Deuxième partie

La poétique du texte

⋆

Petr A. Bílek

L'élément le plus influent de la doctrine de l'École de Prague est le concept saussurien de sémiologie ou science des signes : elle y a à peu près toujours conservé une place centrale. Dans la réflexion critique de Mukařovský sur la littérature, elle se présente sous l'espèce de deux notions ou concepts-clés : *système* et *signification*. La postulation d'un système de départ gouverné de manière autonome par ses propres principes, sans nécessairement que ceux qui participent à son fonctionnement se connaissent, détermine la façon dont Mukařovský conçoit le fonctionnement de l'histoire de l'art et l'évolution des différents genres artistiques, notamment l'histoire littéraire. Dans sa conception, la notion de structure comme ordonnancements en lien les uns avec les autres ou comme corrélations relativement stables joue en permanence un rôle fondamental.

Se réclamant du formalisme russe et en polémique contre la méthode positiviste ou biographisante qui dominait l'histoire littéraire en Bohême dans les années 1920-1930, Mukařovský affirme l'autonomie de l'évolution dès sa thèse d'habilitation publiée sous le titre *Máchův Máj. Estetická studie* [*Mai* de Mácha : étude esthétique, 1928], dont nous proposons ici le début. Il entend étudier l'œuvre en soi, c'est-à-dire affranchie de tous ses liens, en particulier vis-à-vis de l'auteur et de la réalité. Dans les travaux ultérieurs, cette conception de l'évolution littéraire se manifeste de manière répétée dans l'idée d'un déroulement de séries autonomes (structures), dont l'évolution est gouvernée par un ordre fixe et obéit à des lois. Dans son article « Sur la traduction en tchèque de Chklovski, *Théorie de la prose* » (1934), il esquisse l'idée d'une dynamique selon laquelle ces séries particulières pourraient agir les unes sur les autres. Cette idée suppose, outre leur recomposition, leur équilibre mutuel et par conséquent également le renouvellement d'une organisation fonctionnelle parfaite, c'est-à-dire d'un système. De manière semblable, dans son étude suivante, « La tradition de la forme » (1940), il affirme une conception de la forme de l'œuvre où cette forme se développe elle-même d'après un principe interne qui lui est propre. En réponse à la question inévitable de savoir ce qui constitue ces principes internes et sur quelle base ils fonctionnent, Mukařovský renvoie à « l'inertie du système linguistique tchèque », c'est-à-dire de nouveau à un concept emprunté à Saussure.

Une autre idée est également proche de la doctrine de Saussure : que se passe-t-il avec les formes (c'est-à-dire les apparences complexes) des œuvres littéraires lorsqu'elles

ne jouent pas leur rôle fondamental, à savoir perturber et déformer la phase de développement actuelle (déjà figée et conventionnelle) ? Selon Mukařovský, en effet, même ces déformations se produisent de manière systématique (le système, pour ainsi dire, les programme pour les besoins de sa propre évolution et de sa modification). Elles deviennent partie intégrante d'un tout organisé et constituent un répertoire, d'où on peut les tirer ensuite à tout moment, fût-ce pour servir à un tout autre but. Plus une littérature nationale a connu une longue évolution, plus son répertoire de formes, de procédés et de moyens littéraires est riche, ce qui lui permet de réagir de façon plus articulée et plus précise à de nouvelles impulsions – tout comme le permet un système linguistique plus étendu et plus articulé.

Même si, à la lumière des débats méthodologiques qui accompagnent la réflexion sur l'histoire littéraire depuis les années 1960 presque jusqu'à nos jours, cette conception de l'évolution de la littérature, fondée entièrement sur des principes internes autonomes, peut apparaître assez anachronique, il convient de la voir dans l'esprit de la conception fonctionnelle, affirmée par Mukařovský dans sa recension à *Théorie de la prose* de Chklovski : dans l'évolution, le rôle de l'impulsion est de déformer l'état présent, de remettre en cause son apparence stabilisée, quitte à exacerber l'un des éléments, car c'est grâce à cela qu'il est possible d'ébranler tout le système de réflexion. La force régénératrice de l'organisation absorbe cette impulsion et rétablit un nouvel équilibre.

L'importance accordée par Saussure à la catégorie de la signification s'avère une source d'inspiration toujours actuelle. Elle aboutit à mettre sans cesse l'accent sur l'importance de la dimension artistique de l'œuvre, ce qui signifie avant tout, pour Mukařovský, sur la manière dont ses composantes particulières et leur ensemble acquièrent une efficacité esthétique. Et comme il l'affirme dès ses premiers essais, la source de l'efficacité esthétique (même si elle implique nécessairement la participation active du récepteur) doit être recherchée dans l'œuvre elle-même. Dans ses premiers travaux, il associe l'efficacité esthétique (probablement sous l'influence de Jakobson et du fait aussi que c'est la linguistique qui, dès le début, est au cœur du CLP) surtout à la fonction spécifique de la langue poétique (c'est-à-dire littéraire en général) – c'est la différence avec la communication, où domine le message. Pour Mukařovský, l'instrument fondamental qui permet d'entrer dans l'organisation complexe qu'est la signification de l'œuvre est la sémantique, concrètement l'analyse sémantique de sa structure interne. Cette analyse requiert de porter attention à tous les éléments et à toutes les composantes de l'œuvre qui font de sa structure une construction de sens complexe afin d'avancer une hypothèse sur le fonctionnement sémantique de l'œuvre entière (le thème pour Mukařovský est une fonction du sens dans la construction générale de l'œuvre). Au moyen du concept de structure, la partie et le tout sont liés de manière dynamique, et nulle analyse ne saurait se concentrer sur les parties ou sur le tout. Dans l'article « La tradition de la forme », Mukařovský attire l'attention sur le fait que la forme de l'œuvre impose à ses éléments particuliers (les moyens d'expression) des fonctions et des sens nouveaux qu'ils n'ont pas en dehors de ce contexte concret. Par l'action du geste sémantique, toutes les composantes de l'œuvre maintiennent leur unité et leur unicité.

L'École de Prague a repris le modèle saussurien du signe, dont le sens est fondé sur la signification, c'est-à-dire sur l'opposition binaire qui lie le signifiant et le signifié. C'est surtout Mukařovský qui, dans ses écrits, a étudié ce lien, non seulement au niveau lexical, mais aussi phonologique, syntaxique et textuel. Ces études ne visaient pas un modèle universel de construction sémantique de l'œuvre en général (ou même en référence aux trois genres littéraires fondamentaux distingués par Aristote, poésie lyrique, épique et dramatique), mais ont repris de Roman Jakobson la conception de *dominante*[1]. Le « principe fondamental créateur de sens dans l'œuvre », comme le dit Mukařovský, est l'idée que dans chaque œuvre concrète n'importe quel moyen ou procédé expressif concret peut jouer un rôle décisif. Le but n'est pas de constituer un catalogue des moyens sémantiques et de leur reconnaître le potentiel général de création de sens qui est le leur. C'est pourquoi ici les différents niveaux de l'œuvre littéraire ne sont pas séparés rigoureusement, comme Mukařovský aimait à le faire dans ses premières analyses, mais l'accent est mis sur les éléments particuliers qui peuvent se manifester à différents niveaux (la rime, par exemple, se manifeste tant au niveau phonologique qu'au niveau syntaxique et textuel).

Le rapport entre un moyen d'expression donné et l'œuvre comme tout est ici conçu de manière très dynamique : le moyen d'expression contribue par son action créatrice de sens au sens général de l'œuvre, mais c'est seulement le contexte qui détermine quels sens concrets sont produits par tel ou tel moyen. C'est là que se manifeste le plus nettement l'idée structurelle des rapports sémantiques mutuels. La construction de la phrase dans un vers entre en relation avec l'articulation métrique et il en ressort un contraste sémantiquement influent entre les deux. Cette activité créatrice de sens se manifeste également dans le tempo, le rythme et l'intonation. Les analyses sémantiques supposent ainsi l'actualisation du potentiel sémantique qui se produit à chaque fois de manière unique sur la base de l'« atmosphère sémantique globale » qui caractérise l'œuvre concrète.

Dans la conception de Mukařovský, l'œuvre poétique forme donc une structure dont le trait fondamental est d'être un ensemble : les composantes particulières n'acquièrent leur sens qu'en lien avec les autres. Et cet ensemble est dynamique, car les composantes y fonctionnent non pas comme des éléments de construction inertes, mais bien comme des forces agissant mutuellement les unes sur les autres, soit en renforçant leur sens, soit au contraire de telle sorte que les sens partiels s'opposent les uns aux autres. De cette conception fondamentale, Mukařovský déduit une gamme de cellules thématiques auxquelles la poétique structurale doit se consacrer si elle veut intégrer l'œuvre comme signe fonctionnellement dans une vision plus large de l'acte de communication qui s'instaure entre le créateur et le récepteur[2].

1. « La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure » (Roman Jakobson, « La dominante » (1935), dans *Questions de poétique*, publié sous la direction de T. Todorov, J.-P. Colin *et alii* (trad.), Seuil, Paris, 1973, p. 145).

2. 1. Analyse de la structure poétique, de ses composantes particulières (linguistique et thématique) et de leurs relations mutuelles. 2. Examen de l'évolution immanente de la structure poétique et de ses principes. 3. Examen de la différenciation interne de la poésie en genres et domaines. 4. Examen du rapport entre la langue poétique et les questions et problèmes linguistiques eu égard à la structure interne du signe linguistique. 5. Étude de la dimension sémantique de la poésie. 6. Examen des problèmes noétiques fondamentaux de la poésie, tels que le temps, l'espace, le sujet, les fonctions, les valeurs et les normes (Jan

C'est ainsi que l'on peut lire l'étude « Analyse sémantique d'une œuvre poétique : *Le Fossoyeur absolu* de Nezval » (1938) que Mukařovský a rédigée après avoir ainsi défini largement les tâches de la poétique structuraliste, un exemple illustrant l'accomplissement de ces tâches dans le cadre d'une approche sémantique déjà bien développée. Puisqu'il s'agit de l'analyse d'un vaste recueil de poésies très diverses, et non d'un poème précis, comme dans l'analyse des *Chats* de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss [3], l'objectif de l'étude n'est pas, ne saurait être, de considérer mécaniquement l'ensemble des moyens expressifs qui jouent manifestement un rôle dans la création du sens. Le type d'interprétation auquel Mukařovský est parvenu à la fin des années 1930 admet et met explicitement en jeu le rôle de la subjectivité et de l'individualité du récepteur ; c'est pourquoi devant tel ou tel aspect, il propose plusieurs interprétations ou conclusions possibles, sans vouloir arriver à ce qui serait la « bonne » solution ou la plus fondée, ou bien même il reconnaît qu'il n'y a pas de solution. Même l'explication de l'auteur ne saurait constituer une solution, car lui aussi, comme son lecteur, est « en dehors de l'œuvre achevée ». C'est pourquoi il est tout à fait légitime de prendre ses distances avec ce que pouvait ressentir subjectivement l'auteur : grâce à l'action de l'œuvre comme tout et du contexte où elle se trouve, l'intentionnalité se fait non-intentionnalité, dont le potentiel de création de sens n'est pas moindre.

L'analyse du recueil où l'un des poètes tchèques cardinaux des années 1930 développe certains procédés du surréalisme, tout en s'en écartant ou en les exacerbant *ad absurdum* au moyen de l'hyperbole, contraint justement Mukařovský à prendre en compte certains aspects du signe que la conception originelle de Saussure laissait de côté. Alors que précédemment son attention se bornait aux seuls procès de la signification, c'est-à-dire au rapport entre signifiant et signifié (et pour ce qui est des images mentales figées en appelait à la « conscience collective » générale), ici en plusieurs endroits, Mukařovský, dans son analyse, doit se confronter au « rapport réel » qui existe entre le signe et la réalité. C'est la question de la référence (dénotation), c'est-à-dire de la manière dont le signe renvoie non pas à une image mentale partagée (sens), mais à un phénomène ou à une chose auxquels il peut se rapporter dans le monde effectif. Ce glissement ne résulte pas seulement du caractère de l'œuvre analysée, mais aussi de la profonde transformation du contexte social dans l'Europe centrale de 1938 avec la montée du fascisme et des menaces qu'il comportait. La concrétisation de ces menaces dès l'année suivante peut expliquer pourquoi la question de la référence – visiblement sentie comme importante – est restée à l'écart des écrits scientifiques de Mukařovský toutes les années suivantes.

Signe que Mukařovský élargit ses intérêts, le glissement vers la référence marque aussi le début d'une nouvelle évolution qui se manifeste aussi ailleurs et autrement. Sa maîtrise de la sémantique de l'œuvre poétique conduit Mukařovský à tester des approches comparables pour les œuvres narratives et dramatiques. C'est surtout le matériau des textes théâtraux, où le sens recherché résulte de la disposition interne du texte et de la perspective de la mise en scène, qui ouvre la voie menant de la sémantique aux

Mukařovský, « Poetika » [Poétique], dans *Ottův Slovník naučný nové doby* [Dictionnaire encyclopédique contemporain d'Otto], vol. IV, t. 2, Novina, Praha, 1937, p. 1181-1183).

3. Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « *Les chats* de Charles Baudelaire » (1962), dans R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 401-419.

grandes lignes de la pragmatique, c'est-à-dire au fonctionnement des énoncés et des signifiés dans des contextes concrets. Ce passage est illustré dans notre anthologie par la vaste étude « Dialogue et monologue » (1940), où l'un des thèmes centraux est le rapport entre la langue et la réalité extra-linguistique. De même que, dans l'étude sur la poésie de Nezval, Mukařovský montrait l'action mutuelle simultanée des signifiés imagés et non-imagés, c'est-à-dire littéraux, ainsi que des signifiés et des « rapports objectifs », de même interprète-t-il le rapport entre dialogue et monologue comme une action simultanée, décelant, dans un discours formellement monologique, des manifestations de dialogisme et vice versa. Le rapport entre dialogue et monologue est vu comme une recherche d'équilibre incessante et constamment renouvelée, à l'œuvre dans chaque discours. Mukařovský ouvre et élargit aussi implicitement le champ immanent de l'expression langagière : il renverse la thèse de l*a priorité* du monologue en affirmant que jadis les premiers ordres adressés par ceux qui s'étaient appropriés le langage à ceux qui ne l'avaient pas encore maîtrisé ont pu être foncièrement dialogiques, les réponses étant des « actes extra-linguistiques ». Le concept fondamental de ses interprétations, à savoir le signifié, se double du concept de sens, c'est-à-dire le point de vue que l'on adopte à propos du thème et la manière dont on le juge. De même, dans l'analyse du dialogue, les contextes particuliers cessent d'être des séquences isolées et autonomes pour renvoyer les uns aux autres et se recouvrir. Tout en définissant la différence entre dialogue et monologue, Mukařovský éprouve le besoin de compléter les traits sémantiques du dialogue par la prise en compte des « conditions objectives nécessaires du discours » sans lesquelles aucun dialogue n'est réalisable ni compréhensible. La question des sujets qui prennent part à la communication joue un rôle central dans son interprétation : en lieu et place d'une subjectivité unique et close (l'identité comme unicité), il privilégie la pluralité qui se trouve dans la conscience de l'individu (l'identité comme diversité, comme ce qui se réalise dans le rapport aux autres). Même cette esquisse d'une polyphonie des sujets est un pas dans l'abandon de la vision de frontières solides, qui était si importante lors de la première phase d'« émancipation » du structuralisme praguois.

Le concept de dialogisme, généralement associé dans l'histoire de la critique littéraire au nom de Mikhaïl M. Bakhtine [4], acquiert chez Mukařovský une portée et un sens bien plus larges. Dans ses travaux des années 1930, Bakhtine concevait le dialogisme simplement comme un trait caractéristique du roman, la poésie lyrique gardant un caractère monologique. Chez Mukařovský, le dialogisme comme « tendance potentielle à l'alternance de deux ou plusieurs contextes sémantiques » devient un concept applicable universellement à toute œuvre littéraire.

Par une ironie du sort, ce sont précisément les circonstances extérieures et le contexte – éléments dont il avait souligné l'importance avec force dans son étude « Dialogue et monologue » – qui sont la principale raison pour laquelle l'œuvre de Mukařovský est restée une sorte d'ébauche, même s'il a encore exercé une activité universitaire pendant des dizaines d'années. La restriction croissante des possibilités de recherche scientifique sous l'occupation nazie, puis la fascination de Mukařovský pour la vision

4. Voir notamment *Problemy tvortchestva Dostoïevskogo* [Problèmes de la poétique de Dostoïevski], Priboï, Leningrad, 1929 ; *La poétique de Dostoïevski* (1963), traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Présentation de Julia Kristeva, Seuil, Paris, 1970. Voir aussi Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

communiste d'une nouvelle société expliquent la rupture survenue dans ses réflexions et ses conceptions et pourquoi ensuite il est allé jusqu'à les renier ou les reléguer. Cela ne change rien au fait que son œuvre a toujours été et continue d'être une source d'inspiration pour ceux qui sont disposés à se plonger dans sa complexité.

Traduit du tchèque par Laurent Vallance