Le concept de tout dans la théorie de l'art

Jan Mukařovský

« Pojem celku v teorii umění », conférence prononcée devant le Cercle linguistique de Prague en 1945, *Estetika* 5 (1968), p. 173-181.

La conférence d'aujourd'hui est, c'est le mot, « de circonstance », car elle se réfère au thème proposé à la discussion par le professeur Jan Bělehrádek dans ses conférences au Cercle linguistique de Prague [1]. Lors de l'une de ces discussions, j'ai mentionné que l'un des thèmes analysés avec tant de fécondité, celui du *tout*, gagnerait à être concrétisé sur des matériaux divers pour montrer dans quelle mesure il peut se métamorphoser en fonction de la diversité de ces matériaux. J'ai alors ajouté qu'une application du concept de *tout* à tel ou tel matériau et donc à tel ou tel domaine scientifique pouvait avoir telle ou telle influence sur la conception du tout dans d'autres domaines scientifiques, car chaque matériau en laisse apparaître certaines facettes, certains aspects, plus manifestes sur le matériau en question que sur d'autres, mais qui, une fois découverts, peuvent s'avérer importants même là où ils ne sont pas visibles de prime abord. De cette remarque, je me suis fait, au moins subjectivement, une obligation : si le professeur Bělehrádek, biologiste, pensait comme matériau primaire aux faits biologiques même quand il traitait du concept de tout d'un point de vue général, il m'a semblé qu'il ne serait pas sans intérêt de confronter le regard que portent les sciences naturelles sur le tout avec celui auquel conduit voire contraint le matériau des autres sciences, dites tantôt de l'esprit, tantôt culturelles, et nouvellement sciences sociales. Si je retiens pour matériau les phénomènes artistiques, je le fais pour la simple raison que c'est le matériau qui est pour moi le plus courant, mais je reste persuadé que dans leurs traits fondamentaux ils ne présenteront pas de différence essentielle avec les matériaux des autres sciences sociales, pour ce qui est de l'application du concept de tout.

Je reviens juste un instant sur l'expression « conférence de circonstance » que je viens d'employer. Je ne voudrais pas le moins du monde donner l'impression qu'il s'agit là

1. {Il s'agit des conférences « Struktura a holismus » [Structure et holisme] et « Holismus a jazykozpyt » [Holisme et linguistique] prononcées respectivement le 9 et le 15 octobre 1945. Pour un résumé, voir *Slovo a slovesnost* 10 (1945-1948), p. 191-192 (http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=553).}

d'une tare. D'une certaine façon, on peut dire, en paraphrasant le mot de Goethe [2], que toute recherche scientifique est en quelque sorte « de circonstance ». Mais même si nous laissons cela de côté, il faut reconnaître que pendant longtemps nous n'avons pas accordé assez d'attention, et jamais peut-être de façon systématique, à la position du structuralisme vis-à-vis des autres courants « totaux » ; en particulier, nous attachant plutôt à la parenté qu'à la diversité, nous n'avons encore jamais posé la question de la différence entre le structuralisme et les autres courants « totaux » dans les diverses disciplines scientifiques. Et ce, bien que seules les différences au sens strict situent et déterminent la place respective des courants apparentés et fondent ainsi leurs rapports sur une base solide. Nous devons être reconnaissants à la suggestion du professeur Bělehrádek non tant pour ce qui dans ses propos nous semblait évident que pour ce précisément qui a appelé nos objections et, pour ainsi dire, nous a fait prendre conscience de nous-mêmes. Je n'ose certes pas dire, loin de là, que cette conférence entend ou peut épuiser le sujet que je viens d'esquisser, à savoir les différentes caractéristiques du concept de tout dans les sciences sociales. Dans les conditions de hâte qui caractérisent notre travail aujourd'hui, le temps m'a manqué ; et puis le matériau de la science de l'art peut, au regard de l'extension totale des sciences sociales et de la différence de leurs matériaux, apparaître trop étroit et donc unilatéral. Une autre conférence sur le concept de tout en linguistique a, je crois, été annoncée *ex presidio*. Je souhaite ardemment qu'elle ait lieu dans l'intérêt, si j'ose dire, de celle que je présente aujourd'hui.

Après cette introduction, dont je m'excuse de la longueur imprévue, j'en viens maintenant au thème lui-même : de quelle façon, dans quel sens (ou dans quels sens) utilisons-nous le concept de tout dans l'esthétique contemporaine ? C'est à dessein que je formule la question en termes si généraux et si prudents, de crainte que la question plus étroite « de quel type est la structure artistique dans sa totalité ? » ne conduise à négliger certains aspects du concept de tout, qui dans la théorie de l'art peuvent apparaître aux côtés de celui de structure [3]. Et ils apparaissent bel et bien. C'est avant tout le concept de *forme* [*tvar*] qui joue un rôle très important dans la théorie de l'art. Il convient de rappeler que le mot *forme* est communément employé dans la théorie de l'art et surtout dans la critique d'art dans plusieurs sens différents, parfois simultanément. Je pense à sa signification bien précise en psychologie : forme – *Gestalt*. Un tout clos sur lui-même, ordinairement perceptible par les sens, et qui en plus des propriétés de ses parties a encore une « qualité formelle » (*Gestaltqualität*)

2. {Sur le fait que toute poésie soit « poésie de circonstance », voir les *Conversations avec Goethe* d'Eckermann (jeudi 18 septembre 1823) : « Le monde est si grand et si riche, la vie si multiple que les sujets de poèmes ne manqueront jamais. Mais tous doivent être des poésies de circonstance, c'est-à-dire que c'est la réalité qui doit en fournir l'occasion et le sujet » (d'après http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Johann_Wolfgang_von_Goethe/121689).}

3. {Il s'agit dans cet essai d'un concept du tout qui s'éloigne du holisme traditionnel au sens de la complétude et de l'intégrité d'un ensemble cohérent et fermé. Dynamique, instable et dialectique, le tout chez Mukařovský n'implique aucune symétrie avec l'artefact ou l'œuvre-chose, et il préfigure les principes du geste sémantique et de l'intentionnalité sémantique. Voir « L'art comme fait sémiologique » (1934) et « L'intentionnalité et la non-intentionnalité dans l'art » (1943), ici même p. 67 et 221 ; sur l'opposition sémantique statique/sémantique dynamique, « On Poetic Language » (1940), dans Jan Mukařovský, *The Word and Verbal Art : Selected Essays*, John Burbank et Peter Steiner (trad. et éd.), Avant-propos de René Wellek, Yale University Press, New Haven/London, 1977, p. 46 et suiv. Pour un commentaire, voir Mojmír Grygar, « The Concept of Totality in Art Theory », dans *Jan Mukařovský and the Prague School / und die Prager Schule*, Vladimir Macura et Herta Schmid (éd.), Universität Potsdam, Potsdam, 1999, p. 108-122.}

qui le caractérise justement en tant que tout. En musique, la mélodie constitue une forme [*tvar*] (ou plutôt : une formation [*útvar*]) de ce genre ; en poésie, le vers, etc. Le vers justement nous en offre un parfait exemple. Nous savons que tant que le vers a été considéré comme la combinaison de ses éléments, mètres, hémistiches, etc., il était impossible de percer l'énigme de son rythme. Je ne parle même pas des différentes sortes de vers libres ; il suffit de prendre un vers hétérométrique régulier, par exemple dactylotrochaïque comme nous le connaissons par exemple de la poésie de Jan Neruda. Quelle régularité séquentielle lie par exemple le schéma – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ? L'hypothèse d'une isochronie objective, où la répartition prosodique des mètres même différents correspondrait à la prononciation, n'a pas résisté à une vérification expérimentale, et ses partisans ont dû se replier vers l'hypothèse d'une « tendance à l'isochronie », facteur en réalité psychologique, subjectif et incontrôlable. Mais aussitôt qu'Antoine Meillet, dans son étude révolutionnaire *L'origine indoeuropéenne des mètres grecs* [Paris, 1923], eut pris pour base du rythme du vers le vers tout entier, et son organisation interne simplement comme facteur de différenciation interne de cette forme totale, la voie était ouverte pour comprendre le rythme des différents vers, y compris les plus libres. Une analyse plus fouillée n'est pas ici de mise ; il s'agit d'ailleurs de faits connus. Voici ce qui nous tient à cœur : sur quel aspect du tout porte le regard quand il s'agit de forme ? L'exemple du vers donne une réponse sans équivoque : à sa clôture. Il est possible que l'organisation interne du vers soit réalisée par une collaboration fort compliquée d'éléments linguistiques différents, et il est même possible qu'elle suive des voies différentes, comme c'est le cas du vers *mutaqárib* de l'ancienne poésie persane, dont nous devons le déchiffrement à J[an] Rypka. Deux éléments y jouent un rôle simultanément : un schéma précis de la durée des syllabes et la tendance à une répartition régulière des accents (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* 6, 1936, p. 206, « La métrique du mutaqárib épique persan »). Et chacune de ces deux articulations recherche en soi le même but : fermer le vers, le caractériser comme un tout. Nous devrions maintenant nous poser une autre question qui nous importe : le vers conçu comme formation, est-il possible de l'appeler structure ? Il est clair que non : il s'agit de deux choses différentes. Pourquoi ? et en quoi ? – nous répondrons à ces questions lorsque nous aborderons la structure. Contentons-nous pour l'instant du constat que la totalité se manifeste à la science de l'art sous des aspects divers. Nous pourrions encore citer d'autres exemples de formations tirés du matériau de la science de l'art dont l'un est particulièrement important : le concept de composition de l'œuvre d'art. On pourrait définir directement la composition comme « l'ensemble des moyens par lesquels l'œuvre d'art est caractérisée comme une formation. » Je ne vais pas entreprendre ici d'analyse plus approfondie, je voudrais juste souligner en passant combien, dans le cas de la composition, la différence est claire entre formation et structure. Car il est très clair, même si d'aucuns s'y trompent parfois, que l'on ne peut caractériser l'œuvre poétique comme structure au moyen d'une analyse de la composition, aussi minutieuse soit-elle, quand bien même cette analyse, bien faite, ne décompose pas l'œuvre en ses parties, mais part de leur agencement global et de sa « qualité formelle ». La proportionnalité, la symétrie, le caractère concentrique et autres caractéristiques de composition ne sont pas des caractéristiques de structure, même si la structure de l'œuvre exerce une influence décisive sur sa composition et même si, inversement, la façon dont l'œuvre est construite du point de vue de la com-

position peut être utilisée par le chercheur comme l'un des indices de la composition structurelle de l'œuvre.

Mais les formations ne sont pas le seul type de *touts* que nous rencontrions dans le domaine du matériau de la science de l'art, outre la structure bien sûr. Il en existe un autre que nous appelons *contexte*, que l'on voit le mieux dans la poésie, mais qui apparaît aussi dans les autres arts, même dans les arts qui ne se déroulent pas dans le temps : nous pouvons parler de contexte même au sujet d'un tableau, pour autant que nous prenions conscience du fait que la perception de ce tableau est elle aussi un processus qui se déroule dans le temps. La formule élémentaire du contexte est suffisamment connue tant des linguistes que des psychologues. Il s'agit d'une séquence d'unités sémantiques (par exemple de mots, de phrases), séquence que l'on ne peut modifier sans transformer l'ensemble et au cours de laquelle la signification s'accumule progressivement :

a b c d e f g h
a b c d e f g
a b c d e f
a b c d e
a b c d
a b c
a b
a

À la fin, la séquence entière, d'abord donnée progressivement, s'est, dans l'ordre inverse, accumulée simultanément. Ce n'est qu'au terme du contexte que le tout et chacune des significations partielles acquièrent leur rapport définitif à la réalité (c'est patent par exemple dans les romans policiers, où la dernière page peut encore modifier le sens de tout ce qui précède). Tant que le contexte n'est pas achevé, son sens complet reste toujours incertain, il n'y a que l'intention sémantique visant la complétude du contexte qui en accompagne la perception, dès le premier mot. Mais même pour ce qui concerne le contexte, comme pour la forme, le point de vue est fixé sur la complétude, à une différence près, qui apparaît le mieux si nous comparons une œuvre poétique comme formation (un tout compositionnel) et comme contexte. Les parties de la composition ne se mélangent pas, elles deviennent des facteurs de composition justement sur la base de leur délimitation mutuelle et de la différenciation la plus nette possible (ce qu'attestent les termes : articulation de la composition, schéma de la composition). Au contraire, les unités sémantiques particulières composant la séquence contextuelle, comme on l'a déjà dit, s'interpénètrent les unes les autres, et cela dans deux directions : progressivement et rétrospectivement. Le contexte se forme donc de façon différente de la formation, mais ils ont en commun que l'attention porte sur la totalité.

C'est avec ces deux sortes de tout qu'opère le structuralisme, mais ce ne sont pas elles qui déterminent le fondement de la pensée structuraliste. Par précaution, j'indique pour clore ce chapitre à leur sujet, qu'une réflexion plus précise sur le matériau esthétique [4] pourrait permettre de dévoiler encore une autre sorte, voire plusieurs, de touts non-structurels. Mais cela ne changerait rien à l'affaire.

Passons maintenant à la *structure*. Nous avons présenté il y a un instant une œuvre poétique conçue tantôt comme contexte, tantôt comme un ensemble compositionnel. Considérons la même œuvre poétique conçue d'une troisième façon – comme structure. En quoi diffère-t-elle des deux conceptions précédentes ? Commençons par un exemple. Nous nous trouvons face à une œuvre poétique partiellement conservée, un morceau, si l'on veut : un *fragment*. S'agit-il d'un tout compositionnel, c'est-à-dire d'une formation ? Bien sûr que non, puisque par exemple la proportionnalité globale ou toute autre correspondance mutuelle entre ses parties reste incertaine. Il ne s'agit pas davantage d'un contexte clos : nous sommes libres d'imaginer ce qui manque des façons les plus diverses. Mais est-ce une structure ? Oui, et de façon absolument manifeste. Nous pouvons entreprendre une analyse structurale complète, établir par exemple le rapport spécifique entre l'intonation et le sens, entre la construction de la phrase et l'intonation, entre l'intonation et la composition syllabique des mots, nous pouvons établir le rapport entre l'œuvre comme un tout composé de telle ou telle façon et ce qui l'a précédée dans l'évolution, etc. Eh bien, vers quoi cette fois-ci notre regard est-il dirigé ? Que nous ayons devant nous un tout, cela ne fait aucun doute non plus dans ce cas, mais ce tout ne nous apparaît pas comme clos (alors que c'est ainsi qu'il nous apparaissait dans les deux cas précédents), mais comme une sorte de corrélation entre les composantes. Cette corrélation entre les composantes lie l'œuvre en une unité à chaque moment de son processus (s'il s'agit d'une œuvre inscrite dans le temps) ou dans chacune de ses parties (s'il s'agit d'une œuvre inscrite dans l'espace). Il va sans dire que je suis conscient du caractère quelque peu schématique de cette affirmation – comme de certaines autres qui seront énoncées dans la suite de cette conférence –, mais il est impossible de parler des choses essentielles sans une certaine dose de schématisation ; pourvu seulement que la nature même de la réalité en question n'en soit pas déformée et j'entends y veiller. Mais continuons ! La corrélation des composantes dans la structure est à ce point unifiée qu'elle se manifeste comme des rapports de subordination et de primauté mutuelle : c'est en ce sens que nous avons coutume de parler de dominante de la structure et de hiérarchie entre ces composantes. Demandons-nous maintenant comment sont fondés ces rapports mutuels entre les composantes de la structure, par quoi ils sont donnés. Certains sont donnés par la nature du matériau : par exemple le grain de la pierre utilisée par un sculpteur, sa dureté relative se manifestent nécessairement tant dans l'aspect de la surface de la sculpture que dans sa forme. Cela apparaît encore plus nettement dans la poésie, dont le matériau est la langue, un *système* de signes unis entre eux par des liens très réglementés avant même qu'ils n'entrent dans l'œuvre poétique. Ainsi par exemple tel ordonnancement de l'intonation sera-t-il nécessairement lié à tel type de construction de la phrase, le choix de mots d'une certaine composition syllabique, par

4. {*Uměnovědný*, littéralement « relatif à la 'science artistique' ». Pour le nom correspondant, Mukařovský emploie tantôt *uměnověda*, tantôt *věda o umění* [science de l'art]}.

exemple de mots polysyllabiques, met-il en relief telles catégories lexicales, et ainsi de suite. Mais tous les rapports dans la structure sont-ils fondés de la sorte ? S'il en était ainsi, la structure de l'œuvre d'art serait la conséquence automatique de certaines nécessités présentes dans le matériau. Prenons cet exemple : nous sommes face à un poème et l'une des composantes de sa structure est un schéma métrique, *metrum*. Ce mètre n'est pas seulement un certain schéma, mais aussi, comme on l'a maintes fois démontré, un certain sens. Certain mètre par exemple a un accent solennel, un autre a une nuance de quotidienneté, de banalité ; certain mètre est typiquement épique, un autre typiquement lyrique ou dramatique et cela aussi, ce sont des sens. Et les mètres peuvent encore avoir d'autres sens plus concrets (voir à ce sujet l'étude de Jakobson dans le recueil *Torso a tajemství Máchova díla* [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha] [5]). Le sens dont le mètre est porteur entre en relation avec d'autres composantes sémantiques de la structure poétique, avec lesquelles il se trouve soit en accord soit en contradiction. Ce sens des mètres particuliers est-il d'une certaine façon compris lui aussi *a priori* dans le matériau ? Nullement, car il est l'héritier de la tradition poétique passée : le mètre a été associé à tels et tels thèmes (solennels et ainsi de suite) ou bien à tel ou tel genre poétique, avec pour résultat que chaque mètre a acquis la coloration sémantique correspondante, qu'il est susceptible de perdre au cours de l'évolution ultérieure.

Nous sommes ainsi parvenus à une condition importante : les rapports mutuels entre composantes d'une structure artistique sont dans une large mesure déterminés par ce qui a précédé, par la tradition artistique vivante. Une perspective s'ouvre à nous sur l'évolution de la structure, et nous verrons bientôt quelles conséquences importantes en découlent. Mais avant de les examiner, je voudrais considérer la structure d'une œuvre d'art seule telle que nous l'avons eue sous les yeux jusqu'à maintenant, et observer plus précisément les rapports qui en lient les composantes cette fois-ci non pas du point de vue de leur échelonnement ou de leur existence, mais de leur qualité. Les rapports structurels peuvent en effet être de deux sortes, positifs et négatifs : ils peuvent se manifester comme accords ou comme contradictions. Ce que nous entendons ici par le mot « contradiction » est clair : cela est d'ordinaire ressenti subjectivement comme une absence d'affinité, accompagnée par une sensation plus ou moins forte d'étrangeté, voire de désagrément. Les contradictions elles aussi sont un facteur de la structure artistique, un facteur qui différencie et individualise. Moins la structure artistique aura de contradictions internes, moins elle sera individuelle, plus elle se rapprochera d'une convention générale, impersonnelle. Si nous nous demandons d'où sont issues les contradictions existant entre les composantes individuelles d'une structure, nous nous retrouverons au point où nous étions il y a un instant, c'est-à-dire à la tradition artistique vivante. La contradiction apparaît en effet quand une certaine composante se démarque de cette tradition vivante et se dresse contre celles qui y demeurent. Ainsi par exemple une contradiction apparaît-elle lorsqu'un thème

5. {Roman Jakobson, « K popisu Máchova verše » [Pour une description du vers de Mácha], dans *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednáni Pražského linguistického kroužku* [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha. Actes du colloque du Cercle linguistique de Prague] Jan Mukařovský (éd.), F. Borový, Praha, 1938, p. 207-278. Traduction anglaise : « Toward a Description of Mácha's Verse », Peter et Wendy Steiner (trad.), dans Roman Jakobson, *Selected Writings*, vol. 5 : *On Verse, Its Masters and Explorers*, publié sous la direction de Stephen Rudy et Martha Taylor, Mouton Publishing Co., La Haye, 1979, p. 433-485.}

qu'il était jusqu'alors d'usage de traiter en termes choisis est exprimé par des mots quotidiens, voire vulgaires, etc. Cette contradiction ne menace pas l'unité de la structure, mais la renforce au contraire, en l'individualisant (Neruda). Ce sont d'ailleurs des choses bien connues. Nous voulions seulement apporter la preuve, indispensable à notre raisonnement, que la corrélation des composantes sur laquelle est fondée l'unité de la structure artistique n'est pas prédéterminée qualitativement comme positive, mais est en fait neutre, ou, si l'on veut, ambivalente : accords comme contradictions unissent la structure en une unité. Les contradictions dans la structure artistique ont encore une conséquence : dans l'œuvre est toujours présent et actif non seulement ce qui précisément est, c'est-à-dire sa structure actuelle, mais aussi ce qui était, l'état précédent de la structure artistique, la tradition vivante. Le rapport mutuel entre ces deux stades est bien sûr dynamique : ils se trouvent en une contradiction qui cherche à se résoudre. On peut donc dire que la structure d'une œuvre seule est une action, un processus, et non pas un tout statique et précisément circonscrit.

Mais intéressons-nous maintenant au concept de tradition vivante. Demandons-nous d'abord où celle-ci existe. On peut bien sûr répondre : dans les œuvres d'art (chronologiquement) antérieures. Mais quel est le rapport entre ces œuvres et la nouvelle ? Force est d'admettre que l'existence propre de la structure antérieure et bien sûr de la structure de l'œuvre nouvelle ne se situe pas dans les œuvres matérielles (qui n'en sont que les manifestations extérieures), mais dans la conscience. La corrélation des composantes, leur hiérarchie, les accords et les contradictions, tout cela constitue une certaine réalité, mais une réalité au fond immatérielle – et c'est seulement pour cette raison qu'elle peut être dynamique : le lieu de son existence, c'est la conscience. Mais la conscience de qui ? D'aucuns diraient : celle de l'artiste, naturellement. Mais si une telle affirmation pourrait avoir un semblant de justesse dans le cas d'une œuvre en train d'être créée ou qui vient d'être achevée, elle ne tient pas si nous pensons à la tradition vivante. Face à elle, l'artiste est exactement dans la même position que ses contemporains, que la collectivité tout entière, qui perçoit les œuvres d'art, base de la tradition vivante. La tradition artistique vivante est donc une réalité sociale, semblable par exemple à la langue, au droit, etc. Et cette réalité, que nous avons provisoirement appelée tradition artistique vivante, ne cesse de se transformer et de se développer et dure sans interruption. C'est elle la structure artistique au sens propre du terme : les structures des œuvres d'art particulières n'étant que des moments particuliers, parfois très imperceptibles, de cette évolution, tandis que les œuvres d'art matérielles sont les réalisations de ces moments individuels, des réalisations qui sous l'influence d'un essor ultérieur de la structure artistique peuvent acquérir des sens tout à fait différents de ceux qu'elles avaient à l'origine. Nous ne nous lancerons pas ici dans la problématique de l'évolution de la structure en art, car les horizons qu'ils nous ouvriraient dépasseraient forcément le temps offert par la conférence d'aujourd'hui. Je voudrais cependant renvoyer avec insistance au caractère social de la structure artistique et aux conséquences qui en découlent sur le rapport entre structure artistique et structure biologique. Il ne fait pas de doute que de nombreuses marques que nous avons énumérées comme caractéristiques de la structure de l'œuvre d'art trouvent leurs équivalents dans la structure de l'organisme. Mais la structure pérenne, qui existe dans la conscience collective, ne peut pas, je crois, avoir d'équivalent en bio-

logie, même s'il existe là aussi une continuité dans l'évolution : la réalité propre, ici, c'est la structure individuelle (l'organisme de telle espèce naturelle). C'est aussi là, je crois, que réside la différence entre l'immanence évolutionnelle, mise en avant par les sciences sociales (la continuité) et l'émergence évolutionnelle (le surgissement soudain de nouvelles structures), telles que la conçoit la théorie des sciences naturelles. Cette différence est instructive sans pourtant constituer un abîme infranchissable. Elle explique néanmoins dans une large mesure entre autres pourquoi une telle divergence entre des touts, comme par exemple la forme d'un côté et la structure de l'autre, apparaît comme relativement peu importante aux spécialistes de sciences naturelles alors qu'elle apparaît tout à fait fondamentale à la science de l'art. Car si l'on dit structure, le biologiste pense à un organisme aussi clos et complet qu'une forme, alors que le théoricien de l'art pense à un courant de forces qui traverse le temps et qui, tout en se recomposant sans cesse, ne s'interrompt jamais : mais de cette idée à celle de formation, il y a assez loin.

Afin de parfaire l'idée de structure de l'art que nous avons esquissée, il faut encore ajouter, fût-ce en passant, que la structure n'est simple dans aucun art, et suit non pas un seul, mais de nombreux courants (tendances artistiques, strates particulières de tel art – par exemple le grand opéra, la rengaine de cabaret et de musique de film, la chanson de rues, etc.), et que chacun de ces courants crée une structure spécifique, se développant de manière autonome. Ces structures particulières se lient ensuite en structures d'un rang supérieur, par exemple la poésie de telle ou telle nation. Mais leur complexité ne s'arrête évidemment pas là, car il y a beaucoup d'arts qui se différencient selon leur matériau, mais sont unis par leur objectif fondamental. Chaque art a sa propre structure, mais ces structures évoluent au contact l'une de l'autre, se rapprochent, s'éloignent et s'entremêlent au cours de l'évolution. On peut même parler d'une structure cumulative [*úhrnná*] de l'art. Mais la structure de l'art interagit avec un ordre supérieur, avec les structures des autres phénomènes culturels. Ainsi le structuralisme, la conception structurale, se manifeste-t-il dans les sciences sociales non pas par la méthode partielle des disciplines particulières, mais bien par une méthodologie très concrète, ou plutôt une noétique des sciences sociales.

Il est apparenté à ce que l'on appelle la « pensée globale » (ne sont-ils pas contemporains ?), mais ne se confond pas avec elle. La pensée globale a pour idée de base celle d'un ensemble clos, alors que l'idée de base de la pensée structurale est celle d'un concours de forces, entrant dans un jeu d'accords et d'oppositions mutuelles, et retournant à l'équilibre par la synthèse. D'où la parenté génétique entre pensée structurale et logique dialectique.

Pour finir, je voudrais attirer l'attention sur le fait que le concept de tout n'est pas, loin de là, le seul concept fondamental avec lequel le structuralisme opère. Il existe deux autres concepts aussi importants pour le structuralisme. Le concept de *fonction* est, certes, de par son origine, un concept biologique ; le concept mathématique de fonction, même s'il peut être utilisé ici ou là, n'a pas, et de loin, la même importance pour la théorie structurale de l'art (ni, je pense, pour les disciplines apparentées) que celui issu de la biologie. Mais même pour ce dernier il existe une certaine différence dans l'usage du concept : la biologie parle de la fonction des différents organes en rapport à

la totalité de l'organisme. Dans les travaux de la science de l'art structurale, on parle certes aussi, ici ou là, des fonctions des composantes particulières de la structure par rapport aux corrélations globales de toutes les composantes : l'intonation fonctionne dans cette structure comme un facteur rythmique, et ainsi de suite. Ce n'est pas là cependant un concept indispensable, c'est plutôt une façon de parler. On pourrait dire la même chose autrement : l'intonation est ici un facteur rythmique. En revanche, le concept de fonction devient absolument fondamental lorsqu'il est appliqué au rapport entre l'art et la société, ou plus exactement entre l'art et le but que la société lui assigne, les exigences qu'elle lui adresse. D'une part, la fonction exerce une influence sur la formation de l'œuvre d'art et atteint une objectivation dans sa construction, d'autre part elle insère l'art dans la vie de la société. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser la problématique compliquée des fonctions dans l'art, mais il convient de signaler que pour le structuralisme les concepts de fonction et de structure sont étroitement liés : les expressions « linguistique fonctionnelle » et « linguistique structurale » s'utilisent pratiquement comme des synonymes, car on ne peut penser la structure de la langue autrement que différenciée selon les buts que sert l'expression langagière. La raison en est que la langue est un instrument d'usage pratique. La science de l'art, dont le matériau, les œuvres d'art, ont pour fonction spécifique la fonction esthétique, qui arrache l'art, du moins en apparence, au domaine des intérêts pratiques, s'est attardée plus longtemps que la linguistique à une analyse purement structurale, reléguant le point de vue fonctionnel à l'arrière-plan. Mais plus elle élabore profondément sa problématique, plus il est évident qu'ici aussi les appellations « esthétique structurale » et « esthétique fonctionnelle » avec le temps deviendront synonymes. Le lien entre le concept de structure et celui de fonction résulte d'ailleurs aussi du fait que la fonction d'une certaine œuvre d'art et la fonction d'un certain art au cours de son évolution forment une structure dont les composantes – comme les composantes de toute structure – entrent en rapports mutuels positifs et négatifs, dans la subordination et la primauté, et se recomposent durant l'évolution. D'où surgit une problématique riche de conséquences qu'il faudra analyser : l'ethnographe Bogatyrev a fourni quelques indications en ce sens – sur le matériau folklorique – dans certains de ses travaux.

Encore quelques mots sur le concept de *norme*. Le concept de norme, de conscience de ce qui doit être, dans le domaine des sciences sociales est lié de manière pratiquement indissoluble au concept de structure. Kant déjà, qui certes abordait le problème de l'esthétique d'un point de vue radicalement différent de celui adopté aujourd'hui, insistait sur le caractère conjectural du jugement esthétique. Si le caractère normatif de la structure du langage est tout à fait manifeste, celui de la structure juridique l'est encore davantage. Dans l'art également, au moment même où l'œuvre naît, est présente la conscience qu'il est tel qu'il doit être, et peut donc prétendre à la reconnaissance générale. Les rapports individuels entre ses composantes acquièrent par là un caractère normatif ; les contradictions entre composantes sont ressenties comme des atteintes à la norme en vigueur jusqu'alors. La structure pourrait – du point de vue des sciences sociales – être qualifiée d'ensemble de normes ; mais les normes ne doivent pas être comprises comme des règles statiques, mais comme des forces vivantes.

Ce sont donc les concepts de fonction et de norme, joints à celui de structure, voire même partiellement fusionnés avec lui, qui contribuent à caractériser de façon spéci-

fique le structuralisme dans la science de l'art, et même dans les sciences sociales en général [6].

Reste encore une question, ou plutôt un doute. Au cours de cette conférence, il est arrivé que soit prononcée l'expression « conception structurale ». Cela signifie-t-il que la structure ne soit en fait qu'une question d'attitude du chercheur face à son matériau ? Est-ce quelque chose que le chercheur introduit dans son matériau, grâce à quoi il le dispose et l'organise à ses fins ? N'est-elle qu'une question de subjectivité de la recherche (qui n'est bien sûr nullement la subjectivité privée du chercheur) ? Ce n'est pas du tout l'opinion que je voulais exprimer, même si je suis conscient que, si la structure doit être distinguée, il est besoin pour cela d'un regard orienté d'une certaine manière. La structure est, comme nous l'avons déjà dit, une *réalité*, certes immatérielle, mais qui se manifeste matériellement et agit sur le monde matériel. Le fait que la même chose puisse parfois être rangée dans diverses structures, que les structures peuvent s'entremêler, n'y change rien. Tout cela n'est que le résultat de ce que les structures, dont traitent les sciences sociales, sont immatérielles et de caractère énergique.

Traduit du tchèque par Xavier Galmiche

6. {Pour une présentation synthétique de l'esthétique de Mukařovský, voir son *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [Forme, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux], F. Borový, Praha, 1936. Traduction anglaise : *Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts*, traduction, notes et postface de Mark E. Suino, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1970.}