L'art comme fait sémiologique

Jan Mukařovský

« L'art comme fait sémiologique », *Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934*, Emanuel Rádl et Zdeněk Smetáček, Organizační komitét kongresu, Praha, 1936, p. 1065-1072.

Il est de plus en plus clair que la charpente de la conscience individuelle est donnée, jusque dans les couches les plus intimes, par des contenus appartenant à la conscience collective. Par conséquent, les problèmes du signe et du sens deviennent de plus en plus urgents, car tout contenu psychique dépassant les limites de la conscience individuelle acquiert par le fait même de sa communicabilité le caractère de signe. La science du signe (sémiologie d'après de Saussure, sématologie d'après Bühler) doit être élaborée dans toute son étendue ; de même que la linguistique contemporaine (*cf.* les recherches de l'école de Prague, c'est-à-dire du Cercle linguistique de Prague) élargit le champ de la sémantique en traitant sous ce point de vue tous les éléments du système linguistique, voire même les sons, les résultats de la sémantique linguistique doivent être appliqués à toutes les autres séries de signes et différenciés d'après leurs caractères spéciaux. Il y a même tout un groupe de sciences particulièrement intéressées aux problèmes du signe (de même qu'à ceux de la structure et de la valeur qui – soit dit en passant – sont étroitement apparentés à ceux du signe ; ainsi l'œuvre d'art est en même temps signe, structure et valeur). Ce sont les sciences dites morales (*Geisteswissenschaften*), travaillant toutes avec des matériaux qui ont, grâce à leur existence double – dans le monde sensible et dans la conscience collective – un caractère de signes plus ou moins prononcé.

L'œuvre d'art ne saurait être identifiée, comme l'a voulu l'esthétique psychologique, avec l'état d'âme de son auteur ni avec aucun de ceux qu'il provoque chez les sujets percevants : il est clair que chaque état de conscience subjectif a quelque chose d'individuel et de momentané qui le rend insaisissable et incommunicable dans son ensemble, tandis que l'œuvre d'art est destinée à servir d'intermédiaire entre son auteur et la collectivité. Reste encore la « chose » représentant l'œuvre d'art dans le monde sensible qui, sans aucune restriction, est accessible à la perception de tous. Mais l'œuvre d'art ne peut non plus être réduite à cette « œuvre-chose », puisqu'il arrive qu'une œuvre-chose, en se déplaçant dans le temps ou dans l'espace, change complètement d'aspect

et de structure interne ; de tels changements deviennent palpables p. ex. si nous comparons mutuellement plusieurs traductions consécutives d'une même œuvre poétique. L'œuvre-chose ne fonctionne donc que comme symbole extérieur (le signifiant, d'après la terminologie de Saussure) auquel, dans la conscience collective, correspond une signification (appelée parfois « objet esthétique ») donnée par ce qu'ont de commun les états de conscience subjectifs provoqués par l'œuvre-chose chez les membres d'une certaine collectivité.

En plus de ce noyau central, appartenant à la conscience collective, il y a, bien entendu, dans tout acte de perception d'une œuvre d'art, des éléments psychiques subjectifs qui sont à peu près la même chose que ce que Fechner comprenait sous le terme de « facteur associatif » de perception esthétique. Ces éléments subjectifs peuvent, eux aussi, être objectivés, mais seulement en tant que leur qualité générale ou leur quantité sont déterminées par le noyau central, situé dans la conscience collective. Ainsi p. ex., l'état d'âme subjectif qui accompagne chez n'importe quel individu la perception d'une œuvre de peinture impressionniste est d'un tout autre genre que ceux qu'évoque la peinture cubiste ; quant aux différences quantitatives, il est évident que la quantité des représentations et des émotions subjectives est plus considérable pour une œuvre poétique surréaliste que pour une œuvre classique : celle-là laisse au lecteur le soin d'imaginer presque toute la contexture du thème, celle-ci supprime à peu près complètement la liberté de ses associations subjectives par l'énonciation concise. C'est de cette façon que, du moins indirectement – par l'intermédiaire du noyau appartenant à la conscience collective – les composantes subjectives de l'état psychique du sujet percevant acquièrent un caractère objectivement sémiologique, semblable à celui qu'ont les significations « accessoires » d'un mot. Pour terminer ces quelques remarques générales, il faut ajouter que, en refusant d'identifier l'œuvre d'art avec un état psychique subjectif, nous rejetons en même temps toute théorie esthétique hédoniste. Car la volupté provoquée par une œuvre d'art peut, tout au plus, atteindre une objectivation indirecte en qualité de « signification accessoire » potentielle : on aurait tort d'affirmer qu'elle fait nécessairement partie de la perception de toute œuvre d'art ; si, dans l'évolution de l'art, il y a des époques où l'on tend à l'éveiller, il y en a d'autres qui sont indifférentes a son égard, ou même recherchent son contraire.

D'après la définition courante, le signe est une réalité sensible se rapportant à une autre réalité qu'il est destiné à évoquer. Nous sommes donc obligés de nous demander quelle est cette autre réalité remplacée par l'œuvre d'art. Il est vrai que nous pourrions nous contenter d'affirmer que l'œuvre d'art est un signe *autonome*, caractérisé seulement par le fait de servir d'intermédiaire entre les membres d'une même collectivité. Mais par là, la question du contact de l'œuvre-chose avec la réalité visée serait simplement écartée sans être résolue : s'il existe des signes ne se rapportant à aucune réalité distincte, toujours cependant quelque chose est visé par le signe, ce qui s'ensuit très naturellement du fait que le signe doit être compris de même façon par celui qui l'émet et par celui qui le perçoit. Seulement, pour les signes autonomes, ce « quelque chose » n'est pas distinctement déterminé. Quelle est donc cette réalité indistincte, visée par l'œuvre d'art ? C'est le contexte total des phénomènes dits sociaux, par ex. philosophie, politique, religion, économie, etc. Pour cette raison, l'art, plus que tout

autre phénomène social, est capable de caractériser et de représenter « l'époque » donnée ; aussi a-t-on, pendant longtemps, confondu l'histoire de l'art avec l'histoire de la culture au sens large du mot, et vice-versa, l'histoire générale se plaît à emprunter la délimitation mutuelle de ses périodes aux péripéties de l'histoire de l'art.

Il est vrai, le lien de certaines œuvres d'art avec le contexte total des phénomènes sociaux apparaît relâché ; tel est par ex. le cas des poètes « maudits », dont les œuvres sont étrangères aux échelles de valeurs contemporaines. Mais c'est justement pour cette raison qu'elles restent exclues de la littérature, et ne sont acceptées par la collectivité qu'au moment où, par suite de l'évolution du contexte social, elles deviennent capables de l'exprimer. Il faut encore ajouter une remarque explicative afin de prévenir tout malentendu possible : si nous disons que l'œuvre d'art vise le contexte des phénomènes sociaux, nous n'affirmons point par là qu'elle coïncide nécessairement avec lui de sorte que, sans plus, on puisse la prendre pour témoignage direct ou reflet passif. Comme tout *signe*, elle peut avoir envers la chose signifiée un rapport indirect, p. ex. métaphorique ou autrement oblique, sans cesser pour cela de la viser. De la nature sémiologique de l'art, il découle que jamais une œuvre d'art ne doit être exploitée comme document historique ou sociologique sans interprétation préalable de sa valeur documentaire, c'est-à-dire de la qualité de son rapport au contexte donné des phénomènes sociaux. Pour résumer les traits essentiels de ce que nous avons exposé jusqu'ici, nous pouvons dire que l'étude objective du phénomène « art » doit regarder l'œuvre d'art comme un signe composé d'un symbole sensible créé par l'artiste, d'une « signification » (= objet esthétique), déposée dans la conscience collective, et d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise le contexte total des phénomènes sociaux. La deuxième de ces composantes contient la structure propre de l'œuvre.

Mais les problèmes de la sémiologie de l'art ne sont pas encore épuisés. À côté de sa fonction de signe autonome, l'œuvre d'art en a encore une autre, celle de signe *communicatif* : ainsi par ex. une œuvre poétique fonctionne non seulement comme œuvre d'art, mais aussi et en même temps, comme « parole » exprimant un état d'âme, une pensée, une émotion, etc. Il y a des arts où cette fonction communicative est très apparente (poésie, peinture, sculpture), et il y en a d'autres où elle est voilée (danse) ou même invisible (musique, architecture). Nous laissons de côté le problème ardu de la présence latente ou de l'absence totale de l'élément communicatif dans la musique et dans l'architecture – bien que nous inclinions à reconnaître même ici un élément communicatif diffus ; *cf.* la parenté de la mélodie musicale avec l'intonation linguistique dont la puissance communicative est évidente – pour ne nous adresser qu'à ceux des arts où le fonctionnement de l'œuvre en qualité de signe communicatif est hors de doute. Ce sont les arts à « sujet » (= thème, contenu) dans lesquels le sujet semble, à première vue, fonctionner comme signification communicative de l'œuvre. En réalité, chacune des composantes d'une œuvre d'art, jusqu'aux plus « formelles », possède une valeur communicative propre, indépendante du « sujet ». Ainsi les couleurs et les lignes d'un tableau signifient « quelque chose », même en l'absence de tout sujet – *cf.* la peinture « absolue » de Kandinsky, ou les œuvres de certains peintres surréalistes. C'est dans ce caractère sémiologique virtuel des composantes « formelles » que repose la puissance communicative, appelée par nous diffuse, des arts sans sujet. Pour

être précis, il faut donc dire que c'est de nouveau la structure entière qui fonctionne comme signification, même communicative, de l'œuvre d'art. Le sujet de l'œuvre joue simplement le rôle d'axe de cristallisation par rapport à cette signification qui, sans lui, resterait vague. L'œuvre d'art a donc une double fonction sémiologique, autonome et communicative, dont la seconde est réservée surtout aux arts à « sujet ». Aussi voit-on apparaître avec plus ou moins de force, dans l'évolution de ces arts, l'antinomie dialectique de la fonction de signe autonome et celle de signe communicatif. L'histoire de la prose (roman, nouvelle) en offre des exemples particulièrement typiques.

Mais des complications plus subtiles encore surgissent, dès que nous posons du point de vue communicatif la question du rapport de l'art à la chose signifiée. C'est un rapport différent de celui qui lie tout art, en sa qualité de signe autonome, au contexte total des phénomènes sociaux, car, comme signe communicatif, l'art vise une réalité distincte, par ex. un événement déterminé, un certain personnage, etc. À cet égard, l'art ressemble aux signes purement communicatifs ; seulement – et c'est là une différence essentielle – le rapport communicatif entre l'œuvre d'art et la chose signifiée n'a pas de valeur existentielle, même en cas d'assertion. Vis-à-vis du sujet d'une œuvre d'art, il est impossible de formuler comme postulat la question de son authenticité documentaire, tant qu'on apprécie l'œuvre comme un produit d'art. Ce n'est pas dire que les *modifications* du rapport à la chose signifiée soient sans importance pour une œuvre d'art : elles fonctionnent comme facteurs de sa structure. Il est très important pour la structure d'une œuvre donnée de savoir si elle traite son sujet comme « réel » (parfois même comme documentaire) ou comme « fictif », ou si elle oscille entre ces deux pôles. On trouverait même des œuvres basées sur un parallélisme et un contrebalancement mutuels d'un double rapport à la réalité distincte, l'un sans valeur existentielle et l'autre purement communicatif. Tel est p. ex. le cas du portrait pictural ou sculptural, qui est à la fois une communication sur la personne représentée et une œuvre d'art dépourvue de valeur existentielle ; dans la poésie, le roman historique et la biographie romancée se caractérisent par la même dualité. Les modifications du rapport à la réalité jouent donc un rôle important dans la structure de tout art travaillant avec un sujet, mais l'exploration théorique de ces arts ne doit jamais perdre de vue la véritable essence du sujet, qui est d'être une unité de sens, et non une copie passive de la réalité, même s'il s'agit d'une œuvre « réaliste » ou « naturaliste ». Pour finir, nous voudrions faire remarquer que, tant que le caractère sémiologique de l'art ne sera pas suffisamment éclairé, l'étude de la structure de l'œuvre d'art restera nécessairement incomplète. Sans orientation sémiologique, le théoricien de l'art sera toujours enclin à regarder l'œuvre d'art comme une construction purement formelle, ou même comme le reflet direct soit des dispositions psychiques, voire physiologiques de l'auteur, soit de la réalité distincte exprimée par l'œuvre, soit de la situation idéologique, économique, sociale ou culturelle du milieu donné. Ceci le conduira ou bien à traiter l'évolution de l'art comme une suite de transformations formelles, ou bien à la nier complètement (c'est le cas de certains courants de l'esthétique psychologique), ou bien enfin à la concevoir comme le commentaire passif d'une évolution extérieure à l'art. Seul le point de vue sémiologique permettra aux théoriciens de reconnaître l'existence autonome et le dynamisme essentiel de la structure artistique, et d'en comprendre

l'évolution comme un mouvement immanent, mais en rapport dialectique constant avec l'évolution des autres domaines de la culture.

L'esquisse d'une étude sémiologique de l'art que nous venons de tracer sommairement, se propose : 1° de donner l'illustration partielle d'un certain aspect de la dichotomie : sciences de la nature – sciences morales, qui occupe toute une section du Congrès ; 2° de faire ressortir l'importance des questions sémiologiques pour l'esthétique et pour l'histoire des arts. Qu'il nous soit permis, à la fin de notre exposé, d'en résumer les idées principales sous forme de *thèses* :

A. Le problème du signe, à côté des problèmes de la structure et de la valeur, est un des problèmes essentiels des sciences morales qui, toutes, travaillent avec des matériaux ayant un caractère de signes plus ou moins prononcé. C'est pourquoi les résultats obtenus par les recherches de sémantique linguistique doivent être appliqués aux matériaux de ces sciences – surtout à ceux dont le caractère sémiologique est le plus net – pour être différenciés d'après les caractères spécifiques de ces matériaux.

B. L'œuvre d'art a un caractère de signe. Elle ne peut être identifiée ni avec 1'état de conscience individuel de son auteur ou de n'importe lequel des sujets percevants, ni avec l'œuvre-chose. Elle existe comme « objet esthétique » situé dans la conscience de toute une collectivité. L'œuvre-chose sensible n'est, par rapport à cet objet immatériel, que son symbole extérieur ; les états de conscience individuels provoqués par l'œuvre-chose ne représentent l'objet esthétique que par ce qui leur est commun à tous.

C. Toute œuvre d'art est un signe *autonome*, composé : 1° d'une « œuvre-chose » fonctionnant comme symbole sensible ; 2° d'un « objet esthétique », déposé dans la conscience collective, et qui fonctionne comme « signification » ; 3° d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise non une existence distincte – puisqu'il s'agit d'un signe autonome – mais le contexte total des phénomènes sociaux (science, philosophie, religion, politique, économie, etc.) du milieu donné.

D. Les arts à « sujet » (= thème, contenu) ont encore une seconde fonction sémiologique, qui est *communicative*. En ce cas, le symbole sensible reste naturellement le même que dans le cas précédent ; la signification est – ici aussi – donnée par l'objet esthétique tout entier, mais elle possède, parmi les composantes de cet objet, un porteur privilégié qui fonctionne comme axe de cristallisation de la puissance communicative diffuse des autres composantes : c'est le sujet de l'œuvre. Le rapport à la chose signifiée vise, comme dans tout signe communicatif, une existence distincte (événement, personne, chose, etc.). L'œuvre d'art ressemble donc, par cette qualité, aux signes purement communicatifs. Seulement – et c'est là une différence essentielle – le rapport entre l'œuvre d'art et la chose signifiée n'a pas de valeur existentielle. Il est impossible de formuler comme postulat, quant au sujet d'une œuvre d'art, la question de son authenticité documentaire, tant qu'on apprécie l'œuvre comme un produit d'art. Ceci ne veut pas dire que les modifications du rapport à la chose signifiée (c'est-à-dire les différents degrés de l'échelle « réalité – fiction ») soient sans

importance pour une œuvre d'art : elles fonctionnent comme facteurs de sa structure.

E. Les deux fonctions sémiologiques, communicative et autonome, coexistant dans les arts à sujet, constituent ensemble l'une des antinomies dialectiques essentielles de l'évolution de ces arts ; leur dualité se fait valoir, au cours de l'évolution, par des oscillations constantes du rapport à la réalité.