Introduction à *Mai* de Mácha [1]

Jan Mukařovský

« Úvod k Máchovu Máji » *Máchův Máj. Estetická studie* [Mai *de Mácha : une étude esthétique*], Praha, Filozofická fakulta Karlovy univerzity, 1928 (repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky III : Máchovské studie*, 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 9-13).

L'analyse esthétique d'une œuvre d'art a pour tâche de rechercher dans l'œuvre les propriétés qui créent son efficacité esthétique. À cette fin, il est nécessaire de mettre au centre de nos investigations l'œuvre elle-même, comme phénomène *sui generis*, débarrassé de tous les rapports qui le relient à d'autres ordres de phénomènes, tel, par exemple, le rapport de l'œuvre d'art à son créateur ou bien à la réalité extérieure qui en a été à l'origine, voire lui a servi de sujet. Mais cet isolement de l'œuvre ne veut pas dire nier les rapports dont nous faisons abstraction. Il est seulement méthodique : il découle du constat selon lequel il faut chercher la cause de l'effet esthétique dans l'œuvre elle-même.

Si nous portons notre attention sur l'œuvre ainsi isolée, se présente nécessairement à notre esprit, par la force de l'habitude, la division de l'œuvre en contenu et forme, si bien que notre question première sera reformulée ainsi : l'effet esthétique est-il créé par les propriétés du contenu ou bien par les propriétés formelles de l'œuvre ? Intéressons-nous tout d'abord au contenu, c'est-à-dire aux représentations, aux pensées et aux sentiments exprimés dans l'œuvre. Cette composante est souvent tenue pour la vraie substance de l'œuvre, dont la forme ne serait qu'une simple enveloppe. Et pourtant l'efficacité esthétique de l'œuvre ne réside pas dans cette composante. En effet, on peut trouver des créations littéraires douées d'effet esthétique où le contenu est soit considérablement atténué (les poèmes de Rimbaud, d'Apollinaire ; chez les Tchèques, de Nezval [2], etc.), voire complètement refoulé (les poèmes dans une langue « artificielle » apparus par exemple dans la littérature allemande ou russe). Une autre

1. {Karel Hynek Mácha (1810-1836) est l'auteur du poème lyrique *Mai*, reconnu une vingtaine d'années après sa publication en 1836 comme un chef-d'œuvre du romantisme, qui a lancé la littérature tchèque moderne. Traduction française dans *Pèlerin et brigand de Bohême. Œuvres choisies*, Textes traduits du tchèque, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Éditions Zoé, Carouge-Genève, 2007, p. 240-271.}

2. {Vítězslav Nezval (1900-1958), poète actif au sein du groupe d'avant-garde Devětsil, plus tard fondateur du groupe surréaliste tchécoslovaque en 1934. Voir « Analyse sémantique d'une œuvre poétique : *Le Fossoyeur absolu* de Nezval » (1938), ici même p. 137.}

preuve en est que les pensées qui constituent une partie du contenu peuvent être retirées de l'œuvre, exprimées « en d'autres termes », sans pour autant que leur valeur en soit réduite ; qu'elles se sortent sans dommage de ce transfert montre indirectement qu'elles n'ont rien à voir avec l'efficacité esthétique de l'œuvre. Il va aussi de soi que, si nous jugeons d'une œuvre au regard de la valeur didactique, sociale ou morale de son contenu, nous n'en proposons pas une appréciation esthétique.

Dès lors que l'efficacité esthétique d'une œuvre ne réside pas dans son contenu, il ne reste plus qu'à espérer en trouver la cause par une analyse de la forme ; car forme et contenu comprennent l'œuvre d'art dans son ensemble. Mais si nous tentons une telle analyse, il apparaît que la distinction même entre la forme, comme composante esthétique efficace, et le contenu, neutre du point de vue esthétique, ne va pas sans peine. Au premier abord, bien sûr, il pourrait sembler que la frontière entre forme et contenu soit tout à fait précise. Car si nous entendons par contenu les représentations, pensées et sentiments exprimés dans l'œuvre, il reste à la forme toutes les composantes linguistiques par lesquelles le contenu trouve son expression. À y regarder de plus près, nous constatons pourtant que même les composantes de contenu ont, sous un certain s aspect, un caractère formel ; ainsi, par exemple, les événements relatés dans une œuvre épique constituent certes une part du contenu, mais la façon dont ils sont articulés en une action fait déjà partie de la forme. Certains théoriciens ont cherché à remédier à la difficulté en créant pour ces phénomènes le concept de « forme interne ». Toutefois, cette notion n'est qu'un pis-aller, car la question se pose aussitôt de ce que cela signifie, de la délimitation entre forme interne et forme externe. Et la situation se complique ainsi inutilement. Il faut avoir le courage de reconnaître, par exemple, que la manière d'articuler les éléments dans l'action de l'œuvre épique fait partie de la forme sans restriction aucune. Si toutefois nous admettons cette position, la nature même du contenu se dédouble tandis que s'estompe la frontière entre forme et contenu. La confusion s'accroît encore quand on prend conscience qu'un dédoublement du même type apparaît dans la composante linguistique, c'est-à-dire dans la forme par excellence, selon la conception courante, dans la mesure où, par exemple, le mot en lui-même, comme unité de sens, est tout aussi neutre, du point de vue de l'esthétique, que les éléments de « contenu », alors que la façon dont les différents mots s'associent en ensembles de sens peut, dans une œuvre d'art, acquérir une efficacité esthétique.

Il apparaît donc que la division de l'œuvre en contenu et forme ne satisfait pas à la perspective esthétique, dans la mesure où elle ne classe pas les composantes de l'œuvre selon leur efficacité esthétique. Si nous voulons obtenir une séparation pouvant servir de base à une analyse esthétique, il nous faut distinguer entre les *éléments* de l'œuvre, fondamentalement neutres sur le plan esthétique, et la *façon* dont ils acquièrent dans l'œuvre une efficacité esthétique. Nous appellerons *matériau* les éléments de l'œuvre, tandis que nous nommerons *forme* la façon dont ils acquièrent une efficacité esthétique. Cependant, il faut expliquer plus en détail le fond de ce nouveau couple de concepts corrélés.

En ce qui concerne le *matériau*, il est avant tout nécessaire de savoir quels sont les « éléments » dont il se compose. Ils sont de deux types : d'une part les représentations, pensées et sentiments qui sont contenus dans l'œuvre, pour lesquels nous

utiliserons dorénavant l'appellation globale de *thème* (éléments thématiques), d'autre part la *langue*, à savoir un ensemble de moyens de communication (éléments linguistiques). On pourrait objecter que sous cette dualité du matériau resurgit l'ancien couple contenu – forme. Mais cette objection est aisée à réfuter. Selon la conception que nous avons évoquée plus haut, le *contenu* et la *forme* ne sont pas sur le même plan, puisque le contenu est le noyau de l'œuvre et que la forme n'en est que l'enveloppe, alors que le *thème* et la *langue*, pour autant qu'on les comprenne comme des composantes du matériau, se trouvent exactement sur un pied d'égalité. En outre, le passage des éléments linguistiques aux éléments thématiques est fluide : les représentations, pensées et sentiments remplissent dans une œuvre d'art la fonction de *motifs* et les motifs, du point de vue du sens, ressemblent aux mots, puisqu'ils ont, comme les mots, un noyau sémantique et des significations accessoires [3]. Le fait que les éléments thématiques passent nécessairement par la médiation linguistique est aussi significatif de la proximité existant dans une œuvre d'art littéraire entre le thème et la langue. Malgré tout, bien sûr, les éléments thématiques, qui remplissent dans l'œuvre la fonction de motifs, manifestent une certaine autonomie à l'égard de la langue, dans la mesure où un même motif, d'un point de vue linguistique, peut être formulé de diverses façons, sans pour autant changer de nature. C'est pourquoi nous ne chercherons pas à réduire les éléments thématiques et linguistiques à un seul concept – comme le font certains théoriciens qui soutiennent qu'il n'y a pas dans l'œuvre d'autres éléments que linguistiques – sans toutefois accorder une importance fondamentale à la différence entre les deux.

Considérons maintenant le second terme du nouveau couple, la *forme* entendue comme la manière dont on utilise le matériau dans une œuvre d'art pour susciter une impression esthétique. Il est nécessaire de distinguer cette forme *artistique* d'autres types de formes, et cela d'autant plus que le matériau de l'œuvre d'art, en lui-même, n'est pas fondamentalement informel, mais qu'il possède déjà une certaine forme comme propriété inhérente ; ainsi, par exemple, les éléments linguistiques ont la forme que leur donne le système linguistique et l'ensemble d'événements qui est le support de l'action dans une œuvre épique a la forme de relations de temporalité et de causalité. La forme *artistique* a deux caractères fondamentaux : elle est à la fois déformation et organisation.

La déformation exercée par la forme artistique réside dans une perturbation sensible, voire brutale, de la forme initiale du matériau. C'est pourquoi, par exemple, le langage d'une œuvre d'art présente à chaque fois un caractère de « nouveauté », c'est-à-dire inhabituel, qui provient d'un certain glissement de toutes ses composantes par rapport à la structure normale du langage visant à la seule communication ; c'est aussi la raison pour laquelle, dans le déroulement d'une œuvre épique, nous observons un relâchement dans la séquence naturelle et nécessaire des relations de causalité, accom-

3. {Mukařovský reprend ici une notion employée par les formalistes russes : « Le thème de [la] partie indécomposable de l'œuvre s'appelle un motif. [...] Les motifs combinés entre eux constituent le soutien thématique de l'œuvre » (Boris Tomachevski, « Thématique » (1925), dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Seuil, Paris, 1965, p. 268-269). Le motif avait été défini pour la première fois par Aleksandr Veselovskij comme « l'unité narrative la plus simple » marquée par son « schématisme élémentaire et imagé, l'intrigue (*sjužet*) étant un « groupe de motifs » complexe (« La poétique de l'intrigue » [1913], dans *Istoričeskaja poètika* [Poétique historique], Leningrad, 1940, p. 493-596).}

pagné par une attente pleine d'expectative quant à « ce qui va arriver maintenant » (tension narrative). Mais à elle seule, la déformation ne suffit pas à caractériser la forme artistique. En effet, il existe aussi certains types de déformation qui n'ont pas pour conséquence de susciter une efficacité esthétique dans le matériau sur lequel elles s'exercent, telle, par exemple, la déformation de la langue sous l'effet d'une forte émotion ou de processus psychiques anormaux [4].

Pour qu'apparaisse une forme artistique, il faut encore un autre caractère : l'organisation. Cette organisation se réalise de deux façons, ou plutôt elle a deux niveaux. Le premier niveau d'organisation consiste en une déformation *systématique* des éléments particuliers de l'œuvre ; par exemple, si, dans une œuvre d'art, la cohérence sémantique des propositions est perturbée, toutes les perturbations de ce type dans l'œuvre entière ont le même caractère, se produisent dans le même sens ; si la disposition normale des sons est perturbée, c'est afin qu'apparaisse un certain ordre du point de vue de la sonorité. Dans une œuvre donnée, on appelle *moyen formel* une façon fixe de déformer un élément (qu'il soit linguistique ou thématique). Le second niveau, supérieur, d'organisation est la *correspondance des moyens formels*. Dans l'œuvre, chacun des moyens formels n'est pas, en effet, isolé des autres, mais il existe entre eux une certaine relation de réciprocité qui, dans certains cas, prend le caractère d'une action de tels moyens formels sur d'autres ; la nature exacte de cette réciprocité très complexe n'est pas encore définie avec précision et c'est pourquoi nous choisissons, pour la désigner, le terme neutre de « correspondance ». On observe une telle réciprocité, par exemple, lorsque le caractère de la structure de la phrase est en relation avec le rythme du vers et la disposition des phonèmes selon leur timbre, ou bien lorsque, dans une œuvre épique, la disposition et l'interaction des personnages correspondent au caractère de la structure narrative.

C'est de l'action simultanée des deux niveaux d'organisation que naît la structure complexe de l'œuvre d'art. Néanmoins, elle trouve un fondement nécessaire dans la déformation, car l'organisation doit provoquer une impression d'inhabituel, voire de violence, elle veut avoir un effet esthétique. Sitôt que s'estompe le caractère inhabituel, elle devient une organisation automatique, elle n'attire plus l'attention et perd de son efficacité esthétique. C'est pourquoi chaque nouvelle génération de poètes (pour autant qu'il ne s'agisse pas de parfaits épigones) inaugure un renouvellement de la forme, qui parfois ne touche que la correspondance des moyens formels, parfois affecte leur substance même. Mais toujours la nouvelle génération s'efforce de remplacer la forme dont l'efficacité esthétique a été épuisée par les œuvres de la génération précédente, par une forme différente, s'écartant sensiblement de la forme antérieure. L'étude de ces transformations progressives de la forme est la tâche de la *poétique historique* [5].

4. {Le mot tchèque pour « déformation », *deformace*, est souvent traduit comme « déviation » au sens d'une violation de la norme, donnant l'impression erronée que la poétique praguoise est fondée sur le principe de la déviation. Chez Mukařovský, et pour les membres du Cercle linguistique de Prague en général, la déformation consiste en l'actualisation systématique (*aktualizace*) des normes langagières, comme dans la prosodie, par exemple. Sur le principe d'actualisation, voir Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, p. 27.}

5. Les concepts fondamentaux que l'on a exposés ici sont le produit des recherches de l'école russe des théoriciens formalistes de la littérature, réunis dans le groupe Opojaz [Société pour l'étude du langage poétique], ainsi que dans le Cercle linguistique de Moscou. On trouvera des informations plus détaillées

Notre étude est consacrée à l'investigation des moyens formels et de leur correspondance dans *Mai* de Mácha. On y traite à cette fin la déformation systématique des composantes particulières du matériau, dans l'ordre suivant : composante sonore, composante sémantique et composante thématique. Évidemment, la nécessité de montrer les liens de réciprocité entre les moyens formels a été cause que la distinction stricte de chacune des composantes, indiquées par le titre des chapitres, n'a pas pu être observée partout : dans le premier chapitre notamment, qui traite de la déformation de la composante sonore, s'est ainsi retrouvée une vaste section sur l'articulation sémantique. Hormis l'examen statique, on a aussi pris en considération, lors de l'analyse de la composante thématique, l'analyse génétique de la forme, et ce en comparant la structure des motifs de *Mai* avec la structure de la même composante dans deux œuvres postérieures qui lui sont apparentées : *Alfred* de Hálek et *Satanela* de Vrchlický [6].

Il reste encore maintenant à évoquer brièvement le rapport entre l'analyse esthétique d'une œuvre d'art littéraire et l'étude scientifique du langage qui est la tâche de la linguistique. Les éléments linguistiques constituent en effet une part considérable du matériau d'une œuvre littéraire et, en outre, même les composantes thématiques sont étroitement liées à la langue dans laquelle ils sont donnés. C'est pourquoi l'analyse esthétique ne peut pas se passer de la terminologie linguistique et doit s'appuyer sur les résultats de la recherche en linguistique. Et pourtant le rapport à la langue des esthéticiens est fondamentalement différent de celui des linguistes. La différence entre les deux points de vue, esthétique et linguistique, a été définie avec justesse dans l'étude de V. Mathesius [7] intitulée *Nové proudy a směry v bádání linguistickém* [Nouveaux courants et tendances de recherche en linguistique] [8] : « La stylistique ne diffère pas de la linguistique par le matériau, mais par le but. Si la linguistique étudie le langage individuel, afin de déterminer quel est le matériau linguistique d'une communauté, la stylistique étudie des œuvres littéraires concrètes, afin de déterminer comment on a fait usage d'un matériau linguistique donné pour forger une œuvre d'art individuelle. L'analyse stylistique est donc toujours tournée vers l'*individualité*, alors que l'analyse linguistique l'est vers la caractérisation des *possibilités générales d'expression* qui existent à une époque et dans une communauté linguistique données ».

Traduit du tchèque par Jean Boutan

sur leurs investigations dans la conférence de [Boris] Tomachevski prononcée lors d'une réunion du Cercle linguistique de Prague [« La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie », le 7 février 1928] et publiée [en tchèque] dans *Časopis pro moderní filologii* [Revue de philologie moderne], année XV, n° 1, 1928.

6. {Il s'agit de deux poèmes narratifs d'inspiration romantique : *Alfred* (1858), premier livre publié par Vítězslav Hálek (1835-1874), poète, journaliste et feuilloniste dont l'œuvre traite de motifs et de thématiques empruntés à la littérature russe (Pouchkine, Gogol) et aux autres pays slaves, et *Satanella* (1876) de Jaroslav Vrchlický (1853-1912), auteur et traducteur prolifique, dont le statut dans l'histoire littéraire tchèque est comparable à celui de Hugo en France.}

7. {Vilém Mathesius (1882-1945), linguiste et historien de la littérature, cofondateur du Cercle linguistique de Prague.}

8. La version anglaise de cette étude a été publiée dans MNHMA, p. 188 et suiv. ; nous le citons d'après sa version tchèque, présentée devant la Société des sciences. Nous avons pu en consulter le manuscrit grâce à l'aimable autorisation de l'auteur.