Du structuralisme

Jan Mukařovský

« O strukturalismu », conférence prononcée à l'Institut d'études slaves de Paris en 1946.
Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Květoslav Chvatík (éd.), Odeon, Praha, 1966, p. 109-116.

J'aimerais tenter ici un panorama assez succinct de l'état actuel de la théorie de l'art en Tchécoslovaquie. Je ne m'intéresse pas aux éléments bibliographiques ou biographiques, ni même à une vue d'ensemble. Je pense que le plus utile que je puisse faire dans le bref exposé qui va suivre est d'envisager un peu plus précisément le concept qui caractérise, semble-t-il, l'état actuel de la théorie de l'art en Tchécoslovaquie, à savoir le concept de structure [*struktura*]. Ce concept a donné son nom au structuralisme, courant méthodologique qui se rattache aux conditions d'évolution présentes dans ce pays, mais aussi aux impulsions actuelles de la philosophie, de la linguistique et de la théorie de l'art internationales. En utilisant le mot de « structuralisme », nous n'oublions pas qu'il existe des courants semblables (sans toujours être identiques) dans d'autres domaines de la science. C'est avec la linguistique, telle qu'elle est conçue par le cercle de Prague, que la théorie structuraliste de l'art est le plus étroitement liée : en développant la phonologie, la linguistique a permis à la théorie de la littérature l'étude des aspects sonores d'une œuvre d'art verbale ; en analysant les fonctions du langage, elle a offert de nouvelles possibilités à l'étude de la stylistique de la langue poétique ; enfin, en mettant l'accent sur le caractère sémiotique de la langue, elle a permis la compréhension de l'œuvre d'art comme signe.

Il est évidemment nécessaire, avant toute chose, de dire ce que notre théorie de l'art entend par structure. La structure est en général définie comme un tout dont les parties, en ce qu'elles s'intègrent à lui, prennent un caractère spécial. On dit que le tout est davantage que la somme des parties dont il se compose. Mais au regard du concept de structure, cette définition est trop large, car elle n'inclut pas seulement les structures au sens propre, mais aussi, par exemple, les « formes » (*Gestalten*) auxquelles se consacre la « psychologie de la forme ». C'est pourquoi, dans le concept de structure artistique, nous insistons sur un critère plus particulier que la seule corrélation du tout et des parties. Nous considérons comme une qualité spécifique de la structure dans l'art les relations réciproques entre leurs composantes, relations dynamiques par leur nature même. Selon notre conception, on ne peut tenir pour structure

qu'un ensemble de composantes dont l'équilibre interne est constamment rompu et de nouveau recréé, et dont l'unité nous apparaît en conséquence comme un ensemble d'antagonismes dialectiques. Seule perdure l'identité de la structure au cours d'une période donnée, tandis que sa composition interne, la corrélation entre ses composantes, change constamment. Dans leurs relations réciproques, les composantes particulières cherchent constamment à prévaloir les unes sur les autres, chacune fait des efforts visibles pour dominer aux dépens des autres : en d'autres termes, la hiérarchie, la domination et la subordination respectives des composantes (qui ne sont rien d'autre que l'expression de l'unité interne de l'œuvre) se réorganisent en permanence. Les composantes qui passent alors provisoirement au premier plan ont une signification décisive pour le sens général de la structure artistique, qui change sans cesse, du fait de leur recomposition.

Mais qu'est-ce qui, dans l'art, nous apparaît comme une structure ? C'est avant tout chaque œuvre d'art particulière qui est en soi une structure. Toutefois, si une œuvre d'art particulière doit être comprise comme une structure, il faut qu'elle soit perçue – et d'abord créée – sur le fond de certaines conventions artistiques (formules) fournies par la tradition artistique présente dans l'inconscient de l'artiste comme de celui qui la perçoit. Sans quoi elle ne serait pas perçue comme une création *artistique.* Et c'est précisément sous l'influence d'une confrontation involontaire avec les acquis artistiques du passé, devenus bien commun et donc figés de manière immuable, et en opposition avec eux que l'œuvre d'art peut apparaître comme un équilibre fragile de forces en déplacement constant, c'est-à-dire comme une structure. Du fait qu'elle s'accorde en partie avec les conventions artistiques du passé, en partie les combat, la structure de l'œuvre empêche que l'artiste soit en opposition avec la réalité la plus actuelle et avec l'état actuel de conscience de la société et le sien propre. La relation de l'œuvre avec les conventions artistiques du passé empêche à son tour que l'œuvre d'art devienne incompréhensible pour celui qui la perçoit. L'influence qu'exerce l'opposition à la tradition rend sensibles, à l'intérieur de l'œuvre, les relations dialectiques entre les composantes et leur équilibre mutuel.

Mais il n'y a pas seulement l'œuvre d'art unique et isolée qui soit structure. Nous avons déjà établi que dans sa nature même réside une référence à ce qui l'a précédée dans l'art et – ajoutons – à ce qui la suivra ; après tout, ce par quoi la structure d'une œuvre donnée se distingue sensiblement de la tradition – et toute œuvre d'art personnelle s'en distingue – est en même temps un défi à la création future. Toute œuvre d'art – même la plus « originelle » – est donc prise dans un courant continu qui traverse le temps. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui échappe à ce courant, même si certaines, dans la relation qu'elles entretiennent avec lui, semblent parfaitement inattendues (par exemple, dans la littérature tchèque, *Mai* de Mácha [1]).

La structure de l'œuvre d'art, qui apparaît comme un événement même lorsque notre regard s'arrête sur une seule œuvre, apparaît d'autant plus comme un mouvement dès lors que nous envisageons le contexte dans lequel elle est prise. Premièrement, il n'existe pas d'œuvre d'art en général, hormis quelques cas exceptionnels, qui soit

1. {Le poème *Mai* de Karel Hynek Mácha (1836) a heurté les conventions littéraires de son temps par son désespoir et sa violence macabre.}

l'unique œuvre de son auteur. Elle est presque toujours le maillon de toute une chaîne de créations. Le rapport de l'auteur à la réalité et sa méthode de création changent avec le temps. Partant, la structure de ses œuvres change elle aussi, non sans lien évidemment avec les transformations de la littérature nationale dans son ensemble, qui subit à son tour des changements sous l'influence de l'évolution de la conscience de la société. L'évolution de la structure individuelle de l'œuvre de l'auteur au cours du temps n'est cependant pas telle que la structure se transformerait par bonds soudains ; sa continuité n'est pas même interrompue par les transformations les plus radicales. Il persiste toujours une tension entre ce qui change et ce qui dure ; en effet, l'auteur reste enfermé dans les limites de son individualité d'artiste, qu'il continue certes de forger par son œuvre, mais dont il ne peut, pour cette raison précise, outrepasser les limites.

Ce qui vaut pour l'œuvre de l'individu vaut pour l'évolution de tout art dans son ensemble : là aussi, quand les composantes se réorganisent, leur hiérarchie, leur degré d'interdépendance changent sans cesse. Mais dans la production artistique d'une époque donnée, cette recomposition n'a lieu ni dans la même mesure, ni dans la même direction. Chacune des générations d'artistes vivant à une même époque représente par son œuvre une structure différente, souvent considérablement différente des autres, et ces structures agissent les unes sur les autres ; ainsi, ce ne sont pas seulement les prédécesseurs qui influent sur les artistes plus récents, mais au contraire, les cas ne sont pas rares où l'œuvre de jeunes artistes influe sur leurs prédécesseurs qui créent encore. La dialectique interne d'un art donné, telle qu'elle se manifeste au niveau global, inclut les personnalités, les générations, les courants et les genres artistiques différents, comme structures artistiques partielles. Et inversement, en tant qu'élément d'une série d'expressions artistiques, aucun art n'est isolé dans la culture d'une nation donnée : à côté de la littérature, on trouve la peinture et la sculpture, à leur côté la musique, etc.

Chaque art entretient nécessairement avec les autres des relations pleines de tension : au sein d'une culture nationale donnée, par exemple, les divers arts se rejoignent (ils essaient, avec les moyens spécifiques qui leur sont propres, d'accomplir des tâches qui reviennent à tel autre) ou au contraire se disjoignent. Ce qui se passe alors le plus souvent, c'est que la hiérarchie des différents arts se transforme : ainsi pendant la période baroque, dans les Pays tchèques, c'est la musique et les arts plastiques qui sont au premier plan, à l'époque de l'Éveil national [2], la littérature et le théâtre ; à l'époque de la génération du Théâtre national, la littérature, les arts plastiques et la musique sont d'égale importance.

Le tableau de l'évolution de l'art montre donc un processus très complexe, dès que nous l'envisageons dans la perspective de l'art lui-même, de sa construction interne. Enfin, nous ne pouvons passer sous silence les rapports qu'entretiennent les arts de nations différentes, par exemple les rapports entre diverses littératures nationales. La littérature comparée traditionnelle avait coutume de considérer que ces rapports

2. {L'Éveil ou Renouveau national, notion introduite dans l'histoire littéraire tchèque autour de 1900 pour remplacer celle de « Renaissance » ou de « résurrection nationale », désigne le mouvement d'émancipation culturelle et politique dans les pays tchèques au cours du XIXe siècle : les efforts patriotiques portèrent en premier lieu sur la défense et illustration de la langue et des lettres tchèques.}

étaient fondamentalement unilatéraux : quasiment *a priori*, elle attribuait catégoriquement à certaines littératures la capacité d'exercer une influence, et considérait que d'autres étaient condamnées à subir passivement des influences étrangères. C'est aussi ce qu'ont fait les historiens des littératures nationales, en particulier de la littérature tchèque. Cette opinion est fondamentalement fausse, même s'il se produit souvent, dans des situations historiques concrètes, que les influences soient unilatérales. Même dans de tels cas il ne s'agit pas fondamentalement d'une influence unilatérale au sens où la littérature qui accueille l'influence (ou les influences) en question serait un partenaire passif. Par exemple, il peut arriver qu'elle ait affaire à plusieurs influences à la fois : il s'ensuit alors qu'elle choisit parmi elles, les classes selon une hiérarchie, en fait prédominer une parmi d'autres et donne ainsi du sens à l'ensemble qu'elles forment. En effet, les influences ne s'exercent pas dans un milieu sans conditions : elles se heurtent à la tradition littéraire locale et sont soumises à ses caractéristiques et à ses besoins. La tradition artistique et idéologique locale peut aussi être cause que naissent entre les influences des tensions dialectiques : dans la littérature tchèque des XIXe et XXe siècles, par exemple, on peut lire à certains moments et chez certains écrivains un rapport dialectique entre les influences de la littérature russe ou d'autres littératures slaves (notamment polonaise) et les influences occidentales. Les influences russes et slaves en général, sitôt qu'elles s'exerçaient de manière plus sensible, renforçaient toujours la spécificité de la littérature tchèque, son caractère personnel, à la différence des autres influences qui, malgré tout ce qu'elles ont apporté, atténuaient ce caractère. On peut sentir ces influences slaves, notamment, chez Havlíček, Hálek, Mrštík, Šrámek et d'autres [3]. Voilà comment se présentent les influences, dès lors qu'on les aborde à partir des rapports dialectiques et, partant, structurels entre les littératures. On peut dire, pour résumer, que le rapport de chaque littérature nationale avec les autres, si on le considère de son point de vue à elle, se révèle être une structure de relations (influences) particulières, une structure dont les différentes parties sont hiérarchisées et changent de place dans la hiérarchie au cours de l'évolution. En revanche, les chercheurs qui se fondent sur l'unilatéralité fondamentale des influences aboutissent nécessairement, s'ils tirent toutes les conséquences de leurs prémisses, à l'image d'une littérature parfaitement inactive, dont l'évolution est dirigée par les impacts aléatoires d'influences venant tantôt de ci, tantôt de là. Une telle conception n'était pas étrangère, on l'a dit, à certains historiens de la littérature tchèque (en particulier à ceux qui souffrent du complexe des « petites nations »), mais les historiens des arts plastiques tchèques n'en étaient pas non plus si éloignés. C'est le grand mérite d'A. Matějčka et de ses élèves d'avoir montré, avec leur présentation de la peinture gothique tchèque, un exemple d'art national très personnel, uni et actif bien que soumis à plusieurs influences en même temps [4].

3. {Karel Havlíček Borovský (1821-1856), célèbre auteur satirique, slavophile mais très critique vis-à-vis d'un panslavisme tourné vers la Russie tsariste. – Vítězslav Hálek (1835-1874), poète, journaliste et feuilletoniste. Son œuvre traite de motifs et de thématiques empruntés à la littérature russe (Pouchkine, Gogol) et aux autres pays slaves. – Vilém Mrštík (1863-1912), prosateur inspiré, entre autres, par les auteurs classiques du réalisme russe. – Fráňa Šrámek (1877-1952), écrivain antimilitariste et anarchiste. Šrámek fut envoyé en 1914 sur le front de Russie et relata cette expérience dans plusieurs proses et poèmes devenus emblématiques auprès de la jeune génération socialiste de l'entre-deux-guerres.}

4. {Mukařovský se réfère ici à l'historien de l'art Antonín Matějček (1889-1950), auteur notamment de *Česká malba gotická* [La peinture gothique tchèque], Melantrich, Praha, 1938.}

Nous espérons, dans les paragraphes qui précèdent, avoir montré au moins de manière allusive que ce n'est pas seulement l'œuvre d'art individuelle, ni non plus l'évolution de chaque art dans son ensemble, mais que ce sont aussi les relations qu'entretiennent les arts entre eux qui ont un caractère de structure, et que si nous envisageons tout cela comme une structure (c'est-à-dire comme un équilibre fugace de relations), nous ne nous trouvons pas en opposition avec la réalité, non plus que nous ne restreignons la diversité des possibilités de recherche, mais qu'au contraire nous soulignons leur richesse.

Cependant, il est temps de nous intéresser à une autre qualité majeure de l'œuvre d'art : sa nature de *signe*. L'œuvre d'art est destinée – comme tout signe – à servir d'intermédiaire (d'une manière qui lui est propre) entre deux parties ; l'auteur du signe est l'artiste, tandis que le récepteur est celui qui le perçoit. L'œuvre d'art cependant est un signe très complexe : chacune de ses composantes et chacune de ses parties sont porteuses d'une signification partielle. Ces significations partielles composent ensemble le sens global de l'œuvre. Et c'est seulement lorsque le sens global de l'œuvre est clos, que l'œuvre d'art devient témoignage sur le rapport de l'auteur à la réalité et appel à celui qui la perçoit pour qu'il prenne lui aussi une position à la fois cognitive, affective et volitive par rapport à la réalité dans son ensemble. Mais avant que celui qui perçoit ne saisisse le sens global, un processus de formation de ce sens global doit avoir lieu. Et c'est avant tout ce processus qui importe dans l'œuvre d'art. L'histoire de l'art nous a appris qu'à certaines époques l'œuvre d'art tend à un sens non clos – ce qui n'est pas pour nuire, cependant, à son efficacité artistique : en pareils cas, le fait que le sens reste non clos est partie intégrante de l'intention de l'artiste. Une autre caractéristique de l'œuvre d'art comme signe est sa capacité à avoir plusieurs sens en même temps, là encore sans nuire à son efficacité. La pluralité des sens est accentuée à certaines époques (par exemple, dans le symbolisme), à d'autres époques au contraire, elle est seulement suggérée et se mue en énergie sémantique secrète. Mais au fond, elle est toujours présente.

L'œuvre d'art met donc surtout l'accent, contrairement à d'autres types de signes, par exemple linguistiques, non pas sur une relation définitive et univoque à la réalité, mais sur le processus par lequel cette relation advient. Certes, on pourrait objecter que tout processus se déroule nécessairement dans le temps et, par conséquent, que ce que nous venons de dire ne vaut que pour les arts dont la perception se réalise dans une séquence temporelle (par exemple la littérature, la musique, le théâtre, le cinéma). Mais même les œuvres des arts spatiaux, comme la peinture, la sculpture, l'architecture, apparaissent à l'observateur comme un processus sémantique. Dans la peinture, par exemple, s'orienter dans les grandes lignes de l'organisation sémantique globale de la surface du tableau requiert déjà du temps, et a fortiori une perception attentive pour atteindre en profondeur au sens le plus singulier de la création picturale. C'est pourquoi, même dans la peinture, les différentes significations partielles composent ensemble un sens global, par un processus de création du sens qui se déroule dans le temps.

Et c'est ainsi que toute œuvre d'art se montre à qui la perçoit comme un réseau sémantique, comme un contexte [5]. Chaque nouveau signe partiel que l'individu qui perçoit remarque lors du processus de perception (c'est-à-dire chaque composante et chaque partie de l'œuvre entrant dans le processus de création du sens par le contexte), non seulement s'ajoute à ceux qui ont atteint sa conscience précédemment, mais change aussi, dans une plus ou moins large mesure, le sens de tout ce qui a précédé. Et inversement : tout ce qui a précédé influe sur la signification de chaque nouveau signe partiel que l'on remarque. Dans les arts « du temps », la succession dans la perception des différentes parties de l'œuvre d'art est manifestement donnée, non par le libre-arbitre du récepteur, mais d'une façon que l'auteur a prédéterminée. Il n'en va pas différemment, toutefois, dans les arts « de l'espace ». Un peintre, par exemple, guide l'attention du spectateur depuis le point précis de sa surface dont il veut qu'on parte vers les autres parties de la surface et les autres significations partielles dont ces segments sont porteurs ; il le fait en répartissant la qualité et la clarté des taches de couleur, au moyen du tracé et de la répartition des contours et des volumes, et ainsi de suite. Et dans toute œuvre d'art, l'équilibre dépend surtout de la manière et de la démarche par lesquelles on forme un contexte sémantique, dont le but est d'aider celui qui la perçoit à construire son propre rapport à la réalité. Il ne reste plus qu'à noter que le qualificatif « propre » ne signifie nullement qu'on met sans réserve l'accent sur la singularité individuelle, car, ce faisant, je ne perds jamais de vue le rapport dialectique entre conscience individuelle et conscience collective.

Maintenant, la question qui se pose est la suivante : quelles composantes de l'œuvre d'art sont susceptibles d'être porteuses des significations qui constituent son sens global ? Ce n'est pas une question superflue, parce qu'on n'a pas encore tout à fait abandonné l'idée que seules portent le sens de l'œuvre d'art les composantes qu'on appelle conventionnellement « de contenu », par opposition aux composantes « formelles ». Pourtant (comme nous l'avons présumé au commencement de ce chapitre sémantique de notre étude), ce sont toutes les composantes, sans distinction, qui sont porteuses de signification et, partant, des facteurs constitutifs du sens global de l'œuvre. Toutes les composantes participent du processus sémantique que nous avons appelé contexte, à savoir, dans une œuvre poétique par exemple, chaque mot, les composantes sonores, les formes grammaticales, les composantes syntaxiques (construction de la phrase), la phraséologie, aussi bien que les composantes thématiques. Dans une œuvre picturale, ce sont aussi bien les lignes que la couleur, aussi bien les contours que les volumes, l'organisation de la surface du tableau aussi bien que le sujet, qui aident à la formation du contexte.

Mais les manières dont on use de ces composantes dans l'œuvre d'art (les démarches artistiques) jouent elles aussi un rôle dans la production du sens, de même que les relations qu'entretiennent ces composantes entre elles, par exemple, dans une œuvre

5. {Comme souvent, Mukařovský utilise de façon concurrente le mot d'origine slave et le mot d'origine gréco-latine, juxtaposant ici les termes presque synonymes de *souvislost* et de *kontext*. *Souvislost*, que nous traduisons en l'occurrence par « réseau » et ailleurs par « contexte » ou « cohérence », désigne tout rapport de corrélation ou d'interdépendance. Cette notion est d'un emploi fréquent chez Mukařovský et joue un rôle central dans sa conception de la structure. Elle admet une acception plus large que *contexte* en français, décrivant le caractère dynamique des rapports de structure, alors que *kontext* désigne un état de faits à un moment donné de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire, le *milieu* intellectuel et culturel dans lequel apparaît un phénomène artistique.}

poétique, la relation entre la composition des sons (euphonie) et le sens des mots : l'euphonie peut susciter des relations sémantiques entre des mots, qui n'entretiennent pas dans le texte de lien sémantique immédiat, elle peut souligner des mots importants pour le sens général du poème, en répétant plusieurs fois un groupe de phonèmes caractéristique de ce mot, sans pour autant répéter le mot lui-même, etc. Des composantes sémantiquement neutres à première vue peuvent intervenir efficacement dans la structure sémantique de l'œuvre, par exemple le mètre dans la poésie, ne serait-ce qu'en articulant le texte par des pauses, parfois en accord, parfois en désaccord avec son articulation en phrases ; et bien sûr, tout sorte d'autres moyens. Un autre exemple, tiré de la peinture : la couleur est un phénomène optique qui n'a pas de caractère sémiotique substantiel (si l'on ne tient pas compte de l'usage symbolique des couleurs). Et pourtant, en tant qu'élément de l'œuvre picturale, elle devient signe même quand il s'agit de peinture non figurative. Par exemple, une tache de couleur bleu azur, si elle est placée dans la partie supérieure de la surface d'un tableau abstrait, deviendra très facilement porteuse de la signification « ciel » ; dans la partie inférieure de la surface, elle peut prendre le sens de « plan d'eau » ; dans les deux cas, certes, ces significations ne sont pas valables concrètement, mais bien plutôt comme des allusions à une réalité donnée. Le chevauchement partiel des contours, même privés de toute intention figurative, peut suggérer dans un tableau abstrait la profondeur d'un espace rempli d'objets, fussent-ils impossibles à nommer.

Dans l'œuvre d'art, toutes les composantes qu'on a coutume d'appeler formelles sont donc porteuses de significations, des signes partiels. Et inversement, les composantes qu'on appelle en général de contenu (thématiques), ne sont elles-mêmes que des signes qui n'acquièrent leur pleine et entière signification que dans le contexte propre à l'œuvre d'art. Prenons par exemple un personnage d'une œuvre épique ou dramatique. L'art réaliste s'efforcera de susciter chez le lecteur (ou bien le spectateur) l'impression qu'il s'agit d'un individu donné, qui a existé un jour quelque part. Mais en même temps, il fera aussi en sorte nécessairement que le personnage semble avoir la validité la plus générale, afin que le lecteur (ou le spectateur), pour ainsi dire, ait l'impression de retrouver quelque chose de ce personnage en chaque être humain, à commencer par lui-même. Chaque art est caractérisé par un lien indissoluble entre le concret et le général, qui n'est toutefois possible qu'à cette condition : que l'œuvre d'art signifie la réalité seulement comme somme de toutes ses parties et composantes (parmi lesquelles chacun de ses personnages) en renvoyant aussi à elle comme à un tout. Ainsi chacun des différents personnages d'une œuvre épique[6] n'est-il pleinement compréhensible que dans sa relation aux autres personnages, à l'intrigue, aux démarches artistiques dont il a été fait usage dans l'œuvre et ainsi de suite. Seuls les grands personnages de la littérature mondiale ont le privilège de sortir du contexte de l'œuvre d'art et d'entrer en relation directe avec la réalité ; ils n'en présentent pas moins le double caractère du signe artistique : paraître à la fois généraux et singuliers.

Du fait de cette spécificité due à son caractère de signe, le rapport de l'art à la réalité n'est pas univoque ni immuable, il est au contraire dialectique et donc variable dans l'histoire. L'art dispose de nombreux moyens des plus variés pour signifier la réalité comme un tout. Nous pouvons observer l'alternance de ces moyens dans le

6. {« Épique » est à entendre au sens de « narratif », par opposition aux genres lyrique et dramatique.}

cours de son histoire. L'éventail en est très étendu, depuis la tentative de saisir de façon parfaitement fidèle la réalité dans toute la diversité de ses formes (et toute la contingence contenue dans cette diversité), jusqu'à la rupture en apparence radicale entre l'art et la réalité. Mais même au plus fort de son éloignement, le rapport à la réalité ne cesse d'être un facteur indispensable de la structure de l'œuvre, qui rend possible la variété intérieure, le renouvellement constant et la capacité de l'œuvre d'art à toucher la vie de celui qui la perçoit comme individu, ainsi que de la société tout entière.

Le dernier phénomène dont il faut traiter, si nous voulons caractériser l'état actuel de la science de l'art tchécoslovaque, est le concept de *fonction.* Ce concept (que la théorie de l'art partage avec la linguistique, mais aussi, par exemple, avec l'étude du folklore et, dans le domaine des arts, avec l'architecture) concerne le rapport entre l'œuvre d'art et celui qui la perçoit d'une part et la société d'autre part. Le concept de fonction n'est investi d'une pleine et entière objectivité que lorsqu'on entend par là la diversité des fins auxquelles l'art sert dans la société. Certaines œuvres d'art sont clairement destinées, dès leur création, à exercer une action d'un certain type sur la société, et cette destination se manifeste jusque dans leur structure, par exemple lorsqu'elles s'adaptent aux canons du genre qui sert à ce besoin précis, mais aussi d'autres façons. Une œuvre cependant peut être à même de remplir plusieurs fonctions à la fois. Elle peut aussi changer de fonction au cours du temps. Le plus souvent, un tel changement de fonction prend la forme d'un changement de dominante au sein du système des fonctions possibles et le changement de fonction dominante se manifeste nécessairement par un décalage du sens général de l'œuvre.

Les fonctions de l'art sont diverses et variées ; leur aptitude à se combiner fait qu'il n'est pas facile de les énumérer et de les classer toutes. Toutefois, il y en a une parmi elles qui relève spécifiquement de l'art et sans laquelle une œuvre d'art ne serait plus une œuvre d'art. C'est la fonction esthétique. D'autre part, il est évident que la fonction esthétique est loin de se cantonner au seul domaine de l'art, mais qu'elle est mêlée à tout le travail de l'homme et à toutes les manifestations de son existence. Elle est l'un des facteurs les plus importants qui forgent le rapport de l'être humain à la réalité ; elle a en effet la capacité, comme on le montrera encore plus en détail, d'empêcher que ne s'instaure la prépondérance unilatérale d'une seule fonction sur toutes les autres. Dans les domaines extérieurs à celui de l'art, elle s'exerce sur un nombre d'individus beaucoup plus important et son action est plus large ; dans l'art, en revanche, elle est plus intense.

Comment la fonction esthétique se manifeste-t-elle dans l'art ? Avant tout, il faut avoir conscience qu'à l'inverse de toutes les autres fonctions (cognitive, politique, didactique, etc.), la fonction esthétique n'a pas de but concret, elle ne tend à accomplir aucune tâche pratique. La fonction esthétique extrait la chose ou l'action de leurs contextes pratiques, bien plutôt que de les intégrer à l'un d'eux. Cela vaut en particulier pour l'art. De cette qualité particulière de la fonction esthétique, on dérive souvent l'idée – en un sens tantôt positif, tantôt négatif – qu'accentuer la fonction esthétique a immanquablement pour résultat de couper l'art de la vie. C'est toutefois une erreur. Si la fonction esthétique ne tend à aucun but pratique, cela ne signifie pas pour autant

qu'elle empêche l'art d'entrer en contact avec les intérêts existentiels de l'homme. C'est précisément parce qu'elle n'a pas de « contenu » univoque que la fonction esthétique devient « transparente », ne se montre pas hostile aux autres fonctions, mais les aide. Si les autres fonctions, les fonctions « pratiques », lorsqu'elles se retrouvent au coude à coude et en concurrence, s'efforcent chacune de l'emporter sur les autres, suivant leur tendance à la spécialisation fonctionnelle (à la mono-fonctionnalité, qui culmine dans la machine), l'art en revanche, justement sous l'influence de la fonction esthétique, tend à la pluri-fonctionnalité la plus riche et la plus variée, sans même que cela empêche l'œuvre d'art d'agir sur la société. Se manifestant dans l'art comme une fonction spécifique, la fonction esthétique aide l'être humain à dépasser ce qu'il y a d'unilatéral dans la spécialisation, qui appauvrit non seulement son rapport à la réalité, mais aussi ses possibilités d'action sur elle. Elle ne fait pas obstacle à l'initiative créatrice de l'homme, mais l'aide à la développer. Ce n'est pas un hasard si, dans les biographies des grands érudits, des inventeurs, des explorateurs, on constate souvent un intérêt poussé pour l'art comme une de leurs caractéristiques.

Jusqu'ici, nous avons envisagé la fonction de l'art seulement du point de vue de la société dans son ensemble. Mais considérons-la aussi du point de vue de l'individu, qu'il crée ou perçoive. L'artiste lui-même, même quand il adapte la structure de l'œuvre à une fonction donnée, n'en exclut jamais aucune autre d'avance. Dans le cas contraire, il ne pourrait pas entrer en contact vivant avec la réalité : s'il faisait violence à l'œuvre en simplifiant sa richesse de fonctions, il appauvrirait aussi son approche de la réalité et le pouvoir de suggestion de celle-ci. Aussi est-ce seulement lorsque nous envisageons l'art du point de vue de l'individu que la fonction de l'œuvre apparaît comme un système d'énergies vivantes, qui sont dans un état de tension et de conflit permanent. C'est alors seulement aussi que nous comprenons que les fonctions de l'œuvre ne sont pas des pièces séparées les unes des autres, mais un mouvement qui transforme sans cesse la physionomie de l'œuvre d'un individu qui la perçoit à l'autre, d'une nation à l'autre, d'une époque à l'autre ; cela est particulièrement manifeste si nous considérons l'œuvre, non pas avec les yeux de son auteur, mais avec ceux de qui la perçoit.

Du point de vue de la fonction de l'œuvre d'art, les facteurs individualisants sont non seulement chacun des particuliers qui la perçoivent, mais aussi les formations sociales dans leur entier, les différents milieux et couches de la société. Ce sont eux notamment qui décident de la façon dont se passent les glissements dans la structure générale des fonctions.

Mais il faut encore prendre conscience, au moins en passant, du rôle qui revient au sujet dans la décision sur la validité artistique d'un phénomène donné. Si l'on a seulement en tête l'artiste comme sujet, l'affaire est simple : l'artiste insuffle sa subjectivité dans l'œuvre, entre autres en adaptant par avance sa structure à une fonction déterminée. Quant à savoir si un objet donné doit fonctionner comme une œuvre d'art (et donc, avant tout, avoir un fonctionnement esthétique), c'est aussi, dans une certaine mesure, celui qui le perçoit qui en décide. Les surréalistes ont usé sciemment de cette possibilité en choisissant et créant des objets qui apparaissent d'eux-mêmes étrangers à toute fonction, y compris esthétique. Pour la subjectivité de

qui les perçoit, c'est plus exigeant que les œuvres d'art créées expressément comme telles. Cependant, même dans les objets surréalistes, la fonction esthétique s'objective dans la conscience du spectateur dès que celui-ci apprécie l'objet en le rapportant à des conventions artistiques données, tantôt respectées, tantôt enfreintes. L'acceptation d'un objet surréaliste comme œuvre d'art n'est toutefois que la forme exacerbée d'un phénomène tout à fait ordinaire, à savoir le sentiment de liberté au moment de décider de la fonctionnalité d'une œuvre d'art, sentiment qui est le facteur indispensable de son efficacité.

Nous avons analysé quelques concepts fondamentaux de la théorie structuraliste de l'art. Il est apparu, sitôt que l'on se met à considérer l'art comme un équilibre fragile de forces en tension et en recomposition permanentes, que les problèmes traditionnels se montrent sous un jour nouveau et que des questions émergent qui n'avaient pas été posées jusqu'alors. Nombre des perspectives qui s'ouvrent là sont de véritables défis qui exigent une réponse dans les plus brefs délais. J'en donne un exemple parmi tant d'autres : la théorie de l'art comparé. La question n'est pas nouvelle : elle a été posée pour la première fois, et avec une géniale perspicacité, par Lessing dans son *Laocoon*, puis par nombre de chercheurs après lui. Cependant, le structuralisme, parce qu'il conçoit les arts particuliers comme des structures liées entre elles par des tensions dialectiques qui se transforment au cours de l'histoire, ne voit pas seulement les frontières qui les divisent selon les propriétés des matériaux ou selon d'autres circonstances (ce que Lessing avait déjà remarqué), mais aussi leurs possibilités de rapprochement, dans la mesure où, à certains stades de leur évolution, ils tentent de se rapprocher, de se mêler, voire de se substituer les uns aux autres. Cette conception d'un lien réciproque entre les arts est féconde notamment pour l'histoire de l'art. Il suffit souvent d'un coup d'œil rapide sur les destinées de certaines cultures nationales pour se convaincre de son importance méthodologique. Dans la culture tchèque du XIXe siècle, par exemple, on peut observer quelques glissements dans la hiérarchie des arts : à l'époque de l'Éveil national, au début du XIXe siècle, ce sont manifestement la littérature et le théâtre qui sont au premier plan ; dans les années 1870 (à une époque où Smetana en musique et Neruda en littérature créent côte à côte [7]), les arts dominants sont la musique et la littérature ; dans les années 1880 et 1890, on en arrive à une collaboration égalitaire de la littérature, de la musique, des arts plastiques et du théâtre, à l'époque de la construction du théâtre national (sont simultanément actifs : en littérature, la génération de *Máj* et celle de *Lumír*, en musique, Smetana et Dvořák, dans les arts plastiques, Aleš, Hynais, Myslbek et d'autres, au théâtre, J. J. Kolár, à la tête d'une grande école d'acteurs [8]). Ce ne sont là, bien sûr, que

7. {Bedřich Smetana (1824-1884) et Jan Neruda (1834-1891) sont les chefs de file de l'école de musique tchèque à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle pour le premier, et de la jeune génération d'écrivains dans les années 1860 pour le second.}

8. {*Máj* est un almanach littéraire fondé par Vítězslav Hálek et Jan Neruda en 1858, dont le titre rend hommage au poème déjà cité de K. H. Mácha. *Lumír*, du nom d'un barde slave apparaissant dans le faux manuscrit médiéval de Dvůr Králové, prétendument découvert en 1817, est une revue fondée en 1851 : elle connut cependant son heure de gloire après sa refondation en 1873, sous la direction du poète Josef Václav Sládek. Les deux revues ont réuni autour d'elles deux générations d'écrivains et de poètes qui donnèrent le ton dans la littérature tchèque de la seconde moitié du XIXe siècle. – Antonín Dvořák (1841-1904) est le principal concurrent de Smetana dans la définition d'une tradition nationale dans la musique tchèque. – Le peintre et illustrateur Mikoláš Aleš (1852-1913), le peintre Vojtěch Hynais (1854-1925) et le sculpteur Josef Václav Myslbek (1848-1922) appartiennent à la génération dite du Théâtre national, à la décoration duquel ils ont tous trois contribué entre 1868 et 1883. – Josef Jiří Kolár (1812-1896), célèbre acteur shakespearien

des indications pour des recherches qu'il faudrait développer davantage, à partir de ce vaste corpus et de la connaissance approfondie que nous avons de l'histoire des différents arts dans les Pays tchèques. Mais la problématique se dessine clairement et elle est d'autant plus impérieuse maintenant que nous avons conscience, plus que jamais, que tout a rapport avec tout.

En ce qui concerne l'histoire des différents arts, il convient encore d'ajouter que la méthode structuraliste jette aussi un jour nouveau sur la question dite des *influences* et de leur signification pour l'histoire de chacun des arts. C'est là de nouveau une question très complexe et on ne peut qu'esquisser à grands traits les solutions que l'on peut lui apporter aujourd'hui. Selon la conception traditionnelle, l'influence est unilatérale, les parties qui exercent ou subissent l'influence sont opposées dans un rapport de contradiction constant, sans tenir compte que l'influence, pour être admise, doit être préparée par les conditions qui ont cours sur place et qui décideront du sens qu'elle prendra et de la direction dans laquelle elle s'exercera. En aucun cas, une influence ne peut annuler le stade de développement local, déterminé par l'évolution précédente de l'art, mais aussi par l'évolution antérieure et l'état actuel de la conscience sociale. C'est pourquoi il est nécessaire, lorsque l'on étudie les influences, de considérer que les différents arts nationaux entretiennent des contacts sur un pied d'égalité (et pas du tout dans un rapport fondamental de subordination de l'influencé à l'influenceur). Ajoutons encore ceci : il est exceptionnel qu'un art d'une nation donnée – par exemple, la littérature – soit influencé par un art national étranger en particulier. En général, il existe un grand nombre d'influences étrangères et il n'y va pas seulement de la relation de chacune d'entre elles avec l'art qui en subit l'influence, mais aussi des relations entre ces différentes influences. Ainsi, par exemple, la littérature tchèque a été, au cours des XIXe et XXe siècles, en contact avec toute une série de littératures étrangères : allemande, russe, française, polonaise et bien sûr slovaque. Ces relations n'ont pas touché la littérature tchèque tour à tour, mais bien, dans la majorité des cas, de manière simultanée. Même si la plupart d'entre elles étaient unilatérales, du point de vue de la littérature qui exerçait son influence, sans que la littérature tchèque prenne une part active à la production littéraire mondiale (car la littérature tchèque, après une période de déclin sous la Contre-Réforme, devait encore se hisser au niveau des littératures européennes modernes), ces influences n'ont pas entravé pour autant l'essor original de la littérature tchèque. Il y en avait pléthore, de sorte qu'elles se contrebalançaient, leur poids relatif s'est transformé avec le temps et la littérature tchèque penchant tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre, a ainsi créé, avec elles et entre elles, une tension dialectique féconde. Les influences ne sont donc pas, rappelons-le encore une fois, l'expression de la domination et de la subordination fondamentales des différentes cultures nationales ; leur aspect fondamental est la réciprocité, issue de l'égalité entre les nations et de l'égale importance de leurs cultures. Du point de vue de chaque culture nationale (et par conséquent de chaque art national), les relations aux cultures (partant, aux arts) des autres nations créent une structure liée par des rapports internes, dialectiques, se recomposant sans cesse sous l'influence d'impulsions venues de l'évolution de la société.

---

et romantique, également écrivain et traducteur, quelque temps actif au Théâtre national comme metteur en scène.}

Nous parvenons au terme de nos considérations sur le structuralisme appliqué à la science artistique, mais nous n'avons certainement pas fini d'énumérer les perspectives que le structuralisme ouvre pour la recherche théorique et historique en art. Du reste, il ne s'agissait pas d'être exhaustif, mais seulement de caractériser le structuralisme, par rapport à quelques questions fondamentales, plus concrètement qu'on n'aurait pu le faire par des considérations générales. Le structuralisme est apparu et vit en corrélation immédiate avec la création artistique, la création artistique contemporaine. Il n'abandonne jamais cette relation, pas même lorsqu'il entreprend – à la lumière de la sensibilité artistique actuelle – d'éclairer l'art du passé, de montrer comment cet art résolvait ses propres problèmes de création. La relation entre le structuralisme appliqué à la science artistique et l'art contemporain est réciproque. Les artistes comme les théoriciens sont unis dans la conviction que l'époque actuelle oblige les uns et les autres à réfléchir avec rigueur et courage aux lois qui régissent la création artistique, eu égard au bouleversement de la situation de l'homme dans le monde.

Traduit du tchèque par Jean Boutan