



HAL
open science

”Langue et “ langage du geste ” : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)”

Charlotte Coulombeau

► To cite this version:

Charlotte Coulombeau. ”Langue et “ langage du geste ” : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)”. *Methodos: savoirs et textes*, 2006, 6, pp.1-22. 10.4000/methodos.562 . hal-04728348

HAL Id: hal-04728348

<https://ens.hal.science/hal-04728348v1>

Submitted on 9 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Langue et « langage du geste » : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la *Mimik* de Johann Jakob Engel (1785)

Charlotte Coulombeau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/methodos/562>

DOI : 10.4000/methodos.562

ISBN : 978-2-8218-0452-4

ISSN : 1769-7379

Éditeur

Savoirs textes langage - UMR 8163

Ce document vous est fourni par Ecole Normale Supérieure Paris



Référence électronique

Charlotte Coulombeau, « Langue et « langage du geste » : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la *Mimik* de Johann Jakob Engel (1785) », *Methodos* [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 03 mai 2006, consulté le 09 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/562> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.562>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Langue et « langage du geste » : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la *Mimik* de Johann Jakob Engel (1785)

Charlotte Coulombeau

- 1 Il s'agit ici de considérer la *Mimique* ou *Idées sur le geste et l'action théâtrale* du philosophe populaire Johann Jakob Engel (1741-1802)¹. Cet ouvrage, célèbre en Europe dès sa parution, traduit en français dès 1787², présente, sous forme de 44 lettres adressées à un correspondant fictif, l'une des premières tentatives réellement développée de constitution d'un « code » de langage gestuel destiné aux acteurs de théâtre³. Cependant, le terme de « code » qui impliquerait une structure articulée, déterminée jusqu'à un degré assez fin de cette articulation, qui plus est univoque, n'est sans doute pas adéquat : cette idée d'un « code » consisterait bien plutôt à appliquer d'emblée au geste ce qui est valable de la *langue* comme système. Or c'est bien plutôt ce parallèle même de la langue au geste qu'il faut interroger : il est impossible de le prendre comme point de départ. Mais même si, en ce sens, il ne peut se constituer en « code » de la gestuelle théâtrale, du moins, l'ouvrage de Engel est-il l'un des premiers qui tente d'envisager la question d'un « langage des gestes » sous un point de vue *théorique* d'ensemble : et c'est ici que l'intention de l'homme de théâtre rejoint celle du philosophe.
- 2 Engel naît en 1741 dans le Mecklembourg, il devient Berlinois d'adoption en 1775 après avoir fréquenté le cercle de Goethe à Leipzig, où il publie ses premières comédies, des traductions et de nombreuses recensions importantes notamment pour la *Neue Bibliothek* de Nicolai. C'est donc avant son arrivée à Berlin qu'il est lié avec les cercles de la philosophie populaire, mais c'est pourtant dans cette ville qu'il y développera pleinement son activité, avec notamment l'édition de l'organe majeur de la philosophie populaire à partir de 1775 : *Der Philosoph für die Welt*. Ce journal connaît un succès immédiat et international, avec des traductions dans l'Europe entière. C'est aussi à Berlin

qu'il rencontre Lessing, en 1776 – l'année de la parution d'*Emilia Galotti* dont Engel fait une recension célèbre.

- 3 Engel est un professeur – il enseigne à Berlin au Joachimsthalsche Gymnasium, il sera aussi un précepteur prestigieux, celui des frères Humboldt et du futur roi Friedrich Wilhelm III. Cela dit assez sa renommée dans les milieux de l'époque. Il est académicien, critique et théoricien littéraire depuis son premier travail important : *Über Handlung, Gespräch und Erzählung* en 1774, où l'on peut suivre l'influence de l'œuvre critique de Lessing mais aussi des points de rupture importants, notamment par rapport aux fameuses thèses du *Laocoon*. Engel est un homme de théâtre depuis sa jeunesse où il incarna sur scène, avec Goethe, les personnages de *Minna von Barnhelm*, la plus célèbre comédie de Lessing. Puis, toujours comme Lessing, il fut appelé à la direction d'un théâtre national, cette fois celui de Berlin.
- 4 En tant que théoricien d'une pratique théâtrale qu'il connaît triplement de l'intérieur, comme acteur, dramaturge, et régisseur, il s'agira pour Engel d'envisager les gestes de l'acteur non seulement comme faits empiriques mais aussi selon leur valeur théorique, à savoir comme *signes* : ainsi, c'est comme une *sémiotique du geste* que se constitue l'ouvrage.
- 5 Et il s'agira quant à nous, dans la perspective de cette théorie sémiotique que constitue la *Mimik*, de savoir jusqu'à quel point l'expression de « langage du geste » est une métaphore, ou une simple façon de parler ; dans quelle mesure peut-on réellement dire que le geste, qu'une pantomime ou une attitude sont « parlantes » (VIII, 81 ; X, 99 par ex.) ? Ou inversement, il s'agit de savoir jusqu'à quel point le parallèle des systèmes linguistique et gestuel est porteur d'une réelle signification théorique – et laquelle.
- 6 Cependant au préalable, synthétisons les lignes essentielles de la *Mimik* pour faire percevoir quel peut être l'ancrage problématique plus large :
- 7 1) Comment fonctionne le signe gestuel ? Cette question incite déjà à procéder à une comparaison de différents systèmes sémiotiques, qui pourra préciser par analogies ou différences le statut du signe gestuel. Et telle est bien la manière dont procède la *Mimik* : le point remarquable y est en effet que la description sémiotique du geste ne s'y fait qu'en relation et, dans une large mesure, par analogies différenciées avec les systèmes sémiotiques concurrents ou adjacents : ceux de la peinture, de la musique, de la poésie ou l'éloquence. Dans quelle mesure le signe gestuel possède-t-il une structure spécifique par rapport aux signes * picturaux, * musicaux, * linguistiques ? La *Mimik* est donc une sémiotique comparée. Laissant de côté ce qui ressortit à une comparaison du gestuel et du pictural, du gestuel et musical, on n'envisagera ici que ce qui a trait au langage : mais il est corrélativement important de montrer que la question est en réalité plus complexe.
- 8 Il ne faudra pas non plus perdre de vue que dans la *Mimik*, la description de la sémiotique du geste se fait premièrement par la double analogie avec la sémiotique picturale et musicale. La structure d'ensemble de l'ouvrage le rend déjà manifeste en envisageant d'abord, dans une première partie, le geste comme « tableau », puis, dans la seconde, comme « jeu successif ». C'est la césure entre les deux parties de l'ouvrage :

En voilà assez, mon ami, sur une matière que je ne saurais épuiser et sur laquelle je me serais moins étendu sans vos demandes et sans vos objections. Ne parlons plus de l'art du geste et de l'action théâtrale en tant qu'il tient à la peinture, et qu'il sert à représenter le seul moment d'une action. Occupons-nous à présent de ce même

art, en tant qu'il produit ses effets successivement ; en un mot, considérons-le comme musique (Mimik, XXXII, 60).

- 9 Ce point central de la *Mimik* révèle la position de rupture qu'adopte Engel par rapport au *Laocoon* de Lessing : dans le geste, s'il doit être considéré à la fois comme tableau et comme musique, la dualité des arts du temps et des arts de l'espace est rendue caduque.
- 10 Lessing avait d'ailleurs déjà souligné lui-même cette dimension duelle du geste, dans les premières pièces de la *Dramaturgie*, d'une manière qui faut absolument reprendre en compte pour évaluer la portée réelle des thèses du *Laocoon* publié deux ans plus tôt : « L'art de l'acteur se tient ici précisément à mi-chemin entre les arts plastiques et la poésie. En tant qu'il est peinture visible, à vrai dire la beauté doit être sa plus haute loi ; pourtant, en tant que peinture transitoire, il ne doit jamais donner à ses attitudes ce repos qui rend si imposantes les oeuvres d'art antiques. ¶...¶ Car cet art est, à la vérité, une poésie muette, mais qui vise à se faire entendre immédiatement à nos yeux » (HD 5, Hanser Bd IV, p. 256-257).
- 11 Mais dès lors, dans ce contexte, quelle place particulière occupe l'analogie au modèle linguistique ? Cette dernière est moins systématique ; elle n'ordonne pas la marche de l'ouvrage comme le font les deux autres, elle n'est donc pas « architectonique ». Lui assigner sa fonction exacte dans ce qu'on pourrait appeler l'économie d'une sémiotique comparée, est donc un problème plus délicat, plus transversal ; problème qui cependant réfléchit du même coup différemment le rapport du geste à la dualité du pictural et du musical, que la structure de l'ouvrage met en avant comme fondamentale.
- 12 2) Cependant il y a aussi une seconde manière d'aborder ce problème de l'analogie sémiotique du gestuel au linguistique : en considérant le théâtre dans sa dimension plurisémiotique. A savoir, c'est dans la représentation théâtrale elle-même, et non pas d'abord dans la théorie d'une sémiotique comparée, que se donne le parallèle du gestuel au linguistique : sur la scène il y a concomitance des signes gestuels de l'acteur et des signes linguistiques du poète (ce rapport étant encore compliqué par le fait que ces derniers sont transposés de l'écrit à l'oral dans la bouche de l'acteur, dans l'art qui n'est plus celui de la gestuelle ni de la poésie, mais de la déclamation). Dans cette optique, précise Engel, « le geste *ne parle pas par lui-même* mais doit *accompagner et renforcer la parole* » (III, 24). C'est donc non seulement par l'art même du geste que le théâtre fait se *rencontrer* les arts du temps et les arts de l'espace, la poésie et les arts plastiques, mais aussi, comme système plurisémiotique, à travers la concomitance du texte et du geste envisagés comme séries parallèles.
- 13 Cette dimension plurisémiotique est spécifique du théâtre par opposition à d'autres arts, notamment la musique et la peinture qui sont les références constantes de Engel dans son entreprise pour mettre au jour la structure sémiotique du geste. Il y a donc là une démarche tout autre qui conduit également à envisager le parallèle du geste et de la langue, à partir de leur concomitance dans l'événement théâtral : quelle que soit la différence dans leur *structure* sémiotique, telle qu'on peut la décrire à partir de la première démarche, *comment la série des signes gestuels se rapporte-t-elle, sur la scène, à la série des signes linguistiques ?* Il faut insister sur cette différence d'approche entre structure et série : on verra qu'il est important selon moi que l'acte de considérer le geste dans sa dimension *esthétique* aille de pair avec une attention donnée à l'élément du *successif*.
- 14 On peut encore distinguer les deux approches possibles d'une comparaison du geste et de la langue en distinguant deux questions, que Engel pose toutes les deux :

- 15 « Une langue formée de mines, de gestes et de mouvements du corps serait-elle une chose moins possible qu'une langue composée de sons articulés ? » (*Mimik*, XXXI, 45 sq). A savoir, le fait que les structures soient différentes fait-il obstacle à des fonctions générales comme celle de la communication? A cet égard, disons-le par avance, Engel souligne l'« évidence que la découverte d'une langue pantomime est un des problèmes les plus difficiles à résoudre » (XXXII, 54).
- 16 En effet « ce serait encore une grande question de savoir si les formes naturelles de l'un seraient aussi celles de l'autre » (XXXI,47). Mais les divergences structurelles du geste et de la langue sont pourtant bien évidentes et irréductibles, et Engel les souligne comme telles, pour établir rapidement que le geste ne fonctionne pas comme une *langue* :
- 17 - selon le rapport du signifiant au signifié : le geste est un signe *naturel*, la langue un système de signes de *convention*⁴
- 18 - selon le rapport des signifiants entre eux, dans une syntaxe des signes : parataxe dans le geste, structure hypotactique dans la langue. Il y a donc *continuité* ou *discontinuité*⁵
- 19 - (selon les modes de signification : fonction de *communication* ou d'*indication*)⁶
- 20 Mais la situation respective du geste et de la langue est-elle encore la même si l'on passe de la fonction générale de communication à la fonction plus spéciale que constitue la fonction *esthétique* ? ⁷ C'est cette réalité esthétique du geste au théâtre qui intéresse Engel en tant que dramaturge et directeur de théâtre, c'est donc aussi celle à laquelle je m'intéresserai moi aussi ici : selon moi, la première question est pour lui subordonnée à la seconde ⁸ ; et cette primauté détermine alors aussi une certaine orientation du rapport geste/langue. La *fonction esthétique* peut-elle promouvoir un certain rapprochement de ce qui diverge pourtant essentiellement selon la *structure sémiotique* ?
- 21 3) La théorie sémiotique du geste que constitue la *Mimik* traite non seulement la question de la structure du geste, mais aussi celle de son objet : *de quoi* le signe gestuel est-il le signe ? Il s'agit d'interroger *l'intentionnalité du signe* : on est toujours dans le cadre d'une théorie sémiotique, en tant que rapport du signe à son référent. Ou plutôt, on peut dire aussi qu'elle traite la question de la *structure* à la lumière du *référent* : le geste peut représenter soit un *objet* au sens strict, ou plus généralement un « état de choses » (Sachverhalt), soit le *sentiment* engendré dans l'âme par cet objet ou Sachverhalt ; et la thèse de Engel est qu'à la représentation de l'un ou de l'autre correspondent aussi deux modes distincts de signification : soit *peinture*, soit *expression* (représentation de l'objet, ou du sentiment)⁹.
- 22 Cette dualité conceptuelle de la peinture et de l'expression était d'ailleurs déjà présente dans un ouvrage qui à maints égards prépare la *Mimik* : la *Lettre sur la peinture musicale* publiée en 1780¹⁰. « Je passe au principal objet de votre demande, c'est-à-dire, aux règles à établir pour la composition du chant. ¶...¶¹¹ Tout ce que j'ai à dire ici se réduit à la différence qui existe entre l'expression et la peinture musicale, qu'on a observée depuis longtemps, mais qu'on n'a peut-être jamais bien développée. ¶...¶ On doit distinguer deux choses dans chaque pensée poétique : la représentation de l'objet, et l'idée de son rapport à nos besoins. ¶...¶ En un mot, dans une pareille pensée il faut distinguer deux choses, que je désignerai ici par l'objectif et le subjectif. ¶...¶ La représentation de l'objectif s'appelle peindre dans la musique vocale ; rendre le subjectif n'est plus peinture mais expression » (LPM, 268).
- 23 La distinction de ces deux modes de signification est pour ainsi dire l'âme de tout l'ouvrage : nous serons donc amenés à la discuter un peu plus loin dans ses conséquences.

- 24 Mais en ce qui concerne la distinction de référent, nous pouvons cependant déjà envisager ces implications : la dualité de plans entre le signe et son référent peut pousser à rechercher quel rapport s'institue entre la théorie du signe d'un côté, et de l'autre la théorie relative à ce référent. Je m'explique sur le cas du sentiment envisagé comme référent du signe gestuel dans la signification par expression : la théorie des sentiments, ou des affections. La *Mimik*, comme d'ailleurs tous les autres textes qui à cette époque se préoccupent de l'institution d'un code théâtral, institue un rapport complexe entre la théorie du geste, ou sémiotique gestuelle, et la théorie des affections qui lui est sous-jacente. Ce rapport est-il d'exemplification ? de clarification ? De confirmation, au sens quasi expérimental du terme ? Cette question est en tout cas essentielle pour appréhender la complexité de l'intention qui anime l'ouvrage, et pour réinscrire cette intention dans l'ensemble des préoccupations de Engel, aussi bien en tant qu'homme de théâtre qu'en tant que philosophe – qui plus est de philosophe *populaire*.
- 25 La théorie morale des affections est en effet un pan important de la tâche que la philosophie populaire se prescrit : l'ouvrage de référence à cet égard est sans nul doute les *Lettres sur les sentiments* de Mendelssohn (*Briefe über die Empfindungen*, 1755). La théorie des sentiments joue par ailleurs à cette époque un rôle essentiel dans la théorie du drame : la « correspondance esthétique » de Lessing, Mendelssohn et Nicolai (1756-1757) en est l'un des meilleurs exemples. Il s'agit de savoir quels sentiments le drame doit susciter chez le spectateur, d'une part, et d'autre part quels sentiments il doit, à cet effet, représenter sur la scène. La question de savoir comment cette représentation est possible se rattache donc à l'interrogation générale sur l'essence et la finalité du théâtre. Les gestes de l'acteur représenteront-ils *adéquatement* les sentiments ? C'est la tâche de l'esthétique de l'*Aufklärung* assigne au théâtre¹².
- 26 La *Mimik* fourmille donc d'éléments qui sont partie prenante d'une réflexion théorique sur les affections ; mais cette dernière n'est-elle pas alors ce qui est aussi proprement en question dans l'intérêt porté, sur la scène, au geste comme expression adéquate du sentiment ? Ceci est encore un élément à prendre en considération pour notre question : car c'est une remarque courante à l'époque que la langue est au contraire insuffisante pour rendre compte des nuances subtiles des affections (cf. par exemple XLIII, 220 : « Je me suis déjà plaint plusieurs fois que pour désigner les nuances trop faibles des passions, on ne trouve pas dans la langue des expressions convenables et claires, ni dans le raisonnement des causes dont on pourrait les déduire »)¹³. Or la même remarque vaut aussi pour les gestes : c'est d'un même jet que la langue s'avère insuffisante à décrire les affections, et qu'elle ne suffit pas non plus à décrire les gestes exprimant ces affections. La comparaison du geste à la langue se fait donc aussi sur fond du rappel de cette double insuffisance : mais quels éléments structurels font alors du geste le système adapté à l'expression des affections, pour pallier sur ce point l'insuffisance de la langue ?
- 27 4) Cependant ceci pourrait nous mener encore à un autre développement. Comment la *Mimik* peut-elle constituer un *système* des gestes, c'est-à-dire : comment la théorie du geste pourra-t-elle être exprimée adéquatement par le biais du recours au *langage* ? Nous venons pourtant de voir que la langue est aussi peu adaptée à décrire les gestes que les affections. Ainsi, il s'agirait d'éclairer la façon dont la *Mimik* réfléchit son propre statut, multipliant les éléments par lesquels elle met en question la systématité même de son objet, comme elle met par ailleurs constamment en lumière les limites de sa propre systématité, en tant que traité relatif à cet objet. Mais le cadre de cet exposé réduit

l'ampleur des questions à traiter et je laisserai par conséquent ce dernier problème de côté.

- 28 Notre question peut maintenant être reprise selon les trois premiers points dégagés : comment le modèle sémiotique de la langue coopère-t-il ou interfère-t-il avec les modèles sémiotiques du pictural et du musical pour contribuer à la description d'un modèle sémiotique du geste ? Comment la coopération et la concomitance du geste et du langage théâtral se donne-t-elle sur la scène, malgré les différences structurelles, et comment a-t-elle partie liée à l'expression des affections, prise comme visée même de l'esthétique du drame ?
- 29 Ces trois questions sont inséparables et réagissent sans cesse les unes sur les autres : ainsi, plutôt que de les traiter successivement et séparément, j'adopterai une autre division de l'exposé, les envisageant toutes trois dans chaque moment. La division de notre propos se donne alors naturellement à partir du texte même de la *Mimik*, dans lequel on recherchera d'abord les points d'accroche, ou les développements principaux qui fournissent à Engel l'occasion de rapprocher le modèle sémiotique du geste de celui de la langue. On se demande donc sur quels différents aspects de la langue s'appuie le parallèle : j'en présente ici trois, parmi lesquels les deux premiers fonctionnent véritablement comme des modèles pour la théorie du geste, tandis que le troisième donne lieu à un développement particulièrement étendu et bien isolé. Je montrerai cependant que ses implications peuvent se ramener à celles qu'on tirera des deux premiers points. Ces trois aspects sont :
- 1. Le modèle de l'éloquence :
 - (IV, 35 : Engel parle de « jeu éloquent » ; V, 48 : de « mouvements éloquents »)
 - 2. Le modèle de la rhétorique ou de la stylistique, concernant la question de la *métaphore*
 - 3. La question de la *synonymie*
- 30 C'est sous chacun de ces aspects, en tant qu'ils correspondent en eux-mêmes à des approches diverses de la langue, qu'il faut se demander s'il y a plus qu'une métaphore dans le rapprochement du geste et de la langue. Ou plutôt, puisqu'il faut toujours prendre les métaphores au sérieux sinon au pied de la lettre, que signifie cette triple métaphore rendant le geste susceptible de *synonymie*, d'*éloquence*, de *figuralité* ?

1. L'éloquence du geste ; le théâtre et l'éloquence

- 31 Du premier point, on peut retenir la première incitation à considérer en général que le geste « parle » : mais il s'agit alors de savoir *comment*. Est-ce bien dans un sens comparable au langage ? Ou quelle serait dans le cas contraire la portée de cette comparaison ? On peut alors voir plus exactement ce qu'apporte la précision que le geste parle *avec éloquence*¹⁴.
- 32 Il est intéressant de commencer par cet aspect car il est le plus symptomatique de la dualité de plans sur laquelle fonctionne le parallèle geste-langue : en effet l'éloquence peut être envisagée à la fois comme
- - un modèle extérieur en fonction duquel est exprimée la sémiotique du geste : celui-ci est dit « éloquent »
 - - un système de signes déjà composé en lui-même de signes linguistiques et gestuels qui se déploient en parallèle ! C'est-à-dire que l'orateur, comme l'acteur, utilise à la fois le geste et la parole, quoique dans une intention différente (engendrer la conviction et non l'illusion).

L'éloquence s'avère donc un modèle particulièrement pertinent pour la théorie sémiotique du théâtre, parce qu'elle connaît la même concomitance du gestuel et du linguistique.

- 33 Engel se réfère souvent aux théories antiques de l'éloquence, en premier lieu *L'Institution oratoire* de Quintilien et *L'Orateur* de Cicéron : elles contiennent maintes remarques applicables à la sémiotique du geste au théâtre, en tant qu'il s'y déploie parallèlement à la parole poétique. Les traités d'éloquence antique comme la *Mimik* se posent bien la même question : comment survient l'expression commune des mêmes idées, et la production des mêmes effets, par les moyens sémiotiques divergents de la langue et du geste ?

1.1. Les niveaux de signification « à la tribune et sur la scène » : peinture et expression

- 34 Par exemple, et ceci est d'autant plus significatif que cela concerne la distinction conceptuelle centrale de la *Mimik*, Engel dit explicitement avoir pensé la *division des modes de signification* du geste en peinture ou expression en analogie à la distinction à l'oeuvre dans la théorie oratoire de Cicéron : *significatio* et *demonstratio* (V, 51-52 sq.).
- 35 Plus loin dans l'ouvrage, il reprend à Quintilien, pour l'appliquer à l'acteur, la règle selon laquelle l'orateur ne doit pas « peindre les actions » mais « exprimer les pensées » (XXVII, 315, 317) :

Un passage de Quintilien nous apprendra [...] la différence qui existe entre la peinture et l'expression, et combien la première est souvent fautive. Ce rhéteur interdit sévèrement tous les gestes avec lesquels on imite les objets dont il est question dans le discours ; [...] parlant des acteurs comiques, dont pourtant « tout l'art se borne à l'imitation » : les meilleurs parmi eux s'attachaient davantage à exprimer le sens que les paroles (*Instit. Orat.* L. XI, c.3).

La règle, telle que Quintilien la donne ici, n'est, à la vérité, pas trop exactement fixée ; mais les exemples qu'il emprunte d'une oraison contre Verrès ne sont pas mal choisis [...] résumer les exemples [...].

Le véritable geste est celui qui exprime le sentiment du moment, et qui domine exclusivement dans l'âme de l'orateur. Je donne à ce geste le nom d'expression, et à l'autre celui de peinture. La règle mieux déterminée de cette manière serait donc : Que les acteurs et les orateurs ne doivent pas peindre les actions, mais exprimer les pensées.

- 36 La dernière formule peut d'abord nous arrêter, tant elle apparaît en contradiction radicale avec les conclusions de l'esthétique lessingienne : la poésie, comme art du temps, ne doit-elle pas « peindre les actions », et par conséquence, l'art de l'acteur, qui donne corps au geste poétique, n'est-il pas aussi une telle peinture d'action ? On mesure encore une fois l'ambiguïté du statut sémiotique du geste par rapport à la dualité posée dans le *Laocoon* : l'art du geste est typiquement le cas d'un système mixte, combinant successif et spatial dans sa structure sémiotique.
- 37 Mais par ailleurs, on s'aperçoit vite que Engel a décalé toute la construction sémiotique du *Laocoon* : l'alternative, dans le geste, n'est pas entre peindre des actions ou représenter des corps, comme le veut la distinction lessingienne entre la destination des arts du temps et des arts de l'espace ; elle est entre « peindre les actions » ou « exprimer les pensées ». Les exemples fournis par Engel donnent par ailleurs à comprendre que cette distinction n'est autre que celle des référents de la peinture et de l'expression en général, à savoir, les objets ou *Sachverhalte*, et les sentiments. C'est que l'action est ici considérée

comme *l'objet du discours* rapporté par l'orateur ou l'acteur – tandis que les « pensées » ou encore les « sentiments du moment » (317) sont à comprendre comme les états intérieurs que cet objet du discours inspire à l'orateur ou au personnage théâtral :

Quintilien veut qu'on présente dans la tribune, comme sur la scène, non pas les objets extérieurs qui frappent les sens et dont il est question, non pas les sentiments étrangers qui nous émeuvent, mais le sentiment propre et actuel; ou, pour m'exprimer autrement, ut qu'on exprime non pas les objets qui occupent notre pensée, mais les sentiments avec lesquels nous les considérons (317).

- 38 Cet exemple est caractéristique de la complexité de la situation sémiotique au théâtre, situation que Engel se propose d'envisager et de décrire adéquatement par les concepts de peinture et d'expression : par le parallèle des séries gestuelles et linguistiques dans leur prestation, le personnage comme l'orateur représentent non seulement leurs propres sentiments (et, en ce qui concerne l'acteur, l'action du personnage qu'il incarne), mais encore ils ont la possibilité de représenter dans la série gestuelle le contenu de la série linguistique, particulièrement lorsque celle-ci est un *récit* : mais le geste prend alors pour référent *l'objet du discours*, comme s'il se constituait lui-même comme un sorte de *discours indirect* ; le cas de Verrès l'illustre bien. Et ainsi, le jeu gestuel de l'orateur ou du personnage tombe tout entier du côté de la peinture, même quand il retrace un sentiment : ce sentiment n'est pas le sien, on est donc bien du côté de *l'objectif* et non du *subjectif*.
- 39 Ce cas complexe et important, car
- 40 - la catégorie du récit a par ailleurs pour Engel une grande importance, notamment dans son essai *Über Gespräch, Erzählung und Handlung*, qui constitue une théorie du texte littéraire comme la *Mimik* est celle du texte et de la représentation théâtrale¹⁵. Il est donc intéressant de voir comment des éléments de cette première théorie sont réinvestis dans l'autre – ce qui pourrait faire l'objet d'une recherche en soi.
- 41 - Par ailleurs, ce cas rend compte également de la complexification du problème du *Laocoon* à laquelle se confronte Engel : si l'acteur représente des actions, qui sont bien celles que le texte dramatique a pour fonction d'évoquer en tant qu'il ressortit à la destination commune à toute poésie (niveau qui est donc encore pleinement conforme à la thèse du *Laocoon*), *l'intentionnalité seconde* qui a lieu au théâtre fait que cette représentation ou peinture dramatique de l'action poétique se complexifie, au niveau du rendu gestuel, pour constituer une *peinture de second degré* (peinture de l'objet du discours), et surtout de *l'expression* du sentiment.
- 42 En tout état de cause, le recours au cas de l'éloquence s'avère nécessaire à Engel pour préciser sa théorie de la peinture et de l'expression, et pour mettre en place les catégories centrales de son analyse sémiotique du geste et du théâtre.
- 43 Dans le cas du théâtre, le parallèle du gestuel et du linguistique est encore compliqué, par rapport au cas de l'éloquence, par la structure en miroir qu'y prend le signe gestuel : le geste de l'acteur n'est plus seulement, comme celui de l'orateur, expression d'un sentiment ou peinture d'un objet, mais également *icône* du geste par lequel le personnage exprime ses sentiments ou peint l'objet de ces derniers : on pourrait donc dire que le théâtre fonctionne comme *l'icône de l'éloquence* ! Considérer le cas de l'éloquence permet donc d'opérer une sorte de simplification algébrique du cas du théâtre, qui rend plus aisée l'appréhension du fonctionnement sémiotique « de premier degré » sur la scène : à savoir, ce qui ressortit au niveau du *personnage* et non de l'acteur incarnant ce personnage ; et ce n'est qu'une fois ce fonctionnement sémiotique « de premier degré »

appréhendé par le biais simplificateur du modèle de l'éloquence qu'une base solide est assurée à l'analyse du fonctionnement sémiotique iconique « de second degré », par lequel l'acteur est cette fois le *signe du personnage*.

1.2. La sémiotique du langage comme sémiotique musicale : le geste et la déclamation

- 44 Cependant, le modèle de l'éloquence offre par ailleurs un autre intérêt : les traités d'éloquence distinguent et développent séparément l'étude des différents éléments qui concourent à l'expression linguistique, à savoir, le *contenu même du discours*, et sa *déclamation* (respectivement ; acinventions ; action). Cette distinction a bien entendu également sa place dans le parallèle du geste et de la parole poétique, et ceci conduit alors à séparer aussi deux questions dans la sémiotique théâtrale :
- - la confrontation de la sémiotique du geste à celle du langage en tant que *discours poétique*, c'est-à-dire en tant qu'il a lieu dans le *texte*
 - - sa confrontation à la sémiotique du langage en tant qu'acte de *déclamation*
- 45 Nous avons déjà évoqué le premier point, mais pas encore le second ; or il s'avère que c'est très principalement cet aspect du langage que Engel choisit de confronter à la sémiotique du geste. Le parallèle de l'éloquence et du théâtre se détermine alors comme confrontation de la sémiotique du geste et de la sémiotique de la déclamation ; il faut alors surtout poser la question : de quelles conséquences et quels présupposés ce choix est-il porteur ?
- 46 Distinguer discours et déclamation revient à distinguer ce qui relève du *langage en tant que tel* et du *langage comme musique*. Mais alors, envisager le parallèle du geste au langage comme parallèle du geste à la déclamation n'est à mon sens rien d'autre qu'une tentative de rapprocher le modèle linguistique du modèle *musical*. Cette confrontation du geste et de la déclamation est donc en réalité une pierre d'angle de la démarche qui consiste à envisager les trois modèles sémiotiques de la peinture, de la musique et de la langue dans leur entrecroisement réciproque ; elle est aussi un élément décisif par lequel la théorie sémiotique du geste, apparaissant d'abord équilibrée entre la dimension picturale et la dimension musicale (et ce de par la structure même de l'ouvrage), bascule en réalité, mais de manière d'abord inapparente et subreptice, du côté de la prééminence du musical. Cette conclusion est essentielle pour la considération de la sémiotique de Engel en général.
- 47 C'est le chapitre XXXIV de la *Mimik* qui développe particulièrement le parallèle de la sémiotique du geste et de celle de la déclamation. On se place donc bien là après la césure de l'ouvrage qui délimite au chapitre XXXII, de part et d'autre, l'étude du geste envisagé comme tableau, et l'étude du geste envisagé comme musique : « Le jeu du geste a les mêmes espèces, les mêmes degrés que ceux que nous avons distingués plus haut dans le nombre et dans la déclamation » (XXXIV, 87), si bien que Engel dit encore instituer un véritable « parallèle ¶...¶ entre le jeu du geste et le nombre du discours et de la déclamation » (XXXIV, 94).
- 48 Voici ces « espèces » et ces « degrés » tels que Engel les détermine peu après (XXXIV, 93). Les gestes, comme la déclamation, sont susceptibles de trois niveaux d'intensité dans l'« expression », à savoir :
- - expression « lyrique » : le geste du danseur, déclamation versifiée

- - expression « éloquente » : geste et déclamation de l'orateur (périodes)
- - expression « naturelle » : geste du comédien, à savoir conçu comme « jeu libre et léger », en accord avec la déclamation prosaïque du « dialogue »¹⁶.

49 Ici, il devient donc manifeste que malgré leur analogie de structure, la différence d'intention de l'éloquence et du théâtre amène également une différence concernant le jeu du geste : cependant il est également intéressant de voir que cette différence ne concerne pas la *structure*, mais *l'intensité et le rythme* des signes produits dans le jeu ou dans la déclamation. En fonction de ce dernier point, je dirai que c'est donc encore une fois une catégorie *musicale* qui domine cette classification tripartite des degrés de l'expression.

50 Plus loin, Engel ira même jusqu'à affirmer qu'on peut « substituer le nombre au jeu », c'est-à-dire la théorie de la déclamation et du mètre du discours qui lui est lié, à la théorie du jeu gestuel, dans la démonstration d'une question relative à cette dernière : à savoir, que dans les pièces de théâtre, « le jeu doit être léger, simple et aisé », et non emphatique et pompeux comme certains acteurs le croient (97).

Il est indifférent de suivre la route battue ou une autre qui lui est parallèle ; c'est-à-dire, de prouver que les pièces de théâtre doivent être écrites dans une prose claire, coulante et naturelle, ou que le jeu en doit être léger, simple et aisé. Ces deux propositions demandent les mêmes preuves, et en choisissant de préférence la démonstration de la première, j'aurai l'avantage de pouvoir m'exprimer d'une manière plus claire et plus intelligible. Permettez-moi donc de substituer le nombre au jeu, d'appliquer à celui-ci les remarques que je ferai sur le premier.

51 Engel, dans les dernières lignes du chapitre précédent, a déjà fait le lien de la déclamation et de la métrique en étendant le parallèle du geste de l'une à l'autre (« le parallèle que je viens d'établir entre le jeu du geste et le nombre du discours et la déclamation vous a fait deviner que je n'aime pas les pièces de théâtre écrites envers », 94) : c'est donc aussi bien la théorie de la déclamation que celle de la métrique qui sont interchangeables avec celle du geste, et ce en vertu des mêmes propriétés *rythmiques* qui leur reviennent.

52 Dans la déclamation la parole est envisagée *comme musique* : donc, en vertu du parallèle, c'est également le cas du geste ! Il s'avère ainsi, par ce biais particulier du parallèle geste-langue, que dans la *Mimik* c'est en réalité la musique qui est le système sémiotique véritablement référentiel, auquel tous les autres sont finalement amenés à se rapporter dans leur concordance possible. A cet égard, on se rappelle que les concepts centraux de la *Mimik* ont d'abord été découverts et exposés par Engel à l'occasion de son essai sur la musique : *Lettre sur la peinture musicale*. Ce sont notamment les catégories de peinture et d'expression qui s'y mettaient déjà en place, mais surtout le parallèle du geste et de la musique, de la langue et de la musique s'y exprime cette fois directement :

Les règles que je viens de tirer de ces réflexions pourraient s'appliquer à la déclamation et à la pantomime, si une pareille discussion n'était pas déplacée dans cette lettre ; car elles peuvent servir à tous les arts d'imitation où il s'agit de mettre de l'énergie (LPM, 279-280).

53 La *Mimik* reprend d'ailleurs également le concept d'un art « énergétique », ou plutôt des « arts énergiques » ; ceux-ci se juxtaposent alors aux « arts sensibles » selon un principe de classification générale des arts qui semble d'abord doubler celle des « arts du temps » et des « arts de l'espace » du *Laocoon* :

L'énergique ou ce qui n'agit que successivement et par degrés, et le sensible ou ce qui frappe sur le champ les sens » (XXXII, 61).

- 54 Cependant, le parti de Engel est ici non de diviser les arts selon ce principe de classification (comme chez Lessing en découle la mise en opposition de la poésie et de la peinture), mais au contraire de mettre en avant une sorte de creuset original des arts, dans lequel les deux propriétés de l'énergique et du sensible soient réunies : et ce creuset n'est alors autre que « l'ancienne idée de la musique », à savoir la musique au sens antique, comprenant la danse, l'art du geste, la déclamation, le chant, et même la poésie en tant que métrique (XXXII, 60-61) : « l'ancienne idée de la musique réunissait les deux caractères essentiels, à savoir, l'énergique ou ce qui n'agit que successivement et par degrés, et le sensible ou ce qui frappe sur le champ les sens »¹⁷.
- 55 L'art du geste, dont la danse n'est d'ailleurs que le degré supérieur d'intensité (geste lyrique), manifeste au mieux cette synthèse du sensible et de l'énergique : il est effectivement une sorte de « tableau mouvant », une plastique qui se met à exister dans l'ordre du successif ; comme on le lit au chapitre XXXIV, le geste est une « musique pour la vue, comme celle-ci est une danse pour l'oreille » (90-91). Sa structure propre justifie donc bien la structure donnée à la *Mimik*, selon qu'il peut effectivement être considéré soit « en tant qu'il tient à la peinture » soit « en tant qu'il produit ses effets successivement, à savoir comme musique ». Mais du même coup, le terme de *musique* a deux sens : soit comme *énergique* (au sens commun du terme musique), soit comme *synthèse de l'énergique et du successif* (au sens antique). La conséquence est alors qu'il faut postuler dans l'énergique quelque chose qui a la force de s'assimiler le sensible : dans le musical au sens strict, disons le « rythmique », quelque chose a la puissance de réinvestir le pictural à ses propres fins.
- 56 Le concept englobant de musique montre donc ce qui rapproche le geste d'une certaine dimension de la langue : ce sont leurs propriétés rythmiques, qui peuvent seules contrebalancer et gommer les différences sémiotiques irréductibles séparant structurellement le geste de la langue, tant qu'elle n'est pas elle-même considérée comme musique mais comme discours.
- 57 C'est la *continuité* du musical (au sens large) qui permet ces propriétés rythmiques, aussi bien dans le geste que dans la *parole* opposée à la langue ; tandis que c'est bien la discontinuité essentielle de la structure de la langue qui la sépare en premier lieu des signes gestuels en tant qu'ils se donnent toujours dans la continuité. Chez Engel, les signes ne se divisent pas comme chez Lessing primordialement en fonction de leur rapport au spatial et au temporel, mais au continu ou au discontinu¹⁸. La véritable distinction sémiotique tombe donc non entre poésie et peinture, mais de façon élargie entre langue et systèmes continus, lesquels incluent aussi bien les signes picturaux que musicaux : car la continuité est bien ce qui fait aussi l'élément commun du spatial et du temporel ; c'est donc le substrat qui permet la rencontre du musical et du pictural, le réinvestissement de l'un dans l'autre, caractéristique des réflexions esthétiques de Engel face au *Laocoon*.

2. La figuralité du geste : geste et métaphore

- 58 Il y avait métaphore à parler de l'« éloquence du geste » : mais on peut aussi chercher en quel sens il y a métaphore à parler de *métaphores du geste*. Le parallèle du geste et de l'éloquence nous a conduit à une idée essentielle, celle du primat du musical ou du rythmique dans la sémiotique de Engel : l'attribution au geste d'une fonction figurale ou

métaphorique, par analogie au langage, sera par ailleurs l'élément qui met cette fois en corrélation le langage avec le *pictural*.

- 59 A plusieurs reprises dans la *Mimik*, comme d'ailleurs également dans la *Lettre sur la peinture musicale*, Engel souligne la nécessité de ne pas traduire « littéralement » les métaphores du langage dans l'expression gestuelle ; et ceci conduit d'abord à souligner la distinction nécessaire de l'expression gestuelle et linguistique, en pointant les hiatus inévitables du parallèle geste-texte au théâtre (ce qu'on voit d'ailleurs au mieux sur le cas d'une pantomime rendant un poème par les seuls gestes, sans lecture du texte même)¹⁹ :

Si, marchant pas à pas sur les traces du poète dans toute la progression de ses idées, l'acteur s'attache servilement à rendre par ses gestes chaque expression, chaque image et chaque tour de phrase, il perdra d'un côté tout l'avantage qu'il avait gagné de l'autre. Le jeu du pantomime deviendra donc ennuyeux et inintelligible dans plusieurs de ses parties ; car quel est le spectateur qui pourra se rappeler exactement toutes les expressions dont le poète s'est servi ? Ce jeu consistera ou dans des répétitions d'expressions monotones, uniformes, ou du moins très ressemblantes entre elles ; ou il s'égarera dans des peintures extraordinaires, insuffisantes, peut-être très déplacées, et presque toujours nuisibles à l'expression, si elles ne la détruisent pas entièrement.

Je dis très déplacées : car une image, qui peut être grande, noble ou terrible à l'imagination, deviendra, rendue par la pantomime, souvent, ou presque toujours, basse, triviale, et grotesque (XXX, 39-40)²⁰.

- 60 Il y a deux niveaux à distinguer dans la langue : l'expression qu'on dira commune et l'expression métaphorique (« images »). Le geste seul sera aussi peu adapté à rendre l'une que l'autre, mais pour des raisons quasi opposées : l'imitation du langage commun pêchera par *redondance*, et celle du langage métaphorique par confusion des modes de représentation propres au sens ou à l'imagination (dernière phrase). Dans un cas, il y aura ainsi trop du même et dans l'autre, pas assez de considération de l'écart qui s'instaure entre l'imagé et l'imageant ; cet écart peut en effet être considéré comme propre à l'imagination, en tant qu'elle est un renvoi à ce qui n'est pas présent, tandis que le geste perçu n'a que la ressource de présenter sensiblement l'élément qu'il imite, écrasant par là l'écart pourtant essentiel à la signification de la métaphore.
- 61 Engel donne plusieurs fois des exemples de cas où, pour le geste, « peindre une métaphore » ne conduit qu'à « donner dans un enfantillage ridicule » (XXVII, 312 sq.) : « en *peignant chaque expression figurée*, souvent de manière si comique, qu'un Crassus, qu'un Caton, aurait eu de la peine à ne point rire en les écoutant » (XXVIII, 12-13).
- 62 Un second exemple est plus développé, et de fait nous mène plus loin, voire même s'infléchit vers une conclusion différente. Une anecdote ancienne, rapportée par Du Bos et par Cahusac²¹, raconte que Pylade, maître du pantomime Hylas, corrigea publiquement celui-ci lorsqu'il entreprit de rendre les derniers mots d'une pièce : « Agamemnon le grand », en allongeant tout son corps. Pylade chassa l'élève de la scène en lui criant : « Tu le représentes long, et non pas grand ». Il représenta, quant à lui, Agamemnon pensif : la grandeur du roi ne tient pas à sa taille (sens propre du mot grandeur) mais à ses responsabilités et sa capacité à les assumer. Le sens métaphorique du terme grandeur, devenu quasiment une catachrèse, est donc rendu adéquatement lorsqu'il est correctement traduit dans le geste, à savoir lorsque ce dernier reproduit directement l'élément imagé, et non l'élément imageant de la métaphore.

- 63 Ces cas où le geste « peint une métaphore » nous rendent en tout cas attentifs à cette dernière expression même, que Engel répète à deux reprises : si le geste est ici peinture, c'est qu'il se rapporte à un *objet*, qui en l'occurrence est *le langage lui-même* ; ce qui est inapparent dans le cas du langage ordinaire où le signifiant linguistique renvoie directement au signifié devient flagrant dans le cas de la métaphore où le signifiant ne renvoie au véritable signifié que moyennant un signifié intermédiaire. Or le geste n'a pas à représenter le langage, mais à représenter parallèlement au langage ce que ce dernier représente également par ses moyens linguistiques : et le plus souvent, dans la poésie, le référent est un sentiment et non pas un objet.
- 64 Mais dès lors, ce qui est fautif dans la peinture métaphorique du geste n'est-il pas tant la peinture que la métaphore – le fait que la métaphore langagière ne soit rendue *que comme peinture* ? L'interprétation du dernier exemple cité va dans ce sens, et ce faisant excède l'interprétation de Du Bos jusqu'à la renverser ; tandis que ce dernier avalise le choix de Pylade, Engel réfute :
- « je ne puis me persuader que Pylade ait pu adopter l'attitude et la mine d'un homme enseveli dans des pensées profondes ; car l'élévation du corps est une *métaphore trop naturelle*, et qui s'offre trop facilement au sentiment de la grandeur morale ; et cet habile pantomime ne voulait pas seulement paraître pensif, mais en même temps grand et sublime dans ses pensées » (XXVII, 314).
- 65 Dès lors que le geste est ressaisi dans sa fonction primordiale d'*expression*, et non plus de peinture, Engel lui restitue la fonction métaphorique qu'il lui refuse lorsqu'il n'est que peinture du langage lui-même.
- 66 Mais qu'est-ce, précisément, que cette « métaphore naturelle » ? Il s'agit ici d'une métaphore qui prend place entre le sentiment et le geste, et non plus, comme dans le langage, entre deux idées dont l'une est exprimée par le signifiant linguistique de l'autre. Le terme de « naturel » est ici essentiel, car il pointe la problématique récurrente qui anime à l'époque les discussions relatives à la métaphore ou encore à la réflexion sur les signes en général : les signes artistiques sont-ils *naturels* ou *conventionnels* ? La question est reposée maintes fois pour chaque art, avec ce point de départ que l'art pictural vaut toujours pour le modèle d'un système sémiotique s'appuyant entièrement sur des signes naturels, c'est-à-dire, dans ce contexte, *iconique* (fondé sur la ressemblance entre le signifié et son signifiant).
- 67 L'expression de « métaphore naturelle » du geste au sentiment est par ailleurs importante en ce qu'on peut la comprendre encore dans la perspective de la théorie lessingienne de la métaphore : dans le cadre de cette problématique de la naturalité ou de la conventionnalité des signes artistiques, Lessing attribue précisément à la métaphore la fonction *de rapprocher de la naturalité les signes conventionnels du langage*, ce qui leur confère seulement le plus haut degré possible de valeur esthétique (Nachlass du *Laocoon*, XXV, H VI, 650)²². Le langage devient donc art lorsque, dans la métaphore, il se fait pour ainsi dire *tableau* (le terme d'image est ici particulièrement significatif) ; la métaphore rapproche le linguistique du pictural, et c'est aussi par ce processus que se constitue l'une de ses fonctions *esthétiques* fondamentales.
- 68 Le geste, en étant conçu comme « métaphore naturelle », reprend donc du langage un caractère qui lui est propre seulement lorsqu'il tend déjà lui-même au pictural (c'est-à-dire aussi à la naturalité). Cette naturalité est simplement encore renforcée dans le cas de la métaphore gestuelle, dont le *medium* visible renforce la dimension de tableau, que le linguistique ne peut quant à lui qu'esquisser.

69 Néanmoins, un problème survient lorsque l'on essaie de comprendre en quoi consiste ici exactement la *naturalité* de cette métaphore. Un signe naturel est, le plus généralement parlant, celui qui se comprend sans entente préalable : ce qui est le cas aussi bien des signes iconiques, que des signes indiciels. En tant qu'elle a trait à la peinture, la métaphore doit sa naturalité à son iconicité. Mais voici encore un passage qui montre qu'en réalité il faut restituer à l'usage de la métaphore un positionnement beaucoup plus complexe du rapport de la peinture à l'expression – et duquel on pourra enfin tirer des conséquences importantes sur le statut même de la discipline sémiotique.

70 Engel commence bien par noter que l'emploi métaphorique du geste est particulièrement destiné aux cas où la peinture s'avère insuffisante :

Une remarque très intéressante qu'on peut encore faire ici concerne le grand nombre de figures, et surtout de métaphores, qui se trouvent *aussi bien dans le langage des gestes que dans la langue parlée*, soit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. *Toute peinture incomplète*, surtout d'objets invisibles et d'idées intérieures et intellectuelles, doit se faire par images, et cela arrive en effet ainsi. En pensant à une âme sublime, on élève le corps et le regard. (VII, 77-78)

71 Les paragraphes suivants listent alors un certain nombre de ces « figures » toutes issues, comme la métaphore, de la dimension rhétorique du langage : « Voulez-vous une métonymie ? Ou aimez-vous mieux une synecdoque ? Le nombre des allusions n'est pas moins grand dans le langage des gestes ». Le texte cité souligne quant à lui fortement le parallèle du langage et du geste à l'égard de la fonction métaphorique : dans les deux cas, la métaphore remplit l'office de la peinture là où elle est insuffisante. Elle rapproche de la naturalité propre au pictural, pour conférer la dimension intuitive indispensable à l'élément esthétique, chaque fois que l'objet qu'elle doit peindre est lui-même éloigné de la possibilité d'une représentation directement analogique. « Vous trouverez un grand nombre de ces applications purement métaphoriques du geste motivé à des choses purement intellectuelles », répète encore Engel au chapitre XV (158)²³.

72 Cependant Engel précise : « soit qu'on cherche à peindre ou à exprimer », alors même qu'il pose d'abord que la métaphore ne trouve son application que les cas de « peinture » incomplète, à savoir strictement au mode de signification qui réfère à des objets et non aux sentiments associés à ces objets (à l'objectif et non au subjectif) : Contradiction ? Non, mais au contraire cette difficulté nous amène à un point important. Montrons-le à partir de l'exemple donné par Engel - qui reprend d'ailleurs justement l'exemple de l'âme « sublime », proche de la « grandeur » d'Agamemnon : « En pensant à une âme sublime, on élève le corps et le regard ». On voit en effet que s'il s'agit de peinture, celle-ci se mêle ici pourtant intimement à l'expression : il s'agit de peindre la grandeur, mais aussi d'exprimer la façon dont on est affecté par cette idée de grandeur. L'idée de la grandeur (l'objet peint) et l'affection qui en découle (le sentiment exprimé) se rendent, dans une métaphore naturelle, par la même attitude du corps : « on élève le corps et le regard »²⁴. Mais dans ce deuxième aspect, le geste que Engel désigne comme « métaphore naturelle » fonctionne comme indice avant même d'être icône. Comment comprendre qu'ici indice et icône coïncident ?

73 Il faut prendre la question à l'envers, et voir que si la peinture est ici également expression, en retour l'expression est inséparable de la peinture. C'est-à-dire : quand bien même c'est le sentiment qui est concerné par la représentation, il n'est pourtant évoqué ici que comme *peint*, car il est lui-même référé à un objet : les « idées » qui sous-tendent en nous les affections. Il s'agit bien ici question de ces « idées intérieures et

intellectuelles » qu'évoque Engel. « Les gestes figurés, lorsqu'ils sont bons, *ont leur base dans les idées mêmes* », conclut Engel un peu plus loin (VII, 79).

- 74 Mais cette naturalité de la métaphore tient alors, on le voit maintenant, à une relation effectivement iconique qui se tient non plus entre l'affection et le geste lui-même, mais entre le geste et l'idée sous-tendant l'affection : il ne peut y avoir naturalité que s'il y a iconicité, donc peinture, et il n'y aura peinture jusque dans l'expression que par ce que celle-ci se réfère primitivement à l'ordre antérieur des idées.
- 75 Cette possibilité de « peindre » les idées sous-jacentes aux affections, ou leur marche, Engel la nomme « analogie ». Pour utiliser le vocabulaire contemporain, l'analogie ici représente la mise en oeuvre de l'iconicité à fin de l'expression des affections, mais cette expression est elle-même de nature indicielle : l'analogie représente donc une synthèse de l'iconique et de l'indiciel. Cette synthèse est alors ce que recouvre finalement la signification exacte de cette « naturalité » de la métaphore.
- 76 Mais ceci n'a lieu, en dernier ressort, que si l'on considère que le niveau *sémiotique* recourt premièrement à une *logique*, considérant les idées même comme base des signes. A cette égard la tradition dans laquelle il faut l'inscrire est longue : depuis Baumgarten, relayé par Mendelssohn, l'esthétique se fonde premièrement sur une logique (celle des idées confuses). Il y aurait là un champ tout à fait passionnant, qui sort de mon but ici, mais qui en serait un prolongement nécessaire.
- 77 D'ailleurs, cet aspect ne vaut pas seulement de la dimension picturale du geste, mais bien aussi dans sa dimension musicale : au chapitre XXXVI, Engel écrit que « chaque mètre est une imitation d'une certaine *marche caractéristique des idées* » (115). Et c'est même ainsi seulement qu'on pourrait comprendre qu'en un passage il ne parle pas seulement d'« analogie » du geste à la déclamation, mais aussi de « conséquence naturelle » (104) : le passage de l'analogie au causal tiendrait à la position elle-même causale de l'idée par rapport à l'affection qu'elle entraîne. De cette manière, la *sémiotique* se fonde à nouveau sur la *logique*. Cette thèse considérée pour la dimension musicale du geste fournit d'ailleurs une conséquence particulièrement intéressante : dans le geste en tant qu'il est musique, comme dans la déclamation, ce n'est plus la teneur des idées qui est envisagée, comme dans le geste considéré en tant que peinture métaphorique, mais leur « marche » ; soit la connexion, la succession des idées. La *Lettre sur la peinture musicale* le soulignait déjà :
- S'il m'était permis de souligner ici une théorie des différentes *filiations des idées* et de leurs lois, je dirais que ¶ dans la musique instrumentale censée représenter une passion ¶ les idées ne doivent se suivre que d'une manière *lyrique* (LPM, 267).
- 78 On pourrait alors dire qu'il y a donc une *rythmique des idées*, qui est part de la logique comme l'est l'analyse de leur référence : ou dimension dynamique de la logique, qui fait pendant à sa dimension statique. Or seul le geste, par opposition au langage, serait véritablement adapté à traduire cette « rythmique des idées », de par sa dimension de *continuité* qui fait précisément défaut à la langue divisée en *éléments* sémantiques. La discontinuité du langage, que Engel garde toujours à l'esprit comme son désavantage fondamental et conséquence de son caractère conventionnel, conduit ici quasiment à inverser le rapport que la sémiotique du *Laocoon* posait entre langage et temporalité, plastique et spatialité : c'est la *plasticité* du geste qui, par sa continuité, rendra seul la *temporalité* véritable de la vie intérieure de l'esprit et de l'âme. Mais il faut alors bien voir que ceci n'est possible qu'en vertu la *dimension musicale du geste*, ou encore sa dimension temporelle réalisée à même sa dimension plastique : en tant qu'il retrace la « marche des

idées », ou comme le dit encore la *Lettre sur la peinture musicale*, leur « filiation ». Ce qui est commun à l'élément spatial et à l'élément temporel est la *continuité*, absente quant à elle du linguistique quand bien même celui-ci possède l'élément temporel de successivité : la « plasticité » du geste se définira alors comme une sorte de temporalisation du continu spatial ou pictural, comme l'espace en tant qu'il peut être étiré, déformé, « sculpté » dans la dimension temporelle. La « plasticité » du geste est ici non l'équivalent du pictural, mais la présence du temporel à même le spatial, du musical à même le pictural. Même sur le plan du pictural, sur lequel se place d'abord la possibilité de la métaphore comme *icône*, il s'agit donc toujours chez Engel de ressaisir la musicalité ou la temporalité comme l'élément primordial de l'expression artistique²⁵.

- 79 Nous revoici donc projetés du logique à l'esthétique. A cet égard, commentons encore la conclusion donnée par Engel au cas du pantomime représentant un poème (XXX, 42).

Si jamais on pouvait inventer un langage de gestes, qui méritât véritablement ce nom, ces imitations serviles de la langue parlée seraient regardées comme ces *misérables traductions*, dans lesquelles on cherche en vain le *style* de l'original, parce que le *génie* des deux langues y a été absolument négligé.

- 80 Dans le rapport du geste au langage, on voit que ce qui est l'objet véritable des recherches de Engel est moins la question d'homologie structurale (les signes gestuels peuvent-ils ou non être considérés comme un langage ?) que celle de leur usage esthétique respectif : la question de savoir si un langage des gestes est théoriquement possible est renvoyé à un préalable hypothétique destiné seulement à introduire à la véritable question, savoir si le « style » et le « génie » de l'un se transpose ou non à l'autre dans cette homologie hypothétique²⁶. La fonction de métaphorisation commune à la langue et au geste contribue donc à rapprocher deux structures sémiotiques pourtant essentiellement divergentes quant à leur rapport à la naturalité originaires du signe qu'elles emploient, sachant toutefois que cette naturalité ne met en oeuvre l'icônicité que par la réintroduction de l'élément temporel dans l'élément spatial. En tant qu'il cherche à analyser la fonction esthétique des signes, Engel conçoit essentiellement, et c'est sa singularité, la dimension du successif comme le pôle de référence pour la dimension picturale.

3. La synonymie du geste

- 81 On pourra être plus rapide sur le dernier point, envisagé seulement dans la mesure où il conduit aussi à cette même conclusion : c'est dans la fonction esthétique que linguistique et gestuel en viennent à surmonter leurs différences sémiotiques originelles. Au chapitre XXV, Engel consacre cinq pages à établir un parallèle entre geste et langage, concernant la structure de synonymie qui s'y rend opérante.

On peut se demander, par exemple, si, dans le langage des gestes, il y a des synonymes, des mouvements de même signification, qu'on peut employer indifféremment l'un pour l'autre ? ... S'il n'en est pas de même des synonymes du langage du geste comme de ceux de la langue parlée ; c'est-à-dire, s'ils ne présentent pas tous la même idée principale, mais avec plus ou moins de noblesse et de force, en l'offrant sous tel ou tel aspect, ou avec telles ou telles idées secondaires (XXV, 294-295).

- 82 Du langage au geste, il y a même structure paradigmatique, même règle de choix des signes en fonction de la subordination des idées accessoires aux idées principales. A nouveau, voici alors la sémiotique renvoyée au plan de la logique : une sorte de

« caractéristique », héritière du projet leibnizien, est en effet à l'arrière-plan de l'étude de la synonymie des signes, dès lors que c'est en fonction du lien des « idées principales » aux « idées secondaires » que se met en place la structure synonymique.

- 83 Pour illustrer ce point, Engel évoque notamment une anecdote rapportée par Cicéron : un jour, un défi avait été lancé à l'orateur et à l'acteur le plus célèbre de l'époque, Roscius, pour décider lequel, du geste ou de la parole aurait le plus de ressources pour exprimer diversement la même pensée. « Si, analyse Engel, comme on peut le croire, les variations de l'un se rapportaient à celles de l'autre, si, en quelque sorte, ils se traduisaient réciproquement, Cicéron par des paroles les gestes du pantomime, et celui-ci par des gestes les paroles de l'orateur ; il en résulterait la preuve, que le langage du geste a ses synonymes seulement dans le même sens que la langue parlée, que dans l'un et l'autre la même idée principale peut s'exprimer différemment, mais toujours avec d'autres idées accessoires » (XXV, 295-296).
- 84 Mais à nouveau c'est ainsi l'usage esthétique du soubassement logique qui fait l'objet exact des réflexions de Engel : la similitude du geste et de la langue consiste non seulement en ce qu'ils ont tout deux des synonymes, mais qu'ils les ont tous deux dans le même sens, à savoir celui qui rend possible la nuance, de sorte que la synonymie ne soit pas pure univocité. Mais la différence des synonymes tient alors à l'usage *esthétique* qui est visé lorsqu'on recourt aux nuances de l'idée, au delà de sa signification principale²⁷. Il est ainsi significatif que Engel ait illustré sa thèse sur la synonymie par le défi que se lancent deux artistes, l'orateur et le pantomime : dans les deux cas, c'est lorsque le langage (des gestes ou des mots) veut se faire *éloquent* qu'il manifeste cette analogie dans sa structure synonymique. Et l'on retrouve par ailleurs l'idée fondamentale qu'une langue ne se *traduit* dans une autre non pas tant en vertu de sa *structure* (lesquelles souvent divergent), qu'en considération de son *usage esthétique*²⁸.
- 85 Allons tout de suite à la conclusion de Engel : « A l'égard des gestes synonymes, on peut à bon droit répéter presque tout ce que l'abbé Girard dit au sujet des synonymes de la langue » (dans la Préface des *Synonymes français*); à savoir :
- S'il n'est question que d'un habit jaune, on peut prendre le souci ou la jonquille ; mais s'il faut assortir, on est obligé de consulter la nuance. Eh ! Quand est-ce que l'esprit n'est pas dans le cas de l'assortiment ? Cela est rare, puisque c'est en quoi consiste l'art d'écrire²⁹.
- 86 Si donc la structure des systèmes sémiotiques gestuel et linguistique se rapproche, c'est à nouveau en tant que cette structure fait immédiatement signe vers la possibilité de son usage esthétique : *l'art du geste* qui doit être le propre du comédien sera alors analogue à *l'art d'écrire* qui se dégage des potentialités synonymiques du langage. La dernière question par laquelle Engel introduit et motive sa réflexion sur la synonymie était d'ailleurs bien orientée en ce sens : il s'agit en dernier ressort de se demander par là « si le comédien dont le désir est de parvenir à cette rigoureuse exactitude qui, dans tous les arts, constitue le suprême degré du *mérite de l'artiste*, ne doit pas employer dans le choix de ses gestes le même discernement fin, délicat et sévère, qu'un auteur habile ne manque pas d'employer dans le choix de ses expressions ? » (XXV, 295).

Conclusion

- 87 C'est donc toujours l'usage esthétique qui permet aux systèmes sémiotiques du geste et de la langue d'être concourants ; leur concomitance sur la scène s'en motive donc

d'autant mieux, en tant qu'on peut de la sorte les penser effectivement concourants à un même but esthétique : la réussite de la représentation théâtrale comme système plurisémiotique. L'importance de la fonction esthétique va même plus loin : dans la mesure où le langage ordinaire serait inapte à décrire avec suffisamment de précision la continuité du geste, on peut aussi penser que *seul l'usage esthétique des signes* peut finalement achever leur *théorie*. De même donc que l'usage esthétique du langage (le poétique) peut être considéré comme seul à même de rendre adéquatement compte des nuances d'une théorie des affections, il reviendra alors, aux yeux de Engel, à l'acteur d'achever lui-même par sa pratique une théorie qui lui est pourtant destinée, mais que le théoricien doit reconnaître en elle-même comme limitée de par les écarts originels du linguistique et du gestuel. Pour terminer sur une formule : *seul l'art réduit l'écart*.

NOTES

1. *Ideen zu einer Mimik*. 2 Bände, 1785-1786. Berlin, Mylius, 382-384 p. Dans l'ensemble des citations, c'est moi-même qui souligne.
2. Je citerai d'ailleurs le texte dans la traduction de l'an III, reprise chez Slatkine en 1979 (« Ressources », présentation Martine de Rougemont).
3. XXXII, 54 : Engel note que la question d'une langue pantomime est déjà travaillée dans l'Antiquité. Ceci est le cas des traités d'éloquence (voir plus bas notre paragraphe 1.1) : depuis l'Antiquité considèrent aussi le geste comme partie de « l'action » rhétorique. La deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle voit fleurir les traités relatifs à l'art du comédien, notamment en France avec les ouvrages de Rémond de Sainte Albine : *Le Comédien*, Paris, 1747. Antoine François Riccoboni, *L'art du théâtre*, Paris :C.-F. SimonGiffart fils, 1750. Cependant Engel se démarque de ces traités dans lesquels il ne voit qu'une succession de recettes pratiques sans qu'assez d'attention soit donnée à une *théorie* des signes (voir *Mimik*, lettre VII) ; inversement, son entreprise se distingue de celle de Diderot qui, dans le *Paradoxe sur le comédien*, envisage un problème théorique général, celui du « sentiment » ou du détachement nécessaire au jeu de l'acteur : cela concernait davantage l'analyse de la représentation théâtrale en général plutôt que le code sémitique gestuel envisagé dans le détail de ses articulations. Commencé dès 1773, le *Paradoxe sur le comédien* n'a été publié qu'en 1830. Dans le domaine allemand, Engel cite encore Loewe, *Abrégé des principes de l'éloquence du geste*. Hambourg 1755 ; et bien sûr Lessing : *Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769, notamment pièces 3-5 ainsi que 101-104. *Der Schauspieler*, esquisse d'un traité non rédigé, in : Lessings Werke. Hanser Verlag, Bd IV, 724-735. Dans sa *Theatralische Bibliothek*, Lessing publie aussi une critique du *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine (*Theatralische Bibliothek* 1754-58. Erstes Stück, 1754, IV. Auszug aus dem *Schauspieler* des Herrn Rémond de Sainte-Albine, in: Lessings Werke, Lachmann-Muncker, Bd VI, p. 120-153) que Engel prend pour point de départ (voir *Mimik*, lettre I). Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris : Desaint et Saillant, Vincent fils, 1747.
4. Voir XXIX, 26-29. Cf. aussi XXX, 32: si le geste pouvait former une „espèce de langue proprement dite“, ce serait en tant qu'il utiliserait „des signes de convention“ et leur „combinaison“.
5. XL, 172-173 ; 178.
6. XXXI, 48-49 ; XXIX, 26-29.

7. Fonctions référentielle et poétique chez Jakobson : relation du message à l'objet ou à lui-même.
8. Prendre en considération le moment où cette question s'insère dans l'ouvrage : position stratégique, juste avant la césure d'ensemble qui partage l'étude du geste en sa dimension picturale et sa dimension musicale.
9. Il faut d'ailleurs rapprocher les deux couples peinture/expression et communication/indication, évoqués plus haut pour distinguer les fonctions de la langue.
10. *Über die musikalische Malerei, an den Königlichen Kapell-Meister Herrn Reichhardt*, 1780. Berlin, Voss, 48p. Traduit à la suite de la *Mimik* dans l'édition française de l'an III, sous le titre indiqué [cité LPM].
11. Remarquer que c'est encore à l'occasion de l'étude d'un art fonctionnant comme système sémiotique complexe (la musique vocale: musique + parole) que Engel pose la distinction capitale de la peinture et de l'expression, qu'il réinvestira cinq ans plus tard dans l'analyse de cet autre système plurisémiotique qu'est la représentation théâtrale.
12. Par opposition à la norme théâtrale du baroque : voir l'excellent ouvrage de Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd 2. *Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Günter Narr, Tübingen, 1983.
13. Ou encore XLII, 216 : « Tout ce que je pourrai dire ici [du passage d'une affection à une autre] se réduit à des remarques en partie triviales et indéterminées ; et j'avoue que pour indiquer avec exactitude et précision les observations plus fines et moins connues, en général, que cette matière pourrait offrir dans son développement, je n'ai pas assez de pénétration ou d'adresse, ou bien la langue n'est pas assez riche en termes propres dont j'aurais besoin pour rendre mes idées ». Au chapitre XL (178), Engel évoque d'ailleurs la raison principale de cet état de fait : c'est la continuité des affections que le système linguistique peut difficilement rendre de par sa discontinuité essentielle ; mais inversement la continuité des mouvements du corps pourra bien pallier cette insuffisance : « L'âme passe ici par une gradation insensible [...] il faudra donc que les mouvements analogues du corps soient liés entre eux par des mouvements également imperceptibles ».
14. Il faut cependant noter que le geste partage avec les autres arts plastiques cette comparaison à l'éloquence: VI, 53: „chaque membre et chaque muscle parle dans la figure du *Laocoon*“ ; VI, 54 : « éloquence de l'œil dans la peinture de Le Brun » > ce qui relance la problématique de la sémiotique comparée, en l'occurrence l réflexion sur le geste comme plastique.
15. *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. In : *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* 16/2, 1774, S. 177-256. Nachdruck mit Nachwort von Ernst Theodor Theodor Voss, Stuttgart 1964.
16. Ici on retrouve donc à nouveau l'un des concepts directeurs de l'essai *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*.
17. C'est alors cette conception englobante de la musique qui fournit le modèle d'une sémiotique du geste, le parallèle de ce dernier à la déclamation n'étant qu'un exemple d'un lien plus général du geste au musical : « Je crois prévoir que dans nombre de points des recherches que nous avons encore à faire il sera très avantageux de généraliser nos réflexions, et de les transporter du champ trop circonscrit de cet art [celui du geste], dans la sphère plus vaste de la musique. Brown regrette qu'on ait séparé les différents arts énergiques dans leur exercice : quant à moi, je ne regrette pas moins qu'on les ait séparés de cette idée générale qui les embrassait tous. Si la première de ces abstractions a nui à l'effet de ces arts, leur théorie a infiniment perdu par la seconde » (XXXII, 64-65). Voir encore XXXVII, 143 : « Vous vous rappelez le parallèle que j'ai établi entre tous les arts musicaux ; ainsi la valeur générale de mes principes ne peut pas vous échapper ».

18. C'est aussi pourquoi la musique en son sens large (arts du successif) s'avère un recours nécessaire de la théorie du geste : car sa continuité lui permet d'exprimer mieux que le langage, discontinu, la propriété intrinsèque de continuité revenant également au système sémiotique gestuel. « Les idées et les règles qui se présentent ici sont du nombre de celles qui conviennent généralement à tous les arts musicaux : ce qui est établi et prouvé pour l'un l'est également pour tous ; et ce que l'on ne peut pas dire de l'un à cause de la difficulté qu'on y rencontre, ou de l'obscurité qu'il ne serait pas possible de dissiper, pourrait peut-être se dire plus facilement et avec plus de clarté de l'autre » (XXXIV, 80-81).

19. Dans cette lettre XXX, Engel débat de la défense de la pantomime mimant des textes poétiques, par Noverre (*Lettre sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart et Lyon : A. Delaroche, 1760. Traduction allemande : *Briefe über die Tanzkunst*, Hambourg et Brême, J. H. Cramer, 1769). Noverre avait notamment „mis en pantomime“ toute la pièce des *Horaces* de Corneille. Engel s'appuie sur cet auteur pour montrer que la pantomime mimant un texte poétique ne sera inintelligible qu'à condition que le sujet en soit d'avance connu des spectateurs.

20. Cf. LPM, 276 : « La plus grande faute contre l'expression serait, si le compositeur au lieu de peindre l'idée ne peignait que le mot ; s'il cherchait à exprimer une idée détruite par le sens des paroles ; s'il s'attachait uniquement à l'image, à la métaphore, sans s'occuper de la chose ».

21. Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. Edition de 1770, Slatkine Reprints, 1994.

Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, La Haye : J. Neaulme, 1754.

22. Nachlass du *Laocoon*, XXV, H VI, 650 : « Que la peinture se serve de signes naturels doit assurément lui conférer un grand avantage sur la poésie, qui ne peut se servir que de signes arbitraires. Cependant toutes deux ne sont pas sur ce point si éloignées l'une de l'autre, qu'il devrait le paraître à première vue, et non seulement la poésie a effectivement aussi des signes naturels, mais encore le moyen d'élever ses signes arbitraires à la dignité et à la force des signes naturels ☐...☐, à savoir la *métaphore*. Puisqu'en effet la force des signes naturels réside dans leur similitude avec les choses, ainsi elle introduit à la place de cette similitude qu'elle n'a pas, une autre similitude que la chose désignée possède avec une autre chose dont le concept peut être plus aisément ravivé ».

23. Voir encore, sur ce point, le chapitre XXXI, 49-50, lorsque Engel considère la possibilité que se développe une véritable langue du geste : « Ainsi que je l'ai déjà dit plus haut, des signes purement arbitraires et dépourvus de toute espèce de motifs ne peuvent devenir la base d'aucune langue quelconque. Ces signes primitifs devraient ensuite servir de type à tous ceux que, conformément aux figures et aux tours variés d'une langue, il faudrait créer pour indiquer le reste de nos autres idées : et pourquoi ne serait-il pas aussi possible d'y parvenir par le moyen des mines et des gestes que par celui des sons ? Pourquoi des images visibles ne pourraient-elles pas aussi désigner les liaisons et les abstractions variées, que l'esprit, le jugement et l'imagination opèrent relativement aux idées ? ».

24. Le niveau métaphorique abolit donc ce que Engel dit plus haut de la divergence langue/geste sur le point suivant : là où le geste se sépare définitivement du langage et perd la possibilité d'être une « langue », c'est dans son incapacité à réunir à la fois peinture et expression (c'est-à-dire à représenter le sentiment en même temps que sa cause : cf. XXXI, 50-53). Car à cet égard, le langage étant *langue + parole* possède un double système de signification qui lui permettra la peinture ou la communication de l'objet cause du sentiment par les signes linguistiques, et l'expression du sentiment lui-même par les signes paralinguistiques. On peut en conclure qu'une des fonctions essentielles de la question de la comparaison langue/geste, dans la *Mimik*, est tout particulièrement de mettre en valeur la portée de la distinction des modes de signification : expression/peinture. On est donc une fois de plus confronté à un cas où l'usage esthétique des signes conduit à combler leurs divergences structurelles!

25. On comparera sa position par rapport à Lessing sur le point évoqué plus haut, à savoir le renvoi de la fonction esthétique à un repli des signes conventionnels vers les signes naturels : « Le poète est peintre, toutes les fois qu'il sait obtenir un parfait accord entre le mécanisme du mètre et du son des mots et le sens des paroles ; ou lorsque les signes dont il se sert pour représenter un objet offrent dans leur effet sur les sens une ressemblance exacte avec le même objet ; ou, pour mieux dire encore, quand ses moyens de convention approchent autant qu'il est possible de la nature » (LMP, 252). Engel reprend donc ce qui le point de départ du texte du *Nachlass* de la Dramaturgie chez Lessing, mais en lui donnant une orientation toute différente quant aux moyens requis par le poète pour obtenir un tel rapprochement du conventionnel au naturel : ce n'est plus la métaphore, comme chez Lessing, qui joue ce rôle en transposant au poétique une dimension imagée et *picturale*, mais au contraire le poète ne sera « peintre » que par l'intermédiaire des sons et de la dimension *musicale* de la langue.

26. La question d'un langage des gestes est envisagée au chapitre XXXI, juste avant la césure de la *Mimik* entre dimension picturale et dimension musicale du geste: „Une langue formée de mines, de gestes et de mouvements du corps serait-elle une chose moins possible qu'une langue composée de sons articulés?“. (XXXI, 45)

27. « Il peut arriver que, dans l'un et dans l'autre cas, le choix entre les synonymes soit à peu près indifférent ; mais il est très certain qu'il y en a bien plus où un artiste profond et doué d'une sensibilité exquise ¶...¶ ne voudrait pas employer indifféremment une expression pour l'autre » (XXV, 296-297).

28. Cf. le passage cité plus haut (XXX, 42) : « Si jamais on pouvait inventer un langage de gestes, qui méritât véritablement ce nom, ces imitations serviles de la langue parlée seraient regardées comme ces *misérables traductions*, dans lesquelles on cherche en vain le *style* de l'original, parce que le *génie* des deux langues y a été absolument négligé ».

29. Abbé Gabriel Girard, *Synonymes françois, leurs significations et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*, Paris : impr. de la Vve d'Houry, 1736.

RÉSUMÉS

Le philosophe populaire berlinois Johann Jakob Engel a amorcé, à la fin du XVIII^e siècle, des recherches importantes dans le domaine de la sémiotique esthétique, problématique alors presque entièrement neuve que venait de lancer le *Laocoon* de Lessing. A peine quelque années plus tard, l'œuvre de Engel constitue déjà un élargissement considérable de la problématique lessingienne, tout autant d'ailleurs qu'une remise en cause de certaines de ses prémisses : la sémiotique théâtrale ne peut-elle constituer une alternative à la scission sémiotique des « arts du temps » et des « arts de l'espace » ? Plus spécifiquement, l'analyse sémiotique du *geste* sera pour Engel l'occasion de dégager deux notions singulièrement opératoires : « peinture » et « expression » (*Malerei, Ausdruck*) qui seront transposables dans une sémiotique esthétique générale. En effet, elles permettent à Engel est de dégager analogies fortes entre musique, poétique, gestuel, pour s'acheminer vers une sémiotique comparée dont la perspective est entièrement neuve. On en retracera les ressorts essentiels en mettant en lumière le rôle intermédiaire important dévolu d'une part au modèle rhétorique de l'éloquence, d'autre part à la fonction métaphorique – moteurs de la transposition d'une sémiotique du langage à celle d'un « langage du geste ».

Near the end of the eighteenth century, the Berliner popular philosopher Johann Jakob Engel initiated important research in the field of esthetic semiotics, then an almost entirely new area of reflexion prompted by Lessing's *Laocoon*. Within just a few years, Engel's work already constitutes a substantial broadening of the lessingian issue, as well as a questioning of certain of its premises : couldn't theatrical semiotics offer an alternative to the semiotic split between the « arts of time » and « the arts of space ? » More specifically, Engel's semiotic analysis of gesture will enable him to come up with two particularly operative notions : « painting » and « expression » (*Malerei, Ausdruck*), which will be transposable to a more general esthetic semiotics. In effect, they enable Engel to discern analogies between music, poetics, and gesture, leading him towards a comparative semiotics with entirely new perspectives. We shall trace back its essential workings by focusing on the important intermediary role played on the one hand by the rhetorical model of eloquence, and on the other, by the metaphorical function – both motors for transposing a semiotics of language to that of a « language of gesture. »

INDEX

Mots-clés : expression, geste, langage, peinture, sémiotique, théâtre, Engel Johann Jakob

Keywords : gesture, language, painting, semiotics, theater, Engel Johann Jakob

AUTEUR

CHARLOTTE COULOMBEAU

professeur agrégé au lycée de Presles à Cusset (Allier) Membre associé du PHIER ou centre de recherches « Philosophies et rationalités » de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand