Troisième partie

L'esthétique de l'œuvre d'art

⋆

Tomáš Kubíček

Un point est crucial pour comprendre la conception esthétique de l'École de Prague : le structuralisme était perçu par ses inventeurs comme un instrument de connaissance qui n'a pas du tout un caractère statique ni par conséquent stabilisateur. Pour eux, le structuralisme n'est pas un mode d'application de concepts définis *a priori*, mais d'emblée et toujours une force dynamique, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'instrument de connaissance en tant que tel : « un matériau nouveau implique en règle générale une modification des approches scientifiques [1] ». D'ailleurs, dans son étude sur l'art moderne, Mukařovský écrit : « On caractérise trop souvent l'art moderne comme l'expression de la crise de la culture et de la société contemporaines. Une telle caractérisation n'est justifiée que dans la mesure où elle n'est pas l'expression d'une animosité envers tout art vivant, et uniquement si elle s'accompagne de la prise de conscience de tous les efforts que l'art moderne a justement entrepris pour reconstruire un monde de valeurs, et de la force avec laquelle, dans son apparent chaos, il aspire à un ordre, fût-il dynamique » (« Contradictions dialectiques dans l'art moderne » [1935], ici même p. 65).

L'aversion contre le positivisme de l'époque est né justement de cette conception. Tandis que le positivisme visait une connaissance définitive, ultime et intégrale, pour le structuralisme, la connaissance est toujours un procès qui n'est donc jamais achevé. Si le chercheur analyse une œuvre, ce n'est pas du tout comme une unité close et immuable, mais comme un objet esthétique, dont les composantes particulières sont toutes dans un état permanent de tension créatrice de sens – sans compter que l'objet lui-même entre sans cesse dans une relation structurelle avec son contexte. L'œuvre est comprise comme un signe qui sert de médiation entre le créateur et le récepteur (public, lecteur…). Et le récepteur joue un rôle actif dans la création du sens de l'objet esthétique. Les concepts fondamentaux de l'esthétique praguoise sont donc le signe et le signifié.

La pensée structuraliste se développe à une époque où la littérature moderne redouble d'efforts pour élaborer une nouvelle synthèse qui puisse remplacer des manières de

1. Jan Mukařovský, « Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře » [Le structuralisme dans l'esthétique et dans la science de la littérature], dans *Kapitoly z české poetiky I*, Melantrich, Praha, 1941, p. 15.

représentation du monde perçues désormais comme insuffisantes. La littérature moderne à l'époque se présente elle-même comme un instrument de connaissance, d'une connaissance spécifique, fondée sur l'appréhension artistique du monde. Le récepteur en l'occurrence est mis sur le même plan que l'artiste, et l'œuvre littéraire devient pour lui un système ouvert dont il a pour tâche d'unifier le sens dans le rapport qu'il entretient avec sa propre situation dans le monde. Cette nouvelle synthèse n'aboutit pas à une image unique ou définitive du monde, à une connaissance totale ou objectivante ni à une compréhension conclusive, mais n'est qu'une phase transitoire vers une nouvelle forme de synthèse. Ce qui est décisif, c'est que, pour l'art des années 1920-1930, le concept de synthèse devient un principe auquel il ne faut pas renoncer, en dépit de la fragmentation ou du subjectivisme et malgré la destruction des lignes du sujet et la tendance de l'art à privilégier une fonction anti-mimétique. Le sens de l'œuvre littéraire ou artistique naît donc comme un type de communication entre l'artiste, l'objet artistique et le récepteur. Il n'est pas définitif, mais toujours ouvert.

L'esthétique du structuralisme praguois est une réaction à cette situation. Elle plonge elle aussi ses racines dans la conception de l'objet artistique comme espèce particulière de message. Ses bases sont fournies par l'*Organonmodell* issu de la linguistique fonctionnelle de Karl Bühler. Ce dernier a présenté un schéma associant l'émetteur, le récepteur et le référent dont il a tiré les trois fonctions sémantiques du langage : l'expression, l'appel, la représentation [2]. Par la première, le message renvoie à l'émetteur, la réalisation de la deuxième renvoie au récepteur, et la troisième au référent, c'est-à-dire à l'objet de la communication. S'intéressant à un type spécifique de communication, à savoir l'œuvre d'art, Mukařovský a compris que ce modèle était incomplet, et il l'a enrichi d'une quatrième fonction : la *fonction esthétique*. Pour lui, la fonction est la relation active qui s'établit entre l'objet et le but pour lequel on l'utilise : la fonction ne consiste donc pas en un contenu mais en une relation [3]. La fonction esthétique n'est pas quelque chose de donné *a priori*. Mukařovský la définit comme une composante énergique de l'action humaine, donc comme un fait social : « La fonction comme force vive semble prédestinée à modifier en permanence l'aire et la direction de son lit [4] ». La fonction esthétique est opposée aux autres fonctions linguistiques, tout particulièrement à la fonction communicative. Celles-ci visent la réalité et nous incitent à une action pratique, qui a pour but de transformer la réalité [5]. Alors donc que les trois

2. Karl Bühler, *Théorie du langage* (1934), traduction, notes et glossaire de D. Samain, préface de J. Bouveresse, présenté par J. Friedrich, Agone, Marseille, 2009, chap. 2 : « Le modèle instrumental du langage », notamment p. 103-114.

3. *Cf.* Jan Mukařovský, « Problémy estetické hodnoty » [Problèmes de la valeur esthétique, 1935-1936], dans *Cestami poetiky a estetiky* [Par les chemins de la poétique et de l'esthétique], Československý spisovatel, Praha, 1971, p. 11-34.

4. Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux], F. Borový, Praha, 1936, p. 99. Traduction anglaise : *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, traduction et notes avec une postface de Mark E. Suino, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1970. Ce livre est une excellente introduction à l'esthétique de Mukařovský. Voir également « L'esthétique de la langue » (1940), ici même p. 171.

5. Voir notamment Jan Mukařovský, « Místo estetické funkce mezi ostatními » [La place de la fonction esthétique parmi les autres fonctions], conférence prononcée devant le CLP le 30 novembre 1942. Publiée dans *Idem*, *Studie z estetiky*, Květoslav Chvátik (éd.), Odeon, Praha, 1966, p. 65-73. Traduction anglaise : « The Place of the Aesthetic Function among the Other Functions », dans Jan Mukařovský, *The Word and Verbal Art : Selected Essays*, John Burbank et Peter Steiner (trad. et éd.). Préface de René Wellek, Yale University Press, New Haven/London, 1977, p. 31-48. Voir également *Idem*, « Standard Language and Poetic Language » (1932 ; extraits), dans *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Paul L. Garvin (éd. et trad.), Georgetown University Press, Washington, D.C., 1964, p. 17-30.

premières fonctions (celles de Bühler) sont tournées vers le domaine extra-linguistique et vers des objectifs qui dépassent le signe linguistique, par l'intermédiaire de la fonction esthétique, c'est la structure même du signe linguistique qui est placée au centre de l'attention. La conception de Mukařovský s'oppose aussi à l'automatisation (*avtomatizacija*) du formalisme russe parce que l'œuvre, d'une part, est insérée dans une situation de communication où elle transmet un sens, d'autre part, parce qu'elle est ouverte de par ses relations avec d'autres structures (non-littéraires) [6].

Dans la conception des structuralistes praguois, la fonction est une catégorie qui a trait à une relation et pas du tout à un contenu : cela signifie qu'elle dépend du sujet (l'être humain qui la perçoit), de l'objet (le texte, l'objet esthétique) et des conditions dans lesquelles se réalise le rapport entre le sujet et l'objet. Ce qui sert de base pour établir cette communication, c'est l'attitude esthétique adoptée par le récepteur dans son rapport à l'objet par laquelle il l'exclut de la communication pratique. Pour Mukařovský, l'attitude esthétique est l'une des attitudes fondamentales de l'être humain vis-à-vis de la réalité. Elle n'est donc pas moins essentielle que les autres, c'est-à-dire que les rapports pratiques à la réalité. C'est ce qui constitue son caractère anthropologique [7].

> La fonction esthétique est donc bien autre chose qu'une simple écume à la surface des choses et du monde, comme on la considère parfois. Elle intervient de manière importante dans la vie de la société et de l'individu, et joue un rôle déterminant dans la relation – passive et active – que la société et l'individu entretiennent avec la réalité, au centre de laquelle ils se trouvent placés [8].

L'attitude esthétique transforme le signe en un signe esthétique qui donne à l'être humain la possibilité de sentir le lien entre lui-même et la réalité. La relation entre le signe esthétique et la réalité extra-linguistique ne s'en trouve donc pas annulée, mais elle est source permanente de tension et d'instabilité pour l'objet esthétique, à savoir l'œuvre. Cette instabilité n'est pas perçue comme négative, mais au contraire comme une source de vitalité pour l'œuvre, qui ne cesse de se transformer au gré de ses différentes concrétisations. Dans les premiers textes de Mukařovský, la fonction esthétique est plutôt liée à l'objet (la langue, le texte), alors que dans ses travaux ultérieurs elle se déplace plutôt vers le sujet. Par rapport aux autres fonctions, Mukařovský désigne souvent la fonction esthétique comme *transparente*. Le but de cette métaphore est de montrer que la fonction esthétique ne prive pas les autres fonctions linguistiques de leur validité, bien au contraire : elle les met en valeur par sa capacité à renforcer leur effet.

---

6. Cette ligne de réflexion a été ouverte par Iouri Tynianov. Voir « Le fait littéraire » (1923) et « De l'évolution littéraire » (1927), dans Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1991, p. 212-231 et 232-247. À noter pourtant que si Mukařovský a intégré certaines notions formalistes à ses recherches, c'était dans une autre perspective, et qu'à partir de 1934 il prenait ses distances par rapport au formalisme russe. Voir « Předmluva k prvnímu vydání » [Avant-propos de la première édition, 1941], dans *Kapitoly z české poetiky* [Chapitres de poétique tchèque], 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, vol. 1, p. 9-11.

7. Voir notamment Jan Mukařovský, « La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle ? » (1939), ici même p. 273.

8. *Idem*, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, p. 98.

La fonction esthétique et l'attitude esthétique ne sont à aucun moment le résultat d'une décision individuelle : elles naissent de la tension entre deux autres corrélats, la *norme esthétique*[9] et la *valeur esthétique*. La pensée structuraliste renverse l'idée d'une validité permanente des normes esthétiques, ce qui mène l'École de Prague à adapter son concept à cette réalité. Pour ce faire, elle définit la valeur esthétique, qui naît de la tension entre la norme en vigueur à une époque et l'œuvre concrète qui se retrouve en désaccord avec cette norme. Du point de vue de l'esthétique structuraliste, la norme esthétique n'a pas valeur de loi : elle est le « régulateur » de la fonction esthétique et sert d'arrière-fond à sa transgression permanente. C'est pourquoi l'histoire de l'art pour Mukařovský est une histoire des révoltes contre les normes esthétiques dominantes. Évidemment, ce combat est lui aussi fondé sur un principe dialectique. L'œuvre d'art transgresse toujours dans une certaine mesure les normes esthétiques en vigueur ; toutefois, même dans les cas les plus extrêmes, elle doit aussi les respecter, sans quoi elle cesserait d'être perçue comme telle. Cette tension est aussi ce qui permet de comprendre l'œuvre comme un fait historique, car dans l'œuvre d'art est toujours présent quelque chose qui la relie au passé et quelque chose qui la dirige vers l'avenir. Ni la force stabilisatrice de la norme esthétique ni la négociation de la valeur esthétique ne sont l'affaire de l'individu mais du collectif et donc du consensus social. Il s'ensuit que la norme esthétique n'est pas un ensemble codifié de principes, mais plutôt une force régulatrice.

C'est de cette conception que découle le concept de valeur esthétique, qui n'est pas hors de portée du sujet ni hors de celle des normes esthétiques en vigueur. La valeur esthétique est définie comme procès (nullement comme état) qui naît de la tension entre le sujet (auteur et récepteur), le texte (l'œuvre) et le contexte (esthétique et extra-esthétique). Et, sur cette conception de la valeur esthétique comme énergie, Mukařovský construit en même temps, de manière peut-être un peu paradoxale, le concept de *valeur esthétique générale* de l'œuvre par lequel il tente d'éradiquer de sa conception ce qu'elle peut avoir de relativiste. Selon lui, la valeur esthétique générale d'une œuvre émane de la réalité que l'œuvre d'art, en tant que type particulier de signe, doit être d'une certaine façon *élaborée* afin de pouvoir susciter à différentes époques un effet esthétique ; en même temps, par sa valeur esthétique générale, elle renvoie à l'essence anthropologique immuable de l'être humain, à son besoin primitif d'esthétique.

La vitalité de l'œuvre d'art réside dans sa capacité à susciter sans cesse cette tension et à créer encore et toujours de nouvelles concrétisations. On parle alors de l'œuvre d'art comme *objet esthétique*. L'objet esthétique est une structure de sens et de valeurs qui se crée dans la conscience du récepteur comme résultat de son attitude esthétique. Il est le résultat de la perception esthétique qu'a l'être humain dans une situation historique donnée (dans le cadre concret des normes esthétiques). En outre, il sert de base au jugement de valeur esthétique qui naît de la tension entre l'attitude subjective et les qualités objectives de l'œuvre qui suscite un plaisir esthétique. Et c'est ce caractère à la fois subjectif et objectif de l'objet esthétique qui fait que l'œuvre est toujours une structure ouverte capable d'initier d'autres objets esthétiques.

9. Voir notamment *Idem*, « La norme esthétique » (1937), ici même p. 267.

La conception intégratrice de l'esthétique praguoise qui exploite l'ensemble des concepts ainsi redéfinis s'exprime dans le concept de *geste sémantique*. Ce concept macrostructurel ainsi que la conception du procès sémiotique qui l'accompagne sont là pour empêcher que le sens du texte artistique ne devienne aléatoire et se disperse en une infinité de concrétisations. C'est dans la seconde moitié des années 1930 que le geste sémantique apparaît chez Mukařovský [10]. Le geste sémantique est défini comme un dénominateur commun auquel sont rapportées toutes les composantes du texte, constituant ainsi le *sens* du texte. Il ne s'agit pas pour lui d'examiner le contenu, mais de « reconstruire ce geste sans contenu spécifique (et en ce sens, formel, si l'on veut) par lequel le poète a choisi et fusionné les éléments de son œuvre ». Il s'agit de « l'unité du principe de construction dynamique qui opère dans la moindre portion de l'œuvre et consiste en une systématisation unique et unificatrice de ses composantes » (*Ibidem*, p. 305). La conception du geste sémantique, concept suprême de l'esthétique praguoise, s'est toutefois modifiée lors de la décennie suivante, devenant ainsi une source précieuse pour connaître l'évolution de la pensée de Mukařovský au sujet de l'œuvre conçue comme fait d'une communication spécifique.

Dans sa première définition du geste sémantique, en effet, Mukařovský prend en compte l'intention de l'auteur qui contraint le geste sémantique, à charge pour le lecteur de reconstruire ce geste sans contenu spécifique « par lequel le poète a choisi et fusionné les éléments de son œuvre » (*Ibidem*). Sont déjà présents dans cette formulation initiale les trois concepts fondamentaux de la sémiose praguoise, qui sont restés cruciaux tout au long de la mutation qu'a connue la conception du geste sémantique : le texte, l'émetteur et le récepteur. Dans les phases ultérieures de son évolution, la conception praguoise de la sémiose a instauré entre ces trois pôles un rapport qui devait aider à comprendre la manière dont ils coopèrent pour constituer le sens, tandis que l'attention de Mukařovský et d'autres chercheurs se déplaçait progressivement vers chacun des sommets de ce triangle de communication. Cela venait du fait que les représentants de l'École de Prague éprouvaient le besoin de reconnaître le rôle créatif de l'émetteur ou du récepteur du texte (de l'auteur et du lecteur) dans la physionomie finale de l'objet esthétique, mais tout en désirant ardemment assurer l'identité de l'œuvre dans le texte. Et en même temps, il fallait montrer que ce procès de sémiose était toujours ouvert. En effet, non seulement l'auteur et le destinataire sont des composantes actives du procès de sémiose, mais la conception même du texte comme structure dynamique fonde le principe d'une coopération active (l'œuvre est source d'énergie, un *ergon*).

Au début, en tant que source de sens, le texte pour Mukařovský résulte de l'intention de l'auteur qui dynamise et unifie tous les éléments textuels. Pour comprendre le sens, il est donc nécessaire de discerner cette intention placée dans l'œuvre. Mais cela signifie aussi que le lecteur est réduit au rôle d'un déchiffreur de code. Ce point de vue radical présent au début de l'étude « Genèse du sens dans la poésie de Mácha » est toutefois fortement atténué dans la conclusion. Après une analyse approfondie, Mukařovský constate l'immense potentiel sémantique de l'élément textuel qu'il étudie, à savoir

10. Précisément dans l'introduction à son étude « Genetika smyslu v Máchově poesii » [Genèse du sens dans la poésie de Mácha, 1938], repris dans *Studie II*, Host, Brno, 2001, p. 305-375. Mais cela fait longtemps (depuis 1926) que Mukařovský travaille avec les concepts d'« action motrice » et de « geste moteur ».

le *motif*. Ce dernier entre dans des relations contextuelles complexes et ne cesse de modifier son sens. Cette activité, la potentialité du sens en action,

> a pour conséquence que – tout comme la peinture impressionniste sur la coopération de l'œil du spectateur – l'œuvre poétique de Mácha compte sur la vie psychique du lecteur, auquel il incombe de réaliser les liens entre les motifs qui, dans l'œuvre, ne sont qu'esquissés. Grâce à la polysémie des rapports entre les unités sémantiques particulières, chaque génération a pu prêter à l'œuvre de Mácha le sens dont elle avait besoin. Chaque période remodèle sous sa propre responsabilité la figure du poète à son image, par quoi elle caractérise à la fois elle-même et le poète (*Ibidem*, p. 375).

Nous soulignons le glissement par lequel la déclaration initiale sur l'intention dans le texte passe de l'auteur (le poète) au lecteur. Il convient d'insister tout autant sur les mots « remodèle » et « sous sa propre responsabilité » : ce sont des termes importants, car c'est dans leur rayon d'action que naît le geste sémantique, et ce sont eux qui approchent le geste sémantique de la situation du récepteur, pour qui discerner cette consigne du texte (le geste) est un acte créateur de coopération « responsable ». Et la fonction stabilisatrice revient au texte en tant qu'organisation fonctionnelle du sens.

Nous voyons bien là combien le concept de geste sémantique est instable, même dans une seule étude de Mukařovský. Sa définition oscillante est l'un de ses traits caractéristiques. Mukařovský est revenu plusieurs fois sur le geste sémantique pour lui redonner du sens, mais ses définitions ne sont pas contraignantes, comme on le souhaiterait au nom de la clarté, car elles ne sont pas progressivement approfondies en repartant du point où s'est achevée la tentative précédente. Mukařovský a abordé le geste sémantique de plusieurs côtés, sous différents prétextes avec différents types de matériau littéraire, et à chaque fois il en a déplacé imperceptiblement le sens.

Pour comprendre le concept-clé de la sémiotique praguoise, il convient toutefois encore de compléter le cadre historique où elle s'est formée. À la fin des années 1930, lorsqu'il écrit « Genèse du sens dans la poésie de Mácha », Mukařovský abandonne la poétique pour s'intéresser à l'esthétique de l'œuvre littéraire. Il passe d'une analyse assez formelle des textes au principe de fonctionnement de l'œuvre comme un tout spécial. À la base de cette conception, on trouve le principe fondamental de la poétique praguoise, la *méréologie*. Selon Mukařovský, il est impossible d'appréhender une structure comme la simple somme de ses composantes particulières : il faut considérer ces parties dans la dynamique incessante du champ de tension qu'elles créent [11].

11. Sur la méréologie de l'École de Prague, voir Lubomír Doležel, *Occidental Poetics : Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 1990, p. 155-158. Rappelons que l'on a souvent reproché au formalisme russe, dans sa première phase, de considérer l'œuvre comme une somme de procédés. Selon Aage A. Hansen-Löve, par exemple, cette phase correspond à un « modèle de réduction paradigmatique ». Voir son *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1978, p. 175 et suiv. Sur les liens historiques et conceptuels entre les écoles russe et tchèque, voir Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value : Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Harvard University Press, Cambridge, MA/London, 1989, notamment la partie II : « From Russian Formalism to Czech Structuralism », p. 83-119.

Chaque partie renvoie au tout, qui résulte de leur activité sémantique centripète, de la tension permanente qui existe entre elles, de l'émulation des signifiés et donc des forces centripètes. Pour comprendre le tout, il faut comprendre les relations entre ses composantes particulières et le caractère de chacune d'entre elles et de leur détermination par rapport au contexte [12]. L'une des thèses fondamentales des structuralistes praguois affirme ainsi : « Le tout est davantage que la somme des parties dont il se compose [13] ».

La résultante de ces rapports à la fois contradictoires et qui se conditionnent réciproquement, c'est le geste sémantique qui unifie l'activité d'avènement du sens et oriente ce dernier (pour une période limitée). Comme le geste sémantique, le sens est l'instauration d'un équilibre provisoire, fondé sur un principe fonctionnel. Le geste sémantique est donc la conséquence de la situation communicationnelle de l'objet esthétique et fonde la conception du texte comme structure ouverte : « Pourtant, on ne peut pas tenir le poète et la constitution qu'il a donnée à l'œuvre pour seuls responsables du geste sémantique que le récepteur ressent dans l'œuvre : le récepteur y prend une part importante et [...] souvent le récepteur modifie sensiblement le geste sémantique de l'œuvre en comparaison de l'intention initiale du poète [14] », ce qui signifie de fait que l'œuvre est sémantiquement ouverte.

Au moyen de la formulation des principes et du sens (contenu) du geste sémantique, Mukařovský élabore une conception de l'œuvre (objet esthétique) comme procès de signification, c'est-à-dire non seulement comme organisation, mais comme système complexe de relations interactives. Le texte, en tant qu'unité active de communication (ayant le caractère d'un signe esthétique), revendique un sens qui est déterminé par le contexte défini au sens large. Il s'agit d'un système de relations qui dépassent les limites du seul contexte interne du texte littéraire – à savoir les relations établies par l'organisation textuelle des éléments, leur position dans l'œuvre –, mais qui conduisent la signification au *pays du sens*, c'est-à-dire dans le domaine des structures extratextuelles. L'objet esthétique (l'œuvre) comme procès, produit et acte unifiant le sens est fondé sur la coopération créative du récepteur qui suit la ligne sémantique dessinée par le texte :

> 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 [15].

On peut aussi dire que le geste sémantique est un principe en forme de procès ou un principe médiateur entre la signification (concept que Mukařovský confine à la

12. Ces rapports sont définis de façon très large. Ainsi, pour Mukařovský, le contexte d'un mot est-il constitué par l'ensemble du lexique.

13. « Du structuralisme » (1946), ici même p. 27.

14. « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'art » (1943), ici même p. 238.

15. « Du structuralisme », ici même p. 31.

poétique) et le sens (concept qui est lié, lui, à l'effet esthétique et au fonctionnement esthétique du texte, mais qui met trop en évidence l'individu).

Le résultat de la conception du geste sémantique tel que le présente Mukařovský est l'approche du structuralisme praguois centrée sur le texte. C'est le texte qui devient la source de l'identité de l'œuvre, et ce n'est ni le lecteur ni l'auteur. Le concept de geste sémantique attire ainsi l'attention sur l'acte même de création du sens, sur les principes de sa construction (et de sa re-construction). Il montre que les significations ne sont pas là sous la main, prêtes à l'emploi, mais doivent être construites (re-construites) par un esprit créatif. Elles ne sont donc pas seulement l'affaire de la poétique et à portée de ses instruments conceptuels, mais surtout l'affaire de l'esthétique, du rapport de l'œuvre à la réalité et de l'effet de cette œuvre même. Ainsi le geste sémantique proposé par les structuralistes tchèques empêche-t-il de comprendre le rapport entre l'intention et l'effet comme conséquence d'une causalité simple et univoque. D'un côté, la conception du geste sémantique libère le lecteur – car elle lui donne le loisir d'individualiser la construction sémantique en l'adaptant à sa situation actuelle – mais d'un autre côté, elle l'asservit aussi : il est nécessaire d'examiner le degré de préparation de la signification dans le texte et de discerner la signification comme une composante du jeu structurel des éléments et des niveaux du texte littéraire et de la réalité extra-littéraire (extra-esthétique). Il s'agit d'une signification singulière, mais aucunement unique. La position centrale du texte dans le procès de sémiose est ainsi conservée.

Le geste sémantique est donc le concept par lequel l'école structuraliste praguoise a assuré l'identité de l'œuvre littéraire, mais aussi défendu la valeur de l'individu, de l'être humain dans un *système de signes*. Si l'on a reproché plus tard au structuralisme français d'avoir déshumanisé la théorie et exclu l'être humain du système, le structuralisme praguois illustre l'approche exactement opposée. Il semble que la conception esthétique dont résulte entre autres le geste sémantique représente une voie pour sortir de la crise de la pensée mécanique, formaliste et structurale. Le caractère objectif de l'objet d'étude a été conservé et ne s'est pas dispersé en d'innombrables concrétisations, sans que soit pour autant remis en cause le sens de l'acte individuel de signification.

À cause des circonstances historiques, le projet de Mukařovský de constituer une esthétique structurelle praguoise est resté inachevé. Après le changement de régime de 1948 en Tchécoslovaquie, le structuralisme a été traité de pseudo-science et son histoire s'est interrompue pour plusieurs décennies. Le structuralisme tchèque a ranimé ensuite le geste sémantique sous la forme d'une conception de l'œuvre comme *avènement du sens*, élaborée par Milan Jankovič sur la base de nouvelles idées, fondées sur une large gamme d'approches, de la sémiologie de Roland Barthes à l'herméneutique de Gadamer en passant par la *théorie des mondes fictifs* de Doležel, où le geste sémantique glisse vers la formulation des principes de l'extension de la signification et du sens.

Traduit du tchèque par Laurent Vallance