

La signification sémiotique du concept de 'forme' : Potebnja et alii

Donatella FERRARI BRAVO
Université de Pise

Résumé : L'objet de mon exposé concerne le concept de forme élaboré par Potebnja et par d'autres philologues en rapport avec la catégorie de la sémioticité. Dans la théorie de Potebnja la forme est l'élément central du mot, de l'œuvre littéraire et folklorique, vu qu'il considère comme isomorphes ces trois expressions de la verbalité. Potebnja identifie et décrit, avec de nombreuses variantes terminologiques, une structure triadique composée de la *forme externe*, le *contenu*, la *forme interne* ou représentation, ou signe interne du signifié.

La forme, en particulier la «forme interne», est ce par quoi l'individu arrive à connaître l'objet, à travers une comparaison entre ce qui est connu et ce qui est inconnu.

Chez Potebnja, on peut mettre en évidence un autre concept de forme, moins important, peut-être au niveau purement linguistique, mais non moins significatif au niveau d'une théorie générale de l'art et de la narrativité : la forme conçue comme «toute prête», fixe, constante, immuable qui, par son invariabilité, se transforme en canon ; les formules que se répètent représentent un gage de la continuité culturelle d'une communauté (tradition). C'est justement à travers ce canon qu'on peut reconstruire le dépôt mémorial du vivre humain ; les «formes toutes prêtes» comme grammaire d'une culture.

Si la «forme interne» de la structure du mot concerne le processus cognitif au niveau de la conscience individuelle, la «forme toute prête» porte sur l'aspect collectif, donc social.

Si l'on voulait traduire ces deux aspects de la forme en termes saussuriens, on pourrait dire que la forme interne correspond à la *parole* et la «forme toute prête» à la *langue*. On analyse comment ce dernier concept se révèle fondamental pour les théories des philologues russes, à commencer par le contemporain de Potebnja, Veselovskij, jusqu'à Propp, et Florenskij, et on en souligne l'importance dans la poétique théorique, historique, structurale et théologique.

Les deux significations du concept de forme peuvent être lues comme catégories sémiotiques dans la mesure où le premier suppose que le mot est un *signe*, et le second représente un *pattern* et appartient donc à la langue.

De plus, on relève que les deux concepts présupposent que la langue est le modèle originnaire de chaque phénomène culturel et anthropologique, c'est-à-dire, en termes modernes, de chaque mécanisme sémiotique.

Enfin, on portera un regard sur la question ontologique du signe linguistique.

Mots-clés : Forme interne, formes toutes prêtes, signe, langue/parole, narrativité, constance, transformation, mot, archétype, sémioticité, ontologie.

La complexité de la pensée scientifique de Potebnja est notoire. On peut difficilement être assuré de l'avoir saisie pleinement. L'obstacle pour y parvenir est constitué par les fréquentes incohérences de terminologie comme de contenu. Ces dernières, cependant, ne vont pas jusqu'à mettre en danger le bien-fondé et la logique de ses postulats, lesquels se démarquent par une forte originalité et un caractère transdisciplinaire.

Les constructions théoriques de Potebnja s'inscrivent entièrement dans une problématique gnoséologique : c'est la question de la connaissance qui parcourt l'ensemble de son œuvre. Sa pensée théorique englobe également l'art, ou, pour utiliser une définition de Potebnja lui-même, la *création*, ce qui sous-entend l'activité verbale, si l'on considère comme langage (ou incarnation du langage) toutes les formes d'arts.

Potebnja a posé les fondements d'une théorie universelle de l'art et de la littérature en essayant de comprendre l'histoire de la *création* artistique par l'analyse des relations entre le mot comme essence psychique d'une part et de l'autre la typologie variée de l'activité verbale (la fable et le conte, l'œuvre poétique, etc.). Il était attiré par le phénomène de l'affabulation parce que, à son avis, c'est là qu'il faut chercher l'explication de nombreux phénomènes psychiques comme de la création artistique. Le point de départ est l'affirmation que *la poésie, la pensée et la langue* (les termes fondateurs de sa théorie) ont en commun le *mot* [*slovo*]. Le mot, structuré en trois niveaux, est fondamental pour comprendre comment fonctionne le mécanisme du langage et de la pensée, de même que de la poésie, envisagée comme expression verbale. Effectivement, «la poésie et la prose sont des phénomènes langagiers».

1. Les questions au cœur des intérêts scientifiques de Potebnja sont nombreuses et la plupart interdépendantes. Je vais les énumérer sans chercher à établir un ordre particulier : la langue comme système de signes, le mot comme signe, la poésie comme phénomène verbal, l'isomorphisme entre le mot et l'œuvre littéraire, le déchiffrement du mythe comme définition, des recherches fondamentales dans le domaine de la grammaire et de la sémantique, ainsi que le concept d'image, les catégories esthétiques, les processus psychiques et cognitifs, le potentiel créatif de la langue, et, bien sûr, le rapport entre le langage et la pensée. Tous ces thèmes sont imbriqués dans un système de langage complexe, qui est devenu le point de départ de nombreux sémioticiens russes. Il ne fait pas de doute qu'aussi bien la pensée sémiotique russe que les écrits formalistes des années 1920 ont trouvé en grande partie leur origine dans les écrits de ces philologues russes de premier plan que sont Potebnja et Veselovskij, géants de l'étude du patrimoine folklorique. Et il est significatif que Jakobson et Bogatyrëv considéraient le folklore, en tant que phénomène *collectif* et non individuel, comme domaine le plus accessible à la formalisation et à la lecture sémiologique, au moins au sens où l'entendait Saussure.

Parmi l'ensemble des concepts qui relient la pensée linguistique de Potebnja et la sémiotique russe (et pas seulement russe), nous allons en sélectionner un, celui de *forme*. Notre choix n'est pas motivé par la seule importance théorique du concept, mais par le fait qu'il est traité de façon équivalente par un grand nombre de chercheurs de renom : le concept de *forme* est et restera une prémisse théorique de première importance.

En discutant ce concept fondamental pour la théorie linguo-poétique de Potebnja, je ne m'arrêterai pas sur l'aspect le plus connu, à savoir son rôle dans la formation du mot (*forme externe*, *forme interne* et *contenu*), c'est à dire sa position dans la triade. Je laisserai également de côté l'opposition forme/contenu, ainsi que la question de l'activité langagière, connue sous le nom d'*énergie*. Je vais m'intéresser à un aspect plus large mais non moins intéressant, il s'agit de la forme dans son lien avec la description de la tradition littéraire, concept que Potebnja considère de façon analogue à Veselovskij, sans toutefois arriver à une analyse complète et organique.

Il convient d'explicitier que la forme est comprise ici comme transmission et conservation d'information, pour parler en termes contemporains, comme élément fondateur de l'œuvre littéraire, non pas dans son auto-suffisance, comme l'affirmaient les formalistes, mais comme gage de continuité culturelle. La forme comme *convention*, élément constant, inchangeable et inchangé (*ergon*). Autrement dit, la forme comprise non comme déchiffrement d'une œuvre ou d'un texte particulier (ce qui est l'objet des études littéraires), mais la forme comme manifestation collective, autrement dit, la *langue*.

Précisons notre pensée. Ce que nous avons en vue n'est pas ce qui constitue le point central des réflexions linguistiques et philosophiques de Potebnja, qui reste actuel et déterminant. Nous visons deux aspects du même concept, à savoir la *forme*. Après avoir mis en évidence ces deux significations différentes, nous voulons en souligner l'importance théorique sur deux plans, en traçant une limite entre des fonctions et des significations particulières. L'une d'entre elles n'est pas dans un lien exclusif avec la théorie de Potebnja.

Reprenant les idées de Humboldt, Potebnja distingue la *forma formans* et la *forma formata*, réinterprétées respectivement comme *energeia* et *ergon*. En russe on dira *forme interne* (constituant l'unité du mot avec la *forme externe* et le *contenu*), et les *formes toutes faites* (*gotovye formy*). Ces deux aspects distincts du même concept de forme correspondent à deux approches théoriques différentes qui néanmoins, comme nous allons le voir, sont pertinentes du point de vue sémiotique.

Pour parler en termes généraux, la première direction (la *forme interne*) relève plus d'une analyse philosophique et linguistique, alors que la seconde (la *forme toute faite*) présente une empreinte littéraire nettement marquée, mais toutes deux, répétons-le, font partie de la sphère sémiotique.

La première approche concerne l'activité cognitive. Effectivement, c'est bien la forme interne qui permet, au moyen de comparaisons mentales, de connaître l'objet, la réalité (bien que, comme nous allons le voir par la suite, tout cela soit fort relatif). La forme interne est la représentation abstraite (allusion, trait spécifique, substitution, symbole) que le locuteur active dans la conscience ou le psychisme de l'auditeur et qui a pour objectif la compréhension. La seconde approche, en revanche, s'intéresse à la forme comme élément *stable, immuable*, transmis par la tradition écrite, qu'on peut mettre en parallèle avec le concept actuel de modèle (*pattern*). La première concerne le concept de signe ou, plus exactement, le lien entre *la chose, le concept et le symbole*, la seconde concerne la langue dans son opposition à la parole. La première est individuelle, la seconde est collective et relève de la norme. La première est liée à la *transformation de la forme*, la seconde à la *tradition* de la forme (linguistique, littéraire, folklorique). A l'intérieur du mot, la forme est *energeia*, à l'extérieur elle est *ergon*.

La première façon de voir appartient à la sémiotique philosophique, la seconde à la linguistique saussurienne. Je ferai remarquer que Potebnja s'avère en quelque sorte un prédécesseur de cette dernière : je veux parler de l'opposition *langue / parole* (sous sa forme russe *jazyk / reč'*), que l'on ne peut se permettre d'ignorer. La première relève de la philosophie du langage, la seconde de l'étude littéraire d'orientation sémiotique.

Dans les deux cas, toutefois, nous sommes en présence du concept de signe. Ces deux orientations coexistent dans la pensée scientifique de Potebnja.

2. Examinons maintenant les positions de base à partir desquelles on peut mettre en lumière deux aspects d'un même concept.

Potebnja accorde une importance particulière à une conception dynamique de la réalité et de la culture, dans la mesure où le dynamisme représente l'essence de la vie dans toutes ses manifestations. La connaissance est une permanente création de mots (une activité, une *energeia*), et les mécanismes qui sous-tendent ce processus se révèlent dans la forme, ou, plus exactement, dans la *transformation* de la forme. La création, en tant que transformation de la pensée, s'incarne dans *l'acte de comparaison* de ce qui est à connaître avec ce qui est déjà connu. Le processus de connaissance consiste essentiellement en une *nominatio*, c'est-à-dire en l'attribution d'un nom à une chose au moyen de toute une série de transferts [*pere-nosy*], ou transformations, du *connu* vers l'*inconnu*. On trouvera une explication détaillée au chapitre VIII, mais, comme elle extrêmement prolixe, nous allons en donner une autre définition, même si elle ne concerne pas le *mot* seul, mais aussi l'œuvre poétique, que Potebnja considère comme lui étant isomorphe. Il affirme :

Quelle que soit sa complexité, le mot se réduit à ceci. Quelque chose (x), qui est obscur pour l'auteur lui-même, se présente à lui comme une question. Il ne peut trouver la réponse que dans le passé de son âme, dans son contenu (A), déjà acquis, ou expressément élargi. Dans cet A , pour parler de façon figurée, sans trop toutefois s'éloigner de la vérité, sous l'influence de la question « x (quoi ?)» apparaît une certaine inquiétude, une agitation, un trouble ; x écarte de A tout ce qui ne lui convient pas et sélectionne ce qui lui est semblable. Cet élément semblable se cristallise en une image A , constituée d'éléments errants.

Il se forme alors le jugement ' x est a (de A)', et en même temps un apaisement, qui achève l'acte d'évolution [de la pensée]. (Potebnja 1905, p. 32)

En dehors de ce schéma de base, il est digne d'intérêt de noter la certitude qu'a Potebnja qu'il est impossible de transmettre entièrement un contenu x à une autre personne (destinataire). Seuls les mots et les images sont accessibles : «toute compréhension est en même temps incompréhension, tout accord en pensée est en même temps un désaccord» (Potebnja 1989, p. 443).

Potebnja ne poursuit pas le but de décrire la naissance et les origines du langage, puisqu'il tient ce problème pour inconnaissable. Ce qu'il essaie de décrire est la *transformation*, ou le *changement* de la forme. Il s'intéresse à l'acte créateur (de la pensée, ou du mot, ou de l'œuvre littéraire) qui se réalise au moyen de la forme.

Je cite :

Qu'est-ce que la création [*sozdanie*] ? Nous ne pouvons imaginer une création *ex nihilo*. Tout ce que l'homme fait est une transformation de ce qui existe déjà. De même, la création d'une pensée est en quelque sorte sa transformation. (Potebnja 1894, p. 129)

A côté de la création dans un contexte essentiellement linguistique (je n'aborderai pas ici la question complexe du lien entre forme et contenu, qui donne lieu à des bien des difficultés terminologiques), Potebnja aborde la création littéraire et folklorique, en partant du principe qu'il existe un isomorphisme absolu entre le mot et l'œuvre littéraire. Comment créent les poètes ? Selon Potebnja, ils font usage de «formes déjà existantes». Ce sont elles, pense-t-il, qui constituent le fondement de l'œuvre poétique.

Les vrais poètes utilisent très souvent des *formes toutes prêtes* pour leurs œuvres. Mais bien sûr, comme le contenu de leur pensée recèle nombre de singularités, ils introduisent nécessairement dans ces formes toutes prêtes un contenu nouveau, modifiant par là-même ces formes. (Potebnja 1894, p. 148)

L'expression même de «formes toutes prêtes» [*gotovye formy*] nous renvoie inmanquablement au concept, ou, plus exactement, à une conception particulière de la forme (qui se distingue de la notion de forme interne

examinée plus haut) que revendiquent aussi bien, et de façon identique, Veselovskij (dans le fondement théorique du *motif* comme unité narrative, in *Istoričeskaja poëtika* [Poétique historique], 1860-1880), V. Propp in *Morfologija skazki* [Morphologie du conte, 1928], P. Florenskij (*Ikonoostas* [L'iconostase], 1922), et bien d'autres. Il ne s'agit nullement du concept de forme qu'on va trouver à la base de la théorie des Formalistes comme élément unique de construction de l'œuvre littéraire. Cette forme n'est ni un *procédé*, ni la *littéarité*, ni une *étrangéité*, autrement dit, aucun de ces concepts formalistes caractéristiques, «sortis du manteau de Potebnja». Il s'agit d'une forme comprise comme élément *tout prêt, fixe, répétable, constant et immuable*, conditionné par la tradition.

Veselovskij appelle ces formes «formules» :

D'autres poètes, moins originaux, sont inspirés non seulement par une impression personnelle, mais encore par une impression étrangère, déjà vécue poétiquement ; ils s'expriment par une formule toute prête.
(Veselovskij 1940, p. 377)

Il est clair ici que les positions de Potebnja et de Veselovskij coïncident.

C'est donc moins dans le fonctionnement et le caractère prioritaire du concept de forme que cette question présente de l'intérêt, que dans un regard nouveau sur l'œuvre aussi bien littéraire que folklorique, bien éloigné des schémas et des catégories psychologiques et sociologiques, tout comme d'une orientation idéaliste dans l'esprit de Benedetto Croce. Ici est présent le potentiel de la *forme*, constructif et sémiologiquement significatif, de la forme, examinée dans la perspective de sa *continuité*.

Ainsi, cette approche s'inscrit parfaitement dans une perspective sémiologique dans la mesure où la langue, à la fois système formel et matériau concret de l'œuvre littéraire et folklorique, est envisagée sur deux plans différents : la *langue* en tant que telle (au niveau social et collectif, sémiotique), et la *parole*, fait individuel. Du reste, Bakhtine lui-même, en traitant la question de la relation entre les études littéraires et l'histoire de la culture, affirme que «La littérature dans l'évolution historique est arrivée au déjà-prêt : prêtes sont les langues, prêtes sont les manières fondamentales de penser». Et il juxtapose au nom de Veselovskij le terme de *sémiotique* (Baxtin 1979, p. 344).

3. J'aimerais compléter ces considérations par une courte digression sur la différence entre la théorie *esthétique* occidentale et la théorie *poétique* russe. La première, du moins en Italie, s'identifie aux conceptions idéalistes qui, à la suite de B. Croce, considèrent que c'est l'individualité qui est signifiante, alors qu'à l'inverse la seconde donne la préférence au collectif. Si l'on se tourne vers la tradition écrite et iconographique russe médiévale, on peut voir à quel point ce n'est pas l'aspect individuel qui do-

mine ici, de l'artiste ou du poète en tant que tel, mais le caractère anonyme, en train de se constituer en norme. Une sorte de lien de filiation, dans lequel les philologues et les sémioticiens, à commencer par Potebnja et Veselovskij, ont fixé dans leurs recherches des éléments exceptionnels, aussi bien au plan théorique qu'à celui du matériau écrit.

Il est curieux que même les formalistes, indépendamment de la discussion sur la forme et le contenu, en dépit de leurs déclarations fracassantes sur leur intérêt pour la spécificité du texte littéraire, ne refusent pas cette interprétation de la forme, qui souligne l'importance de l'aspect collectif. Effectivement, V. Šklovskij écrit :

Plus vous mettez une époque en lumière, et plus vous vous rendez compte que les images que vous considérez comme ayant été créées par un certain poète ont été prises par lui chez les autres et presque inchangées. Tout le travail des écoles poétiques se réduit à une accumulation et à une mise en évidence de nouveaux procédés d'arrangement et d'élaboration de matériaux verbaux, et, en fait, beaucoup plus à un arrangement d'images qu'à leur création. Les images sont données, et il y a en poésie beaucoup plus de souvenirs d'images que de pensée par images. (Šklovskij 1925, p. 8)

Par là-même, Šklovskij souligne l'importance de la convention.

Il est bon d'évoquer ici un autre représentant du formalisme mentionné plus haut : V. Propp, dont les recherches, il est vrai, se situent sur un autre plan. Il met en évidence dans son analyse morphologique du conte (1928), en s'appuyant sur la reconstruction d'un schéma compositionnel unique des structures narratives, les éléments *constants* et répétitifs d'un côté, et les éléments variables de l'autre. Ce faisant, l'analyse formelle choisie par Propp acquiert une valeur théorique, sémiologique, dans la mesure où elle a pour objectif de faire apparaître les éléments (motifs) qui se répètent. Effectivement, Propp s'avère un continuateur du grand philologue Veselovskij : le socle théorique fondateur de ses réflexions est un fragment de la *Poétique des sujets* de ce dernier, dans laquelle figure bien l'expression «formules toutes prêtes». Il s'agit des «schémas qui se transmettent à travers les générations comme des formules toutes prêtes» (Veselovskij 1898, p. 494).

En étudiant dans l'immense matériau folklorique, accessible à tous, les lois qui sous-tendent la création poétique, Veselovskij relève un petit nombre d'*éléments*, ou de *types* formels stables et inchangés, passant d'une culture à une autre.

[...] la création poétique n'est-elle pas limitée à certaines formules déterminées, à des motifs stables, que chaque génération reçoit de la précédente, et cette dernière d'une troisième, dont nous trouverons nécessairement les archétypes [*per-voobrazy*] dans une antiquité épique et plus loin encore, au niveau du mythe, dans les définitions concrètes du mot primitif ? (*ibid.*, p. 51)

Je donnerai encore une citation :

Dans la plupart des cas [...] la création du poète se résume à une combinaison consciente ou inconsciente d'anciens schémas et de sujets les plus simples... Le poète dispose de ce *dictionnaire* stylistique [...], son originalité est limitée... (*ibid.*, p. 455)

Ces formules stables et immuables, ces formes de nécessité, ces motifs qui passent d'époque en époque constituent l'essence même de la théorie poétique de Veselovskij. Pour lui la forme est elle-même la structure de support de la culture de l'humanité, en parfaite conformité avec les vues de Potebnja. Elle est au fondement de l'existence de chaque peuple, même si Veselovskij n'est pas indifférent à l'autre aspect, qui associe la création poétique à la liberté et à l'innovation, c'est-à-dire à ce que Saussure définit comme la *parole*. Ainsi, il écrit :

[...] observer la façon dont un *nouveau contenu de vie*, cet élément de liberté, qui afflue à chaque nouvelle génération, pénètre les *anciennes images*, ces formes de nécessité, dans lesquelles s'exprimait fatalement toute évolution précédente. (Veselovskij 1898, p. 52)

On peut en conclure que le contenu se modifie en fonction de l'histoire et de la culture de la société, alors que les formes se maintiennent, se transmettent, passant d'un monde à l'autre, et que les lois qui gouvernent cette successivité s'observent précisément grâce à cette stabilité et immutabilité de la forme.

Tout en occupant des positions théoriques différentes, à la fois Propp, Veselovskij et Potebnja dans leurs études respectives sur la poétique (*formelle, historique, théorique*), ont souligné l'importance de la «norme», de la «grammaire», de la «tradition» (ce qui s'appelle «langue» dans la linguistique saussurienne).

Pour ce qui est de la comparaison de Potebnja et Veselovskij de façon plus générale, je vais m'arrêter sur d'autres analogies encore.

L'étude de la forme ou des formes, quelles que soient les dénominations employées (*formules, motifs, images, schémas, types, lieux communs, sujet, ossature*, etc.), possède un sens double : d'un côté un sens technique, qui se réfère à la notion de structure narrative, et de l'autre un sens culturel, à large échelle, mais étroitement lié au premier, dont il est issu. C'est cette signification culturelle qui caractérise la poétique (historique) de Veselovskij et la poétique (théorique) de Potebnja. En effet, tous deux sont loin de se cantonner au texte poétique proprement dit ou à la sphère purement littéraire. L'un comme l'autre, quelles que soient leurs divergences, s'orientent vers les catégories gnoséologiques. Veselovskij traduit cette nécessité de connaissance en une structure culturologique, dans laquelle le concept de *motif*, compris au sens de structure formelle, est pour lui ce qu'est la *langue*

pour Saussure : Veselovskij s'efforce de reconstituer les formes culturelles et historiques de la société ; Potebnja, quant à lui, par le concept de «forme interne du mot», décrit les formes mentales et psycholinguistiques de l'humanité, sur les bases desquelles il construit la structure et la dynamique de la culture.

Mais l'important est que le concept de forme ait établi leurs positions respectives sur un principe linguistique, c'est-à-dire structural et formel, ou, en définitive, sémiotique.

Du point de vue de la forme comme du contenu sur la base de relations historiques déterminées, la poésie prolonge l'activité du mythe, tout comme le mythe est le développement du mot». (Veselovskij 1959, p. 103)

Ce passage montre à quel point est important pour Veselovskij le facteur linguistique. Le modèle de tout système sémiotique est linguistique. Potebnja, comme nul autre, en était persuadé : il suffit de rappeler qu'il définit la langue comme *archétype* [*pervoobraz*] : «la langue est l'outil principal et archétypal de la pensée mythique» (Veselovskij 1905, p. 589). En fait, c'est la langue qui est le système principal, au niveau de l'histoire comme de la culture. Elle fait le pont entre les deux.

Ainsi, s'il ne fait pas de doute que les spéculations de Veselovskij, Potebnja et des autres ont une coloration sémiologique, en ce que la notion de «forme toute prête» correspond, on l'a vu, à la *langue* saussurienne, l'interprétation que fait Potebnja du concept de forme, y compris de *forme interne*, témoigne d'un plus haut index de sémiotité, du moins au plan de la variation, dans sa théorie linguistique. Effectivement, le concept de «forme interne» est dénommé «signe de signe», ce qui est déjà en soi significatif. Par l'expression «signe de signe», Potebnja a en vue un signe-signal (un trait), qui permet de comprendre une signification, mais en même temps, sous *signe* il entend *mot*. Et l'interprétation du mot comme signe est à la base de la sémiotique (cf. Charles Peirce).

Après ces parallèles entre Potebnja et Veselovskij, nous pouvons revenir à la forme, et plus exactement à la *forme toute prête*. On va trouver dans l'ouvrage que P. Florenskij consacre à l'iconostase la même idée, exprimée dans les mêmes termes, que toute œuvre d'art se définit par sa répétitivité formelle.

En s'élevant à la hauteur atteinte par l'humanité, la forme canonique libère l'énergie créatrice de l'artiste pour atteindre de nouvelles réalisations, des élans créateurs et lui évite de devoir répéter de façon créatrice des choses connues : les exigences de la forme canonique, ou, plus exactement, le don que l'humanité fait à l'artiste de la forme canonique n'est pas une contrainte, mais bien une libération.

L'acceptation du canon revient à sentir le lien avec l'humanité et à se pénétrer de l'idée qu'elle n'a pas vécu en vain et en dehors de la vérité, et qu'elle a fixé

dans le canon la compréhension de la vérité, vérifiée et purifiée par le rassemblement des peuples et des générations. [...] Cette tension que l'on ressent en faisant entrer sa raison individuelle dans les formes de l'humanité en général ouvre la source de la création. (Florenskij 1985, p. 236)

Tout comme Potebnja, Florenskij considérait comme importants deux aspects de la forme : l'activité (*energeia*) et la stabilité (*ergon*), mais à la différence de Potebnja, c'est à ce dernier aspect qu'il donnait la préférence.

Notons que même M. Bakhtine, théoricien de la littérature, s'est penché de nombreuses fois sur la question de la forme. En luttant contre «deux dragons étroitement associés l'un à l'autre», à savoir la forme et le contenu, il écrit :

Le contenu comme quelque chose de *nouveau*, la forme comme contenu ancien (connu), figé, devenu cliché. [...] La forme est un pont nécessaire vers un contenu nouveau, encore inconnu. [...] La forme était une sorte de contenu implicite ; le contenu de l'œuvre développait le contenu déjà inclus dans la forme et ne le fondait pas comme quelque chose de nouveau, dû à une initiative créatrice individuelle. Le contenu, par conséquent, préexistait dans une certaine mesure à l'œuvre. L'auteur n'inventait pas le contenu de son œuvre, il se contentait de développer ce qui appartenait déjà à la légende. (Baxtin 1979a, p. 368)

Tout cela nous permet de constater des échos de la pensée de Veselovskij, sans fermer les yeux sur leurs divergences : dans les «formes toutes prêtes», Bakhtine voit non seulement une forme, mais encore un contenu.

4. Passons maintenant de la question de la forme constante, fixe, comme a) garant de la culture et b) matériau nécessaire à la création poétique et littéraire individuelle, à un autre aspect, qui, dans une certaine mesure, s'inscrit dans la même vision anthropologique que Veselovskij et Potebnja. Il s'agit de l'opposition que fait ce dernier entre formes constantes (ou éléments fixes, anciens) et formes variables, qu'il décèle dans la structure de la fable. Le rôle de la répétitivité, trait différentiel, caractéristique de la tradition culturelle au niveau de la *langue*, se déplace au profit de l'opposition *constante / variable*, propres respectivement à la forme et au contenu.

Ces deux concepts sont pertinents du point de vue de la sémiotique, et c'est sur leur base, comme le considère Potebnja, que se constitue la structure de la fable. Mais ils sont en même temps deux principes sur lesquels repose soit la réalité humaine, soit la réalité de la science.

Les lois, ou généralisations, sont constantes, immuables, alors que les faits concrets à partir desquelles elles sont induites sont variables. (Potebnja 1894, p. 68)

Potebnja revient sur cette thématique dans ses *Notes sur la théorie de l'art verbal* (p. 99), où il a recours de nouveau à ces mêmes catégories oppositives : fixité et variabilité.

Potebnja a consacré plus d'une page à la fable, à sa description et sa valeur cognitive ; il a proposé de nombreuses définitions selon le point de vue adopté pour l'analyse de ce type de narration. La fable, comme toute autre œuvre poétique, possède la même structure que le mot, et le même élément central : le *signe*, la *forme*, ou plus exactement le *signe de signe* (bien sûr, différents dans leur manifestation : représentation dans le mot et image dans l'œuvre poétique), et c'est précisément cet élément qui mène au *sens*. Image, représentation, forme interne, trait, signe, autant de synonymes de ce *quid*, qui permet de connaître et de rechercher le sens d'une inconnue *x*.

Pour Potebnja, on peut considérer que la fable est «un prédicat constant pour des sujets changeants, pris dans le domaine de la vie humaine» (Potebnja 1894, p. 12).

Potebnja va revenir régulièrement sur cette opposition dans chacune de ses *Leçons* et de ses *Notes* sur la théorie de l'art verbal. Il écrit, par exemple :

La propriété de l'œuvre poétique est la relative immutabilité de l'image (A) et la variabilité de son sens x_1, x_2, x_3 , etc. (Potebnja 1905, p. 57)

En dehors de l'importance épistémologique de cette opposition, il faut prêter attention à la source de la différence que fait Propp entre les éléments constants et variables, même s'il l'applique à un autre genre du folklore : le conte merveilleux. Tout aussi important est le lien avec le «motif» de la théorie de Veselovskij.

A la lumière de notre analyse, on notera l'identification des deux concepts, *constance* et *variation*, respectivement avec un *prédicat* (verbe ou, en d'autres termes, action), et avec un *sujet*, c'est-à-dire l'analogie qu'établit Potebnja avec les énoncés verbaux. Une fois de plus se confirme le rôle central que joue la langue pour Potebnja. Et non seulement la langue en tant que telle, mais en tant que *modèle*, qu'archétype du système de l'univers et de tout autre système de signes, à commencer par celui de la littérature.

5. Le signe linguistique, le mot, dans lequel dominant la «forme interne» et ses diverses hypostases, internes et externes, constitue, selon Potebnja, le nœud central de ses spéculations, dans lequel coexistent et s'entrecroisent différentes perspectives : *théorique* (langue = modèle), *pratique* (réalité de l'expression linguistique, littéraire et folklorique, déduite à partir d'une masse énorme de matériaux), et *philosophique* (liée à la philosophie du mot, c'est-à-dire de la forme interne).

La perspective philosophique, à orientation gnoséologique, et remontant aux principes et méthodes positivistes, est en dernière analyse déplacée sur un plan *ontologique*, lié précisément à la forme interne, et par conséquent au mot. Voyons en quel sens. Le mot dans sa fonction de connaissance (rappelons la formule $x = A > a$: x égale petit a issu de grand A), se manifeste comme un procès continu, comme quelque chose de changeant. La *forme interne*, ou l'*image de l'image* est une pure activité, qui ne cesse et ne s'incarne en quelque chose de concret qu'au moment de l'acte de perception dans la conscience du locuteur. Le mot n'est que la désignation sonore d'un trait spécifique, et, de surcroît, non d'un trait d'objet, mais d'un ensemble psychologique complexe relié à l'objet. En fait, la forme est quelque chose d'éphémère et fuyant. Effectivement, l'homme saisit ce trait spécifique grâce au fait que dans sa conscience la *représentation* ou la *forme interne* liée à telle qualité est déjà présente dans un autre objet. Le mot est défini par l'image du deuxième objet, celui-ci renvoie à un troisième, et ainsi de suite. Le mot se trouve dans un état transitoire, il n'a pas de réalité objective, il est semblable à une structure imaginaire. Tout se passe dans le processus de comparaison, consistant à mettre en évidence la présence d'un trait spécifique, ou *signe*, ou forme interne. L'homme crée ses catégories (images, concept) pour connaître un objet, mais l'objet lui reste inconnaissable. Ce n'est qu'un ensemble de traits distinctifs : ce qui est déplacé, ou se transforme en une sorte d'instabilité, et donc de précarité ontologique. C'est alors que se pose une question : le mot, en tant que signe, existe-t-il, ou bien ce n'est qu'un devenir, une succession de moments de concrétude mouvante ?

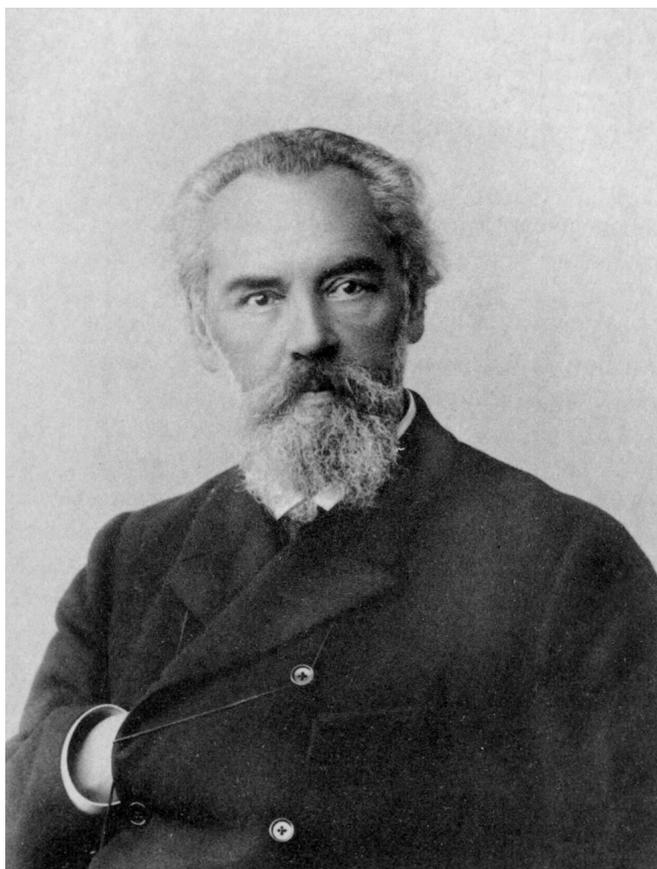
Il est clair qu'ici le fondement théorique de Potebnja, marqué par une très sensible orientation gnoséologique, se déplace vers une orientation ontologique dans laquelle le signe, la forme, au moment où ils s'actualisent et se concrétisent dans l'acte de parole, se dissolvent instantanément, mettant ainsi en lumière un lien curieux entre présence et absence : la forme, c'est-à-dire le mot, existerait seulement comme *éveil*, comme *allusion* ? Mais tout cela, c'est-à-dire la question ontologique, assurément de grande importance, est un tout autre type de raisonnement, différent du sujet de préoccupation de ce travail, il s'agit de la sémiotité des deux catégories du concept de *forme*, qui peut être conçue comme une partie de l'épistémologie.

© Donatella Ferrari-Bravo

(traduit du russe par Patrick Sériot)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE (BAXTIN) Mixail, 1979 : *Estetika slovesnogo tvorčestva* [L'esthétique de la création verbale], Moskva : Iskusstvo.
- , 1979a : *K metodologii gumanitarnyx nauk v èstetike slovesnogo tvorčestva* [Pour une méthodologie des sciences humaines dans l'esthétique de la création verbale], Moskva : Iskusstvo.
- FLORENSKIJ Pavel, 1985 : *Ikonoostas, Sobranie sočinenij* [Iconostase, Œuvres], vol. I, Paris : YMCA-PRESS.
- POTEBNJA Aleksandr, 1894 : *Iz lekcij po teorii slovesnosti* [Leçons sur la théorie de l'art verbal], Xar'kov : K. Sčasni.
- , 1905 : *Iz zapisok po teorii slovesnosti* [Notes sur la théorie de l'art verbal, Xar'kov : Zil'berberg.
- ŠKLOVSKIJ Viktor, 1925 : *O teorii prozy* [Sur la théorie de la prose], Moskva-Leningrad : Krug.
- VESELOVSKIJ Aleksandr, 1940 : *Istoričeskaja poëtika* [Poétique historique], Leningrad : Xudožestvennaja Literatura.
- VESELOVSKIJ Aleksandr, 1959 : *Neizdannaja glava iz «Istoričeskoj poëtiki» A. Veselovskogo* [Chapitre inédit de *Poétique historique* de A. Veselovkij], *Russkaja Literatura*, n° 3.



Aleksandr Nikolaevič Veselovskij (1838-1906)