-même à Stanislav j'ai chauffé des poêles avec un piano à queue et, bloqué dans les montagnes du Kurdistan, je brûlais des tapis sur le feu en les arrosant avec de l'huile. Maintenant je chauffe le poêle avec des livres. Je sais les lois de la guerre et je comprends qu'elle transforme les choses à son gré, tantôt transformant l'homme en quatre *pouds*<sup>8</sup> et demi de viande humaine, tantôt en transformant un tapis en substitut d'une mèche. Mais on ne peut pas considérer un samovar du point de vue de sa commodité pour enfoncer des clous ou écrire des livres pour qu'ils brûlent en donnant plus de chaleur. La guerre – le besoin – transforme les choses à sa manière, mais elle considère une chose ancienne simplement comme un matériau. (Chklovski, 1990 [1914-1933], p. 80)

Un autre formaliste, Boris Tomaševskij (1890-1957), dans l'article «Formal'nyj metod» ['La méthode formelle'] de 1925, donne une réponse «fonctionnelle» à la question de savoir ce qu'est la littérature:

Je répondrai par une comparaison. On peut ne pas savoir ce qu'est l'électricité, et l'étudier tout de même. D'ailleurs que veut dire la question: «Qu'est-ce que l'électricité?». Je répondrai: «C'est une chose qui fait que si on branche une ampoule électrique, elle s'allume». Lorsqu'on étudie un phénomène, il n'est pas absolument nécessaire d'avoir une définition a priori des essences. Ce qui est important, c'est d'en distinguer les manifestations et de reconnaître leurs liens. (Tomaševskij cité dans Aucouturier, 1994, p. 73)

On sait que c'est sur ce concept de fonction que Jurij Tynianov (1894-1943) va fonder sa poétique du «fait littéraire» et sa conception de l'«évolution littéraire». Ainsi, dans l'article «L'ode comme genre oratoire» (1928), Tynianov définit l'œuvre d'art comme un «système de facteurs corrélés»: «La relation de chaque facteur aux autres est sa fonction par rapport à l'ensemble du système» (Tynianov 1977: 227). La notion de visée [*ustanovka*'] est, elle aussi, un terme essentiellement fonctionnel. Pour Tynianov, «la visée est non pas seulement la dominante d'une œuvre d'art (ou d'un genre) qui colore fonctionnellement les facteurs dominés, mais elle est aussi la fonction d'une œuvre d'art (ou d'un genre) par rapport

<sup>8</sup> Une mesure de poids ancienne égale à 16,38 kg.

à la série discursive extra-littéraire la plus proche» (*Ibid.*: 227-228). Par la suite, Tynianov définit la *fonction* de construction comme le rapport de corrélation de tout élément d'une œuvre littéraire, prise comme système, avec les autres éléments et de fait, avec l'ensemble du système. Pour Tynianov,

si l'on poursuit l'analyse, on constate que cette fonction est une notion complexe. Un élément se trouve d'emblée dans un double rapport de corrélation: d'une part avec la série des éléments semblables d'autres œuvres-systèmes et même d'autres séries, de l'autre, avec les autres éléments de son système. (Tynianov, 1991, p. 234)

A cet égard, la construction formaliste de l'objet esthétique n'est nullement étrangère aux métaphores économiques à l'aide desquelles F. de Saussure, à peu près au même moment, construit son objet linguistique: voir ses métaphores de la pièce de cinq francs ou du cavalier du jeu d'échecs perdu (Saussure 1960 [1916]). Le souci de Saussure d'éliminer la matière au nom de l'économie des relations le rapproche de la démarche de l'esthétique formelle.

Dans cette optique, le principe fondateur relève désormais des relations, il n'est plus tributaire de la substance. Par comparaison, dans la linguistique néogrammairienne le principe fait partie de la substance: les «principes de l'évolution du langage» au sens de Hermann Paul (1846-1921) restent parfaitement «substantiels» (Paul 1970 [1920]). C'est la substance même du langage qui est porteuse des lois du développement, c'est elle qui constitue le foyer et le moteur de l'évolution. Du point de vue formaliste, aussi bien en linguistique qu'en esthétique, la valeur réside dans les relations des éléments qui eux-mêmes, pris en tant que tels, sont esthétiquement indifférents.

## PRINCIPE HAPTIQUE *VS.* PRINCIPE OPTIQUE DANS L'ESPACE DU TABLEAU

Pour Riegl, l'un des fondateurs du formalisme esthétique, la compréhension relationnelle de la forme soulève le problème des «transitions entre les parties sur une surface» (Wiesing 2014 [1997]: 73). Pour lui, l'espace pictural résulte des transitions entre les formes disposées sur une surface. Pour Riegl, l'esthétique formelle doit chercher exclusivement «à lier entre eux les figures et objets représentés dans l'image». En effet, l'espace au sens formaliste est la manière de lier les

---

<sup>9</sup> Il s'agit d'«*autofonction*» et de «*synfonction*» ou encore de «fonction paradigmatique» et de «fonction syntagmatique» (voir Tynianov, 1991, p. 234).

formes ou les figures sur une surface. Cet espace artificiellement construit devient une source de «visibilité» des objets esthétiques. Corrélativement, la notion de «style» dans la perspective formaliste résulte des relations qui unissent les parties entre elles et à l'ensemble. L'apport spécifiquement formaliste consiste à définir le «style» comme la manière d'unir ou d'isoler des éléments sur une surface (voir *Ibid.*: 73). Le «style» est tributaire des transitions entre les figures.

En effet, pour le formalisme esthétique (et en particulier pour Riegl), «ce sont ces transitions [entre les formes et les parties sur une surface] qui rendent possible par un processus de variation dans l'image ce qui fait le visible» (*Ibid.*: 73). Ces transitions sont apparentées aux variations, ce qui semble esquisser une nouvelle stylistique, celle de la visibilité. Dans le formalisme, cette dernière est tributaire de l'interaction de deux modalités: tactile (haptique) et visuelle (optique). La différence entre les images de type «haptique» et de type «optique» «passe par leur infrastructure planimétrique» (*Ibid.*: 74).

Les termes de l'esthétique formelle tels que «pictural» et «optique» décrivent les modalités d'une transition entre les formes. Dans le cadre de cette conception, la liaison entre les choses peut être «haptique» ou «optique»: il s'agit en réalité de deux types de syntaxe. L'intuition de V. Volochinov (ou de M. Bakhtine) reste à cet égard juste: il a bien compris que la question formulée comme relative aux «modes de vision» est en réalité la problématique syntaxique. Ces deux manières de relier les objets et leurs formes expriment les relations entre ces objets et leur arrière-plan. La relation de transition picturale et la relation de transition optique manifestent deux états potentiels des *relata* – soit ils fusionnent, soit ils restent autonomes. Ce modèle oppose deux types de relations – les relations fluides de transition et les relations de délimitation, qui posent des frontières. Les figures fusionnées du premier type donnent lieu à un effet de transition, c'est-à-dire à celui de profondeur; les figures délimitées, extraites de l'espace et de leur entourage, donnent lieu à l'effet de bordure, c'est-à-dire à celui de surface.

Il s'agit de deux types de propriétés visibles. Le mode visuel de type optique est celui où les formes et les figures à la surface de l'image sont liées par tout ce qui les entoure en une unité visuelle. Le mode visuel de type haptique est celui où les formes sont des figures détachées de ce qui les entoure. On peut parler de deux types de relations – les discrètes ou isolantes et les fusionnantes. De ce point de vue, l'opposition conceptuelle entre le cercle formaliste et le cercle de Bakhtine peut être définie comme celle entre le principe haptique qui cherche à isoler les éléments, et le principe optique, qui cherche à les relier. Cet antagonisme pose deux modèles de traitement spatial, ou encore deux métaphores pour deux types des relations formelles. La querelle entre les deux cercles est en dernier recours celle des frontières et des principes de délimitation des objets, c'est-à-dire un conflit purement esthétique.

On y trouve aussi une autre opposition – que les protagonistes ont essayé de rendre idéologique – celle entre deux modalités tactiles – la vue et le toucher. En effet, le formalisme privilégie les relations «perceptibles», celles qui relèvent du toucher; leurs opposants se réclament des relations purement visibles, celles qu'on ne peut pas toucher et qui relèvent de la construction du regard. L'opposition porte sur les valeurs inhérentes aux relations syntaxiques. En effet, les formes dites «haptiques» symbolisent des valeurs et des connaissances que seul le sens du toucher peut transmettre. Elles sont tributaires du sens du toucher tandis que les formes «optiques» relèvent du sens de la vision, elles valorisent les modalités du regard et véhiculent ses valeurs.

Il s'agit également dans ces deux types de formes de la répartition des valeurs de présentation. La présentation optique liée à la vision valorise la lumière, les couleurs, l'ombre pour aboutir à l'effet «dialogique» d'unité, effet qui est à la fois esthétique et éthique. La présentation haptique, qui renvoie au toucher, accentue les sensations tactiles et véhicule d'autres valeurs, celles «monologiques», créées par les contours, les délimitations claires, l'isolement des espaces mentaux individuels.

Ces deux positions sont autant de principes de l'histoire de l'art et de la littérature (telle la thématique majeure de l'«évolution littéraire» dans le formalisme russe). En effet, la perspective optique, qui procède par unité et fusion, implique un mécanisme particulier de l'évolution: celui de la transition progressive d'une partie à une autre dans une image. En revanche, la perspective haptique introduit un autre modèle évolutif qui procède par bonds ou par sauts, en posant des frontières distinctes entre les éléments et en marquant fortement les étapes de sa propagation. Ces deux procédés aboutissent respectivement au «style subjectif» ou «dialogique» doté de l'espace, et au «style objectif» ou «monologique» qui résiste à l'espace ou qui le refoule.

Ainsi, le recours au modèle esthétique confère à cette opposition une possible interprétation en termes de valeurs visuelles et de valeurs tactiles qui aboutit, tout compte fait, au choix de divers traits distinctifs à l'intérieur du même objet esthétique. En effet, le formalisme russe est de son côté parfaitement sensible aux implications spatiales de ses positions. Par exemple, dans son article «L'art comme procédé» (1917), Chklovski érige en principe de la langue poétique «le même indice du caractère artistique»:

le fait qu'il soit volontairement construit pour une perception arrachée à l'automatisme, et que l'acte de la vision y représente le but du créateur et qu'il soit 'artificiellement' créé de telle sorte que la perception s'y arrête et atteigne sa force non dans sa spatialité, mais, pour ainsi dire, dans sa durée. (Chklovski cité dans Aucouturier, 1994, p. 64)

Le principe formaliste oppose la «spatialité» de l'objet esthétique à sa «durée». Dans le langage pictural, cela signifie l'élimination de l'espace (de la perspective) avec ses représentations visuelles au profit des

représentations tactiles. C'est le principe théorique, celui de «défamiliarisation» [*ostranenie*] qui fait remplacer l'optique par l'haptique. En effet, comme l'écrit Chklovski, en résumant les positions du premier formalisme,

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 cité dans Aucouturier, 1994, p. 59-60)

Le fait de sacrifier la «spatialité» de l'objet esthétique vise à augmenter la «durée de la perception» et à affirmer l'autotélisme du processus perceptif. Ainsi, nier la conception de l'art comme «un mode de pensée par images» (comme le fait Chklovski dans sa critique connue de l'approche de Potebnja) signifie dévaloriser la présentation optique au nom de la présentation haptique qui semble être la seule en mesure d'assurer la perception durable de l'objet esthétique.

## IMAGÉITÉ VS. DEGRÉ ZÉRO DE L'IMAGE

A partir de ce qui précède, on comprend pourquoi les formalistes russes contestent la conception de la poésie comme «un mode de pensée par images» dans l'esthétique et la poétique d'Alexandre Potebnja (1835-1891) (voir Chklovski 1973 [1929]: 9). Leur critique se fonde sur les deux principes de base des théorisations formalistes: celui de la relation au détriment de la substance et celui du mode haptique au détriment du mode optique. Premièrement, pour les formalistes, l'image ainsi que l'«imagéité» [*obraznost*] sont encore trop «substantielles». C'est pour cela qu'elles ne peuvent pas appartenir à la «forme»: il leur manque la «pureté» relationnelle.

Cette position est aussi celle du formalisme esthétique germanique. En discutant la notion de «haptique» dans l'esthétique formaliste, L. Wiesing fait remarquer que ce concept désigne une valeur limite de l'imagéité (Wiesing 2014 [1997]: 80). On se souvient du rôle de l'idée de «perceptibilité» (ou du «caractère perceptible») de l'œuvre d'art dans la doctrine formaliste. Cette «palpabilité» de l'œuvre posée par les formalistes russes, qui correspond à l'instance «haptique» de la tradition germanique, conditionne la mise en valeur du mode «haptique» dans la production artistique. La tendance à la géométrisation ou à l'abstraction caractéristique des conceptions du formalisme russe<sup>10</sup> entraîne leur

<sup>10</sup>

En particulier, le rôle de l'élément transrationnel [*zauum*] conçu comme pôle constitutif et comme moteur de la création.



prédilection pour le style haptique qui privilégie la modalité tactile. Le mode haptique est posé comme un support naturel de l'abstraction.

Cependant, on distingue au sein du formalisme esthétique une lutte entre deux principes – la visée à l'abstraction et à la géométrisation – et la visée à la «pure visibilité» (Fiedler). C'est que les formalistes cherchent aussi à saisir cette «plus-value» de l'image, sa dimension intrinsèque irréductible à toute analyse de type sémiotique. En d'autres termes, la démarche formaliste essaie de rendre compte de ces «qualités visibles» de l'image qui relèvent de ce que le formalisme germanique désigne par le terme de «volonté de la forme» (ou le «vouloir artistique», *Kunstvollen* d'A. Riegl). La «visibilité pure» au sens de Fiedler, c'est cette force émergente qui s'oppose à la fois au matériau (support de l'image) et à toute interprétation sémiotique de l'image (voir, sur la résistance de l'image à toute relation sémiotique selon Fiedler, Wiesing 2014 [1997]: 182-183, 186).

Cette incompatibilité de la «visibilité» avec tout matériau sémiotique aide à comprendre la dimension «dynamique» des positions du formalisme russe. En interprétant la notion formaliste de «défamiliarisation», Michel Aucouturier lie l'ambiguïté de ce terme (ainsi que celle de son corrélat l'«automatisation») à l'absence de tout substrat sémiotique dans les théorisations du premier formalisme. Il écrit:

Car ce qui s'automatise, ce n'est ni la chose que le mot désigne, ni l'objet sonore qu'il constitue, mais le rapport qui les unit, qui en fait un «signifié» et un «signifiant», c'est-à-dire deux faces inséparables d'un signe. Le terme de «signe» n'est guère utilisé par les formalistes. Cependant, à travers la notion de «défamiliarisation», donc d'automatisation, la notion de signe constitue le présupposé indispensable de leur conception de l'art, et le biais par lequel elle échappe au reproche d'hédonisme primaire que lui adressera Bakhtine. (Aucouturier, 1994, p. 65)

Cet argument est en effet intéressant: mais le parallélisme des programmes de ces deux formalismes lui fait perdre sa force. 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. En s'inspirant des approches des historiens de l'art et des concepts forgés en vue d'un objet pictural, le premier formalisme russe ne cherchait pas à concevoir une sémiologie. Et bien au contraire, la recontextualisation du formalisme russe dans son épistémologie originelle démontre sa visée anti-sémiotique.

## COMMENT EST FAITE LA SURFACE DANS L'AVANT-GARDE

L'influence de l'art avant-gardiste sur les théories formalistes a été beaucoup commentée. Elle s'est surtout manifestée dans le traitement du temps<sup>11</sup> et de la surface<sup>12</sup>.

Dès 1888 les artistes nabis tels que Bonnard et Vuillard, dans leur peinture par aplats et leur schématisation de la forme, tiennent à rappeler qu'«un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées» (Sérullaz 1967: 6). Les éléments plastiques mobilisés par le cubisme (aplats, abandon du modelé, des reflets, des contrastes d'ombre et de lumière) ont pour but d'éliminer la présentation optique. Le cubisme remplace la «peinture avec des yeux» par la «peinture par l'esprit», c'est-à-dire par une sorte de transposition mentaliste et analytique de l'objet<sup>13</sup>.

Les théoriciens formalistes, à la manière des peintres cubistes, abandonnent la convention des sciences humaines de leur temps au nom d'une «superposition de plans» qu'ils pratiquent aussi bien dans leurs théorisations que dans leur écriture (surtout Chklovski). Le jeune Jakobson a aussi publié plusieurs essais sur l'art avant-gardiste: le futurisme, l'expressionnisme, le dadaïsme (voir Tchougounnikov 2002: 145-155). Jakobson trouve dans le cubisme la justification de sa propre vision de l'objet esthétique, vision qu'on peut qualifier de «sémiotique». Il écrit:

<sup>11</sup> Holenstein trouve chez Jakobson «la problématisation de la corrélation des différentes formes de temps qui, dans les nouvelles tendances de l'art, apparaît comme dynamique, flexible et même réversible» (Holenstein, 1974, p. 32).

<sup>12</sup> Selon Sérullaz (1967: 8), «Jusqu'alors les peintres traduisaient le volume et l'espace sur une surface plane, la toile – donc deux dimensions pour en exprimer trois – par le truchement de moyens académiques et principalement par celui de la perspective. Ce procédé artificiel qu'ils considèrent comme un truquage, les cubistes le rejettent. Pour évoquer sur la surface plane le volume et l'espace, ils vont, eux, se servir de la superposition de plans géométriques, comme dans les bas-reliefs antiques ou les toiles néo-classiques. Et comme ils représentent non l'objet vu mais pensé, ils vont l'envisager sous tous ses aspects, même ceux qui sont invisibles, la transparence laissant deviner des éléments nouveaux à travers des surfaces localement opaques. Il s'agit là d'une vision multiple mais chaque angle de vision ne pouvant être que fragmentaire, les peintres les accumulent alors les uns à côté des autres; le rabattement des plans leur permettra de représenter un objet déployé sous toutes ses faces. Ils dissocieront même la couleur et la forme pour les juxtaposer. Mais entre ces fragments de l'objet ainsi analysé, ils vont être amenés à faire un choix [...]. Les fragments sélectionnés – ces images souvenirs – sont alors les signes évocateurs qui seuls, à leurs yeux, peuvent exprimer l'objet dans toute sa réalité».

<sup>13</sup> Pour Sérullaz, reprenant à son compte l'axiome du philosophe Malebranche: «La vérité n'est pas dans nos sens mais dans l'esprit», Braque proclame: 'Les sens déforment, l'esprit forme'. Nous allons assister à la reprise de pouvoir de l'esprit qui va primer sur la vision et la sensation – nous sommes donc à l'opposé de l'impressionnisme et du fauvisme – et nous pouvons appliquer au cubisme les termes de Léonard de Vinci: 'La pittura è cosa mentale'; oui, le cubisme est 'chose mentale', art de conception» (*Ibid.*, p. 8).

La façon dont le *signatum* existe par rapport au *signans* d'une part et au *denotatum* de l'autre n'avait jamais été exposée si clairement, ni les problèmes sémantiques de l'art mis en lumière d'une manière aussi provocante que dans les peintures cubistes, qui retardent la reconnaissance de l'objet transformé et masqué ou qui vont même jusqu'à le réduire à zéro. Pour faire vivre les relations intérieures et extérieures des signes visuels, il faut, comme disait Picasso, «briser, faire une révolution et partir de zéro». (Jakobson cité dans Holenstein, 1974, p. 33)

Dans son essai sur le futurisme, publié en 1919, Jakobson souligne l'effet-maître du tableau cubiste: la fragmentation des objets dont la puissance est liée à la corrélation entre la couleur et la forme spatiale colorée (voir Vallier 1975: 10)<sup>14</sup>. Jakobson trouve à la base de ces courants avant-gardistes la loi formaliste bien familière, celle de la «forme difficile»:

En se répétant, les perceptions deviennent de plus en plus mécaniques; les objets ne sont plus perçus, mais reçus d'office. La peinture contrecarre l'automatisme de la perception, signale l'objet. Quand elle vieillit cependant, la routine intervient à nouveau dans la perception des formes. Aussi le Cubisme et le Futurisme utilisent-ils largement le procédé de la «perception rendue difficile» auquel correspond dans la poésie la construction par paliers mise en évidence par les théoriciens d'aujourd'hui. (Jakobson cité dans Vallier, 1975, p. 11)

C'est par rapport au cubisme qui a «canonisé» certains procédés picturaux et qui a «dénudé» l'acte de peindre que Jakobson définit une autre orientation possible qui pousserait encore plus loin l'expérience de l'espace pictural:

A côté de la peinture qui désigne la perception de la nature, on peut imaginer une peinture qui désigne d'une manière immédiate notre perception chromatique et spatiale (car, en soi, cela ne fait pas de différence que l'objet reste inconnu ou qu'il ait tout simplement quitté le tableau). (Jakobson cité dans *Ibid.*, p. 11)

Pour D. Vallier, c'est ainsi que «Jakobson indique une ouverture qui conduit le texte critique vers l'art abstrait. En ces quelques lignes, ayant séparé la peinture qui désigne la nature de celle qui désigne directement la

---

<sup>14</sup> Jakobson écrit: «La qualité participe à la transformation de l'étendue. Quand l'étendue d'une surface change, du même coup sa qualité se trouve modifiée. Qualité et étendue sont par nature inséparables l'une de l'autre et ne peuvent être imaginées l'une sans l'autre. Ce lien qui est nécessaire s'oppose à la liaison empirique de deux parties qui n'a pas un caractère obligatoire comme, par exemple, la tête et le tronc. Ces parties-là, il est possible de les imaginer séparément [...]. La peinture s'étant émancipée de l'illusionnisme simpliste entraîne l'élaboration intense des divers domaines de l'expression picturale. Les corrélations des volumes, l'asymétrie constructive, le contraste chromatique, la facture surgissent nettement dans la conscience de l'artiste» (Jakobson cité dans Vallier, 1975, p. 10).

perception chromatique et spatiale, il a tracé, dès 1919, la frontière entre figuration et abstraction» (*Ibid.*: 11-12).

En effet, cette désignation immédiate des modalités perceptives renvoie au «procédé dénudé» des théorisations formalistes. Holenstein rappelle que pour les formalistes russes, «la poésie se distingue d'autres formes d'utilisation du langage par le fait qu'elle place les moyens linguistiques au centre de la perception et de l'intérêt. En poésie, les procédés spécifiquement linguistiques qui, en prose, sont placés à l'arrière-plan de la conscience en faveur du contenu deviennent, comme le disaient les formalistes russes, perceptibles» (Holenstein 1974: 35).

Dans l'art abstrait, cette esthétisation des éléments métalinguistiques va de pair avec l'évacuation de l'espace. Déjà Wilhelm Worringer signale l'incompatibilité de l'espace et de l'abstraction:

Ainsi l'espace est le pire ennemi de tout effort abstraitif, et c'est lui qui devrait être réprimé au premier chef par la présentation artistique. Cette exigence est inséparablement intriquée avec une autre: circonvier la troisième dimension, la dimension de profondeur dans la présentation, puisque celle-ci est la dimension proprement «spatiale». (Worringer, 1978 [1908], p. 71)

Ce refoulement de l'espace caractérise la démarche des peintres abstraits, tels que Kandinsky, Malevitch ou Mondrian (voir Bonfand 1995: 8). Avec son *Carré noir* (1913) Malevitch parachève sa recherche picturale consistant à évacuer espace et volume. Chez Malevitch, «tout volume et toute profondeur sont évacués au profit d'une forme unique que donne la simplicité extrême ou suprême d'une figure géométrique de base» (Boudinet 2000: 102). Son itinéraire du carré noir sur fond blanc (1915) vers le carré blanc sur fond blanc (1918) comporte tout un programme pour aboutir au suprématisme conçu comme «zéro des formes»<sup>15</sup> (*Ibid.*: 102).

Dora Vallier voit dans la méthode de Malevitch «l'expression pure de l'espace»:

Du cubisme, il [Malevitch] a retenu l'essentiel: la nécessité d'animer l'espace en y inscrivant la forme. Car, si les cubistes fragmentent l'objet, c'est pour faire vivre l'espace [...]. Malevitch a compris mieux que personne: que le tableau cubiste est avant tout l'affirmation de l'espace [...] en peignant ses toutes premières toiles abstraites, il vise déjà l'expression pure de l'espace. Ce qui frappe en effet, dans ces tableaux de Malevitch, c'est la relation entre les formes et l'espace qui les entoure, l'intervalle qui tout en les séparant les fait graviter l'une vers l'autre [...]. La composition est pour Malevitch un accord de rythmes qui se réalise dans l'espace de la toile, tout comme une phrase musicale se réalise dans le temps. (Vallier, 1980, p. 130-131)

<sup>15</sup>

Malevitch écrit: «je me suis métamorphosé en zéro des formes [...] je suis arrivé au-delà du zéro, à la création, c'est-à-dire au suprématisme, nouveau réalisme pictural, création non objective» (Malevitch cité dans Boudinet, 2000, p. 102).

Nous considérons que cet «intervalle» entre formes et espace est un équivalent pictural du principe formaliste de déplacement [*'sdivig'*], tel qu'il apparaît aussi dans la conception formaliste du «montage». Remontant au principe plus général de «défamiliarisation», ce procédé renvoie aussi au mécanisme typiquement formaliste de l'évolution par bonds et à la définition formaliste de la langue poétique par opposition à la langue prosaïque. Il permet d'activer les relations paradigmatiques au détriment des relations syntagmatiques. Voilà pourquoi la «fonction poétique» remplace l'axe de sélection par l'axe de combinaison (Jakobson) et le poème, par conséquent, appelle un regard «pictural». Ce «regard pictural» renforce l'effet de simultanéité des constituants de l'objet poétique pour aboutir à cet «accord de rythmes» par visualisation (ou par spatialisation) de l'objet verbal qu'est le poème.

La collaboration directe de Malevitch avec le jeune Jakobson en 1914 est bien attestée (voir Nakov 1985: 49; Jakobson 1976: 293-294). La démarche suprématisante et la démarche formaliste sont parallèles dans la mesure où les deux recherchent le même effet: respectivement, la libération picturale de la peinture et la libération de la langue de toute contrainte pratique ou référentielle. Il s'agit d'aboutir à deux domaines parfaitement autonomes: la peinture en elle-même et la langue en elle-même. Historiquement, ces deux démarches s'inscrivent dans une certaine visée caractéristique de cette période, visée qui cherche à «purifier» les disciplines, à leur restituer leur totale autonomie à l'égard de toute autre discipline afin qu'elles parlent leur propre langue. Cette «autonomie» est comprise tantôt comme «la structure même de la forme» (Boudinet 2000: 103), tantôt comme le «mot en tant que tel», tantôt comme «le procédé pur», tantôt comme la «visibilité pure» (K. Fiedler).

Pour opposer sa notion de «procédé» à la «vieille» notion de «style», Chklovski se réfère non seulement aux poètes futuristes mais aussi aux développements de Malevitch. Chklovski avait fourni «la plus pertinente description» de son célèbre tableau: «Cazimir Malevitch a accroché un carré noir irrégulier. Légèrement penché, il était placé de façon dynamique sur le fond blanc» (Chklovski cité dans Nakov 1985: 50).

Dans le cas de Malevitch, il s'agit de se démarquer de toute représentation des objets pour atteindre le lieu de cette autonomie qui serait «un état transcendantal et atemporel» (Boudinet 2000: 103). Dans la démarche formaliste, il s'agit de saisir les blocages perceptifs devant l'œuvre qui sont autant de manifestations de l'effet de la «forme difficile». Ce système de blocages doit donner une configuration «palpable» qui montrerait les frontières de la construction ainsi que ses principes constructifs. Chez Malevitch, l'évacuation de l'espace et du temps de l'objet pictural se réalise tantôt à l'aide du contraste radical minimaliste: noir et blanc ou encore l'effacement de toute mise en forme (du principe même de différenciation) – le blanc sur le blanc (*Ibid.*: 105).

Si la réduction opérée par l'abstraction de Malevitch est d'ordre spatial, celle de Kandinsky vise plutôt le temps<sup>16</sup>. Pour G. Boudinet, le but de Kandinsky «fut de s'affranchir de la figuration et du temps [...]». [Kandinsky] appelle à une démarcation envers le temps, comme si la nécessité intérieure de la forme appelait à un champ 'détemporalisé'» (Boudinet, 2000: 105). Selon Kandinsky, «les formes temporelles [...] sont [...] relâchées afin que l'objectif [de l'art abstrait] soit exprimé plus clairement» (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1910] cité par Boudinet 2000: 106). Et Boudinet d'ajouter :

Le projet de Kandinsky semble asseoir le mouvement dans une intériorité sans temps, isomorphe en quelque sorte à l'éternité de l'âme [...]. La forme est alors affirmée dans une permanence essentielle, en tant que structure «déjà là», dégagée de tout temps comme de tout contenu manifeste (*Ibid.*, p. 106).

C'est pour cela d'ailleurs que Jakobson, dans son compte rendu du courant expressionniste (1919), accuse Kandinsky de «psychologisme» (voir Jakobson, «Le nouvel art en Occident» (1920), in: Tchougounnikov 2002: 148): à cet égard, l'art de Malevitch, avec ses procédés «metapicturaux» présentés «en tant que tels», constitue pour Jakobson un contraste avantageux.

Il est significatif que le facteur espace apparaît dans la linguistique jakobsonienne des années 1920 où il fonde son concept d'union des langues «eurasiennes». Jakobson conçoit la dimension spatiale comme le moteur de l'évolution linguistique. Selon Krystyna Pomorska, cette conception spatiale des changements langagiers cherche à prouver que «les langues se modifient non seulement par leur mouvement dans l'histoire sur l'axe des liens génétiques, mais encore par le fait que le facteur espace peut jouer entre elles le rôle de médiateur dans le processus des changements. Le voisinage remplace la parenté» (Jakobson, Pomorska 1980: 79). L'analyse de Jakobson inclut l'espace «dans l'ensemble des facteurs internes de la langue» et lui attribue une valeur stylistique dans la mesure où «les variantes dialectales ont [...] une fonction de procédés stylistiques» et où «la modification est en elle-même indubitablement et inévitablement une expansion» (*Ibid.*: 80-81). C'est ainsi qu'on voit émerger dans le domaine linguistique le principe du collage avant-gardiste abstrait.

## CONCLUSION

Le formalisme russe reprend le débat sur la construction de la forme dans le cadre qui avait été formulé par le formalisme germanique: il en reprend

<sup>16</sup>

Néanmoins, l'art de Kandinsky est également la façon de régler les relations avec l'espace. Pour Boudinet, «c'est au nom de la liberté créatrice que W. Kandinsky revendique une telle autonomie de la forme: la liberté spirituelle de l'espace 'pour l'objectif de la forme – construction en vue de la composition'» (Boudinet, 2000, p. 106).

les principes constructifs, la part des modalités perceptives dans la construction esthétique, la recherche de l'expressivité. C'est la surface de l'objet esthétique qui devient l'enjeu et l'objet de cette discussion entre les deux formalismes. Pour le formalisme germanique, la modalité tactile (le mode haptique) est la première étape dans l'évolution des styles qui aboutira au mode optique. En revanche, pour le formalisme russe, l'instance tactile ou haptique est non seulement l'aboutissement de cette évolution telle qu'elle se concrétise dans le cubisme, le futurisme et l'art abstrait: cette modalité, posée comme exigence de tangibilité de l'objet esthétique, constitue en outre le procédé-maître ou le principe universel dans l'histoire de l'art. Ces positions sont naturellement liées aux orientations esthétiques qui ont déterminé leurs visions respectives de la forme artistique: l'idéal néo-classique du formalisme germanique et l'idéal avant-gardiste du formalisme russe. Au-delà des solutions différentes apportées au problème de la forme par ces courants, ce dialogue des formalismes a pu proposer un programme de recherche qui reste déterminant pour les approches actuelles de l'objet esthétique.

© Serge Tchougounnikov

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASTER Ernst von, 1922: *Raum und Zeit in der Geschichte der Philosophie und Physik*, München: Rösl & C<sup>ie</sup>.
- AUCOUTURIER Michel, 1994: *Le Formalisme russe*, Paris: PUF.
- BAKHTINE (=BAXTIN) Mikhaïl (MEDVEDEV Pavel), 1993 [1928]: *Formalnyj metod v literaturovedenii*, Moskva: Labirint. ['La méthode formelle dans la critique littéraire']
- BONFAND Alain, 1995: *L'art abstrait*, Paris: PUF.
- BOUDINET Gilles, 2000: *Des arts et des idées au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: L'Harmattan.
- BRIK Ossip, 1916: «Zvukovye povtory u Puškina», in: *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, 2, Petrograd, p. 24-62. ['Les répétitions sonores chez Pouchkine']
- , 1972 [1927]: «Ritm i sintaksis», in: W.-D. Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten. Band II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, München: W. Fink Verlag, p. 162-221. ['Rythme et syntaxe']
- CHKLOVSKI Victor, 1973 [1929]: *Sur la théorie de la prose*, Lausanne: L'Age d'homme, 1973.
- , 1990 [1914-1933]: *Gamburgskij ščet. Stat'i-vospominanija-esse*, Moskva: Sovetskij pisatel', 1990. ['Le décompte de Hambourg. Articles-mémoires-essais']
- CLAUSBERG Karl, 1983: «Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel

- Kunstwissenschaft», in: W. Hoffmann, M. Warnke (Hg.), *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, II, 1983, München: Prestel, p. 151-180.
- , 2011: «Wiener Schule im Rückblick. Eine kurze Bildergeschichte aus Kunst-, Natur- und Neurowissenschaft», in: E. Bisanz (Hg.), *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, Bielefeld: Transcript Verlag, p. 21-76.
- FIEDLER Konrad, 1971 [1887]: «Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit», in: K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, B. 1, München: W. Fink Verlag, 1971, p. 183-367.
- HØFFDING Harold, 1914: *Psychologie im Umrissen auf Grundlage der Erfahrung*, Leipzig: O.R. Reisland.
- HOLENSTEIN Elmar, 1974: *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris: Seghers.
- HILDEBRAND Adolf von, 1969 [1909]: «Das Problem der Form in der bildenden Kunst», in: A. von Hildebrand, *Gesammelte Schriften zur Kunst*, Köln: Westdeutscher Verlag, 1969, p. 199-265.
- JAKOBSON Roman, 1976: «Message sur Malevitch», *Change*, N° 26-27, Paris, février 1976, p. 293-294.
- , 2002 [1920]: «Le nouvel art en Occident», in: Tchougounnikov, 2002, p. 147-150.
- JAKOBSON Roman, POMORSKA Krystina, 1980: *Dialogues*, Paris: Flammarion.
- LIPPS Theodor, 1906: *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig: W. Engelmann.
- LOTZE Rudolph Hermann, 1852: *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung.
- MAIGNÉ Carole, 2007: *Johann Friedrich Herbart*, Paris: Belin.
- , 2009: «Formal'naja èstetika Gerbarta i eë otraženie v russkom formalizme», in: E. Dmitrieva, V. Zemskij, M. Espagne (éd.), *Le contexte européen du formalisme russe (croisements esthétiques: France, Allemagne, Italie, Russie)*, Actes du colloque franco-russe des 1-2 novembre 2005, Moscou: IMLI RAN, p. 55-76.
- (éd.), 2012: *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Vrin.
- MAIGNÉ Carole, TRAUTMANN-WALLER Céline (dir.), 2009: *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*. Vienne [etc.]: Olms Verlag.
- NAKOV Andreï, 1985: «La stratification des hérésies», in: V. Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, Paris: G. Lebovici, 1985, p. 13-59.
- PAUL Hermann, 1970 [1920]: *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.
- RIEGL Alois, 1977 [1893]: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Mittenwald: Mäanderkunst Verlag, 1977.
- , 1966: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, éd. par K. Swoboda, O. Pächt, Graz: Böhlau.



- , 1973 [1901]: *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- , 2008 [1902]: *Le portrait de groupe hollandais*, Paris: Hazan, 2008.
- ROMAND David, TCHOUGOUNNIKOV Sergueï, 2010: «Le formalisme russe, une séduction cognitiviste», *Cahiers du Monde russe*, N° 51/4, p. 521-546.
- SAUSSURE Ferdinand de, 1960 [1916]: *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1960.
- SERULLAZ Maurice, 1967: *Le cubisme*, Paris: PUF.
- TCHOUGOUNNIKOV Sergueï, 2002: *Le devenir-anagramme du phonème. Sur les «structures subliminales» dans les poétiques russes – soviétiques*, Magnitogorsk: Université d'Etat de Magnitogorsk.
- , 2009: «La psychologie allemande dans la généalogie du formalisme russe», in: Maigné, Trautmann-Waller, 2009, p. 231-248.
- TRAUTMANN-WALLER Céline, 2010: «Alois Riegl (1858-1905)», in: M. Espagne, B. Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris: CNRS Editions, p. 217-228.
- TYNIAOV Jurij, 1977: *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva: Nauka. ['Poétique. Histoire de la littérature. Cinéma']
- , 1991: *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne: L'Age d'homme.
- VALLIER Dora, 1975: «Dans le vif de l'avant-garde», *L'Arc. Revue trimestrielle*, N° 60, Paris, p. 9-13.
- , 1980: *L'art abstrait*, Paris: Librairie Générale Française.
- WIESING Lambert, 2014 [1997]: *La visibilité de l'image. Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*, traduction de Carole Maigné, Paris: Vrin, 2014.
- WORRINGER Wilhelm, 1978 [1908]: *Abstraktion und Einfühlung*, Paris: Klincksieck, 1978.
- WÖLFFLIN Heinrich, 1983 [1915]: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1983.
- WUNDT Wilhelm, 1904: *Grundriss der Psychologie*, Leipzig: W. Engelmann.