Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'art

Jan Mukařovský

« Záměrnost a nezáměrnost v umění », conférence
prononcée devant le Cercle linguistique de Prague en 1943.
Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Květoslav Chvatík (éd.), Odeon, Praha, 1966, p. 89-108.

Parmi les artefacts humains, l'œuvre d'art paraît l'archétype même de la création intentionnelle. Certes, la création pratique est aussi intentionnelle, mais dans son cas on ne considère que les propriétés de l'objet manufacturé qui doivent servir au but envisagé, en négligeant toutes ses autres propriétés, indifférentes pour ce but. C'est particulièrement manifeste depuis que s'est instaurée une forte différenciation des fonctions : on peut encore observer dans les outils populaires, issus d'un milieu où les fonctions étaient indifférenciées, une attention aux propriétés « sans finalité » (l'ornementation à fonction symbolique, esthétique, etc.) – une machine ou même un instrument moderne, en revanche, procèdent à une sélection parfaite des propriétés importantes du point de vue de leur finalité. La différence entre la création artistique et pratique n'en ressort que plus nettement de nos jours, elle qui jadis (et jusqu'à nos jours dans la création populaire, pour autant qu'elle existe) n'était pas assez évidente. Dans une œuvre d'art, en effet, aucune des propriétés de l'objet, aucun détail de sa façon n'échappent à l'attention. L'œuvre d'art accomplit sa destinée de signe esthétique comme un tout indivisible. C'est là de toute évidence que trouve sa source et sa justification l'impression d'extrême intentionnalité que l'œuvre d'art exerce sur nous.

Et pourtant, ou bien pour cette raison précise, l'observateur attentif ne manquera pas de remarquer – depuis l'antiquité déjà – qu'il y a de nombreuses choses dans l'œuvre d'art prise comme un tout et dans l'art en général qui échappent à l'intentionnalité et, dans certains cas particuliers, dépassent l'intention de l'artiste. On a cherché l'explication de ces moments non-intentionnels chez l'artiste, c'est-à-dire dans les processus psychiques qui accompagnent l'acte de création, dans la participation du subconscient à la formation de l'œuvre. C'est ce qu'atteste bien la célèbre remarque que Platon fait prononcer à Socrate dans le *Phèdre* : « Une troisième forme de possession et de

délire est celle qui provient des Muses, et qui, quand elle s'est saisie d'une âme tendre et pure, quand elle l'éveille et lui inspire des transports, aussi bien dans l'ordre des chants que dans celui de toute autre espèce de composition, quand elle célèbre mille hauts faits des Anciens, fait l'éducation de la postérité ! Au contraire, celui qui, sans le délire des Muses, sera parvenu aux portes de la Poésie, avec la conviction que, décidément, une connaissance technique doit suffire à faire de lui un poète, celui-là est, personnellement, un poète imparfait, comme aussi, devant celle des hommes inspirés par un délire, s'efface la poésie de ceux qui ont toute leur tête [1] ». La « connaissance technique », à savoir une intentionnalité consciente, ne suffit pas ; il faut le « délire », la contribution du subconscient ; c'est même par-là seulement que l'œuvre peut prétendre à la perfection.

Le Moyen-âge, qui ne voyait dans l'artiste qu'un imitateur de la beauté de création divine [2] et un ouvrier du type artisan [3], n'était certes pas en mesure de formuler la question du conscient et du subconscient dans l'art, mais on retrouve des mentions de ce problème dès la Renaissance. Par exemple, on peut lire dans le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci : « Quand les connaissances d'un peintre ne vont pas au-delà de son ouvrage, c'est un mauvais signe pour le peintre ; et quand l'ouvrage surpasse les connaissances et les lumières de l'ouvrier, comme il arrive à ceux qui s'étonnent d'avoir si bien réussi dans l'exécution de leur dessin, c'est encore pis [4] ». Ici bien sûr, la participation du subconscient et donc de la non-intentionnalité à la création artistique est condamnée, car l'art de la Renaissance et sa théorie tendent à rationaliser le processus de création et l'art y entre en concurrence avec la connaissance scientifique [5] ; trouver, en dépit d'un pareil contexte idéologique, une allusion au rôle du subconscient dans la création artistique n'en a que plus de poids.

1. {Dans *Œuvres complètes* II, traduction de Léon Robin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950, p. 33. Mukařovský cite la traduction de F. Novotný (2e éd., p. 37), qui a traduit en tchèque les œuvres complètes de Platon.}

2. « Dieu seul est le vrai créateur, qui crée de telle sorte que quelque chose surgisse de rien. En ce sens, la nature ne crée pas, mais dévoile seulement et développe ce qui était déjà créé en germe, elle prête à ce qui a été créé diverses formes de manifestation. L'homme ne peut même pas faire cela. Il n'associe ou ne sépare que ce qu'il a déjà tout prêt sous la main, il regroupe seulement les parties et s'imagine, en créant ainsi de nouvelles combinaisons, qu'il crée au moins comme le fait la nature. Mais son art n'est que l'imitation de la nature, c'est un art factice, faux et falsificateur, qui imite et singe, c'est une *ars dulterina* [« art dultérin » : jeu de mots d'après le latin « adulterinus », qui signifie falsifié, faux – N.d.T.]. Il est significatif que l'étymologie médiévale dérive le nom donné à l'artisanat, seul art dont l'homme soit capable, *ars mechanica*, de *moechus* (homme adultère). Cette *ars moecha* fausse et salit – en la tirant vers la terre – la véritable œuvre d'art qu'est la création divine et naturelle » (H. H. Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters* [L'esthétique littéraire du Moyen-âge européen], Bochum-Langendre, 1937, p. 216).

3. « Dans la structure puissamment sociale de la civilisation médiévale, l'artiste avait seulement rang d'artisan, et toute espèce de développement anarchique était interdite à son individualisme, parce qu'une naturelle discipline sociale lui imposait du dehors certaines conditions limitatives » (J[acques] Maritain, *Art et scolastique*, Paris, 1927, p. 34).

4. {Trad. Roland Fréart de Chambray (révisée par Martin de Charmoy), Deterville, Paris, 1796, p. 247-248. Mukařovský cite la traduction tchèque de 1941.}

5. *Cf.* H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit* [La réalité esthétique], Francfort, 1935, p. 26 : « Ce que considère l'esthétique de la Renaissance, à vrai dire, c'est la beauté de la nature : elle cherche à percer son secret, et l'art n'est qu'un instrument destiné à saisir et à parfaire les conditions formelles données par la nature. C'est seulement en voyant l'art de la Renaissance sous ce rapport qu'on peut accéder à son sens le plus intime : il veut comprendre le monde et en parfaire la forme selon un ordre qui lui est propre » ; p. 30 : « On ne comprend tout le sens du travail de ces artistes qu'en le mettant en relation avec le travail de recherche des sciences naturelles de l'époque ; c'est seulement alors qu'on en comprend le véritable sens : il annonce la science moderne » ; p. 29 : « L'art de la Renaissance s'accompagne d'une nuée de traités qui s'efforcent de fonder rationnellement le travail artistique. Celui qui s'attend à trouver dans ces traités du vécu et des beaux sentiments sera très surpris par leur aridité et leur objectivité mathématique. »

Le subconscient, en tant que facteur de la création artistique, accède à des honneurs tout particuliers dans la théorie de l'art du début du XIXe siècle. C'est sur lui que repose toute la théorie du génie : « Un homme de génie peut lui aussi agir raisonnablement et après mûre réflexion, par conviction ; mais il n'en sera ainsi qu'incidemment. Aucune œuvre de génie ne peut être améliorée par la réflexion ni par ses conséquences immédiates », dit Goethe dans une lettre à Schiller (cité d'après Oscar Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie* [Frontières de la poésie et de la non-poésie], Francfort, 1937, p. 26) et de même, Schiller : « C'est l'inconscient uni à la réflexion qui fait l'artiste-poète » (d'après Walzel, *op. cit.*, p. 23). Depuis lors, l'intérêt pour le subconscient dans la création artistique ne s'est pas démenti. La psychologie scientifique prend de plus en plus conscience de la part qu'a le subconscient dans la vie psychique en général, de son activité (« L'inconscient est un accumulateur d'énergie ; il amasse pour que la conscience puisse dépenser » – Ribot, cité d'après Dwelshauvers, *L'inconscient*, Paris, 1925) ; par comparaison avec la création artistique, on établit la part du subconscient dans la production scientifique, technique, etc. (Ribot, Paulhan) ; on fait paraître des études spécialisées, consacrées à la part de l'inconscient dans la création artistique elle-même (Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen* [Conscient et inconscient dans la création poétique], Leipzig, 1907), de même qu'on s'intéresse à la part du subconscient dans la vie psychique en général, en particulier sa part dans la structure de la personnalité (Janet *et alii*). La psychologie des profondeurs étudie quant à elle en détail le déroulement des événements subconscients, là encore avec une forte inclination pour les arts ; on y part du principe que le subconscient assume l'initiative de cette activité.

Le problème « conscient – subconscient » dans l'art a donc non seulement une tradition ancienne, mais aussi une vitalité inépuisable. Cela tient pour partie à ce que la question du subconscient revêt une portée actuelle dans la pratique artistique elle-même : les artistes sont forcés de se poser encore et toujours la question de savoir dans quelle mesure ils peuvent compter sur le subconscient pour leur propre création. Que les réponses divergent selon les mouvements et les circonstances ne change rien à la chose : que ce soit en faveur de la création consciente (Poe, « Philosophie de la composition [6] »), ou bien en faveur du subconscient (voir ci-dessus les citations de Goethe et de Schiller).

Tous ceux qui, depuis l'Antiquité, ont posé la question du subconscient dans la création artistique, avaient souvent en tête, visiblement, non seulement le processus psychologique de la création, mais aussi, dans une large mesure, la non-intentionnalité évidente dans l'artefact même – *cf.* par exemple les propos de Platon cités plus haut. Mais l'un et l'autre, subconscient dans la création et non-intentionnalité dans l'objet l'artefact, leur paraissaient identiques. C'est seulement la psychologie moderne qui en est arrivée au constat que même le subconscient a son intentionnalité, et a posé ainsi les bases d'une distinction entre le problème « intentionnalité vs non-intentionnalité » et le problème « conscient vs subconscient ». Du reste, la théorie contemporaine de l'art en arrive, elle aussi – indépendamment de la psychologie – à des conclusions

6. *Filozofie básnické skladby* [Philosophie de la composition poétique], trad. tchèque de Rovenský (1912), et de Vyskočil dans le livre *K podstatě básnictví* [De l'essence de la poésie] (1928) [traduction française : « La philosophie de la composition », dans Edgar Allan Poe, *Trois manifestes*, René Lalou (trad.), Charlot, Paris, 1946].

semblables, en montrant qu'il peut même exister une *norme* subconsciente, soit l'intentionnalité concentrée en une règle. Nous avons à l'esprit certaines études de métrique moderne, dont l'étude de J[an] Rypka « La métrique du Mutáqarib épique persan » (*Travaux du Cercle linguistique de Prague* 6, 1936, p. 192-207) peut être considérée comme un échantillon exemplaire. Par l'analyse statistique du vers en ancien persan, l'auteur a montré dans son traité, de manière parfaitement objective, que parallèlement à l'architecture métrique quantitative, régie par des règles conscientes, il y avait une tendance à la distribution régulière des accents et des césures entre les mots dont les poètes eux-mêmes n'avaient pas connaissance et qui, jusqu'à la découverte de Rypka, était restée aussi parfaitement insoupçonnée des chercheurs européens modernes, alors qu'elle est un facteur esthétique actif, comme l'affirme l'auteur : les discordances entre le schéma quantitatif, très régulier, et la propension latente à une distribution régulière des accents et des césures entre les mots assuraient en effet une différenciation rythmique du vers, qui – s'il n'avait été fondé que sur la quantité – aurait eu un rythme monotone.

Un autre fait plaide en faveur du besoin de dissocier la question « intentionnalité vs non-intentionnalité » de la question psychologique « conscient vs subconscient » dans la création artistique : la non-intentionnalité peut avoir part à la formation de l'œuvre d'art même sans intervention aucune de l'artiste, qu'elle soit consciente ou subconsciente. Ainsi, par exemple, pourrait-on difficilement contester, aujourd'hui, que se multiplient dans la statuaire les œuvres fragmentaires à dessein, qu'en regardant un fragment de sculpture antique, nous concevions spontanément sa mutilation comme une composante de son effet esthétique : devant la Vénus de Milo, nous ne complétons pas l'image de cette statue, ni par le socle d'un hermès et une main tenant une grenade, comme nous la montre une première reconstitution, ni avec un bouclier reposant sur la cuisse, selon une autre (*cf.* A. H. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* [Manuel d'histoire de l'art] Band 1 : *Die Kunst des Altertums* [L'art de l'antiquité], 11e édition, Stuttgart, 1920, p. 413) ; on peut même dire en général que l'idée de compléter l'état actuel de la statue, de quelque manière que ce soit, perturberait notre regard, alors pourtant que la plasticité parfaite des formes closes de la statue, telle que nous la voyons au musée, accentuée ces dernières années par un socle rotatif, est dans une large mesure le résultat de l'intervention d'un hasard extérieur, sur lequel l'artiste ne pouvait exercer la moindre influence.

Bien que la psychologie ait déjà fait beaucoup pour résoudre la question des éléments conscients et subconscients de l'acte de création, il apparaît donc nécessaire que la question de l'intentionnalité et de la non-intentionnalité dans la création artistique soit posée de nouveau, et ce, indépendamment de la psychologie. Voilà ce que se propose notre étude. Mais si nous voulons nous défaire radicalement de toute perspective psychologique, nous devons prendre pour point de départ, non pas l'auteur de l'activité, mais l'activité elle-même, ou plus exactement l'artefact qui en résulte.

Commençons par l'intentionnalité – en laissant pour l'instant de côté son contraire, la non-intentionnalité – et interrogeons-nous sur la manière dont elle opère dans l'activité ou l'artefact. Dans les activités pratiques, qui représentent le modèle d'action le plus normal, l'intentionnalité se manifeste avant tout comme une visée vers un but

déterminé, qui doit être atteint par cette activité, mais aussi par le fait que celle-ci provient d'un sujet déterminé. S'il s'agit de l'artefact résultant de cette activité, la visée vers le but se manifeste dans la façon dont il est agencé ; c'est aussi d'après l'agencement de l'objet que nous jugeons de la participation du sujet à sa conception. C'est seulement lorsque nous connaissons ces deux bornes que nous pouvons caractériser l'activité (ou son artefact) de manière satisfaisante ; l'évaluation de l'activité (ou de son artefact) se fait également par rapport à ces deux bornes. Bien sûr, il est naturel que nous nous intéressions plus volontiers tantôt au but (question : l'activité était-elle assez ciblée eu égard au but fixé ?), tantôt, au contraire, au sujet (question : le but choisi par l'individu était-il vraiment souhaitable et en rapport avec les capacités dudit individu ?) ; mais cela ne change évidemment rien au constat fondamental : le centre de l'attention n'est pas l'activité elle-même (ou son artefact), mais son point d'origine et son issue, soit deux instances *extérieures* à l'activité en elle-même (ou extérieures à son artefact).

Il n'en va pas de même dans la création artistique. Ses artefacts ne visent aucun but externe déterminé, mais sont eux-mêmes le but. Cela vaut également si nous prenons conscience qu'une œuvre d'art peut entrer en relation, de manière *secondaire*, par l'influence de ses fonctions extra-esthétiques, soumises cependant à la fonction esthétique, avec les buts externes les plus variés – aucun de ces buts secondaires ne suffisant à caractériser pleinement et sans équivoque la destination de l'œuvre, pour autant, précisément, que nous la considérons comme un artefact artistique. Le rapport au sujet aussi est différent dans l'art ; il est moins déterminé que dans les activités pratiques : si dans un cas, c'est seulement et sans équivoque l'auteur de l'activité ou de la chose créée (pour autant que la question de l'auteur se pose), dans l'autre, le sujet principal n'est pas l'auteur, mais celui auquel s'adresse l'artefact artistique, à savoir l'observateur ; l'artiste lui-même, pour autant qu'il envisage ce qu'il a créé comme une création artistique (et non comme l'objet d'une fabrication), le voit et le juge en observateur – l'observateur n'étant pas une personne déterminée ou un individu précis, mais tout un chacun. Tout cela tient au fait que l'œuvre d'art n'est pas une « chose », mais un signe destiné à servir d'intermédiaire entre les individus, et même un signe autonome, sans relation univoque à la réalité, raison même pour laquelle son rôle d'intermédiaire ne saute que davantage aux yeux [7]. La destination de l'œuvre d'art ne peut donc pas non plus être caractérisée de manière univoque par son rapport au sujet [8].

7. *Cf.* notre article « L'art comme fait sémiologique » (1936), [ici même p. 67] et notre communication au congrès de Copenhague [« La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue » (1938), ici même p. 259].

8. Affirmer que l'œuvre d'art ne peut être caractérisée de manière univoque par la relation à son auteur peut sembler paradoxal à première vue, si l'on veut bien se rappeler qu'il existe même des mouvements esthétiques entiers – Croce et ses partisans – qui considèrent qu'une œuvre d'art est l'expression univoque de la personnalité de l'auteur. Mais il ne faut pas généraliser un sentiment caractéristique uniquement d'une époque donnée et d'une certaine attitude envers l'art. Au Moyen-âge, on le sait bien, l'auteur de l'œuvre était indifférent. On a gardé un témoignage parlant de la naissance du sentiment d'auctorialité à la Renaissance chez G. Vasari, dans sa biographie de Michel-Ange. Vasari raconte en effet la création de la *Pietà* de Michel-Ange, en ajoutant à son récit : « C'est le seul ouvrage sur lequel Michel-Ange ait mis son nom ; voici ce qui l'y détermina : étant entré un jour dans le premier local qu'occupa son groupe, il entendit plusieurs Milanais en faire l'éloge ; mais l'un d'entre eux ayant demandé quel était l'auteur, on lui répondit : 'C'est notre Gobbo de Milan'. Michel-Ange garda le silence ; mais, piqué de voir un autre jouir de l'honneur de ses travaux, il s'introduisit la nuit dans la chapelle, et muni d'une petite bougie et de ses ciseaux, il grava son nom sur la ceinture de la Vierge » [Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes,*

Les deux bornes qui, dans une activité pratique, suffisent à caractériser l'intention dont elle est issue, ou son artefact, se retirent donc au second plan dans le cas de l'art. Et c'est l'intentionnalité elle-même qui passe au premier plan. Mais qu'est-ce que l'intentionnalité « en soi et pour soi », si elle n'est pas déterminée en fonction du but ou de l'auteur ? Nous avons déjà rappelé que l'œuvre d'art est un signe autonome sans rapport univoque au réel. En tant que signe autonome, l'œuvre d'art n'entre pas, au moyen de ses différentes parties, dans une relation contraignante avec la réalité qu'elle représente (communique) par son thème, mais c'est seulement *comme tout* qu'elle peut entrer en rapport avec n'importe quelle impression ou ensemble d'impressions du récepteur dans la conscience de celui-ci (l'œuvre d'art « signifie » alors le vécu du récepteur, son monde psychique). C'est un point sur lequel il faut insister par opposition, notamment, aux signes de communication (par exemple l'expression verbale à fonction communicative), où chaque partie, chaque unité sémantique partielle peut être vérifiée dans la réalité à laquelle elle renvoie (*cf.* par exemple la démonstration scientifique). C'est pourquoi l'unité de sens est un élément d'une grande importance pour l'œuvre d'art – et l'intentionnalité est cette force qui lie les différentes parties et composantes de l'œuvre en une unité pour donner à l'œuvre un sens. Dès que le récepteur, face à un objet donné, adopte l'attitude qu'on a d'habitude lors de la perception d'une œuvre d'art, aussitôt il s'efforce de chercher dans la constitution de l'œuvre les traces d'une organisation qui permette de saisir l'œuvre comme un tout sémantique. L'unité de l'œuvre d'art, que les théoriciens ont si souvent cherchée en dehors de l'œuvre, tantôt dans la personnalité de l'artiste, tantôt dans l'expérience comme rencontre singulière de la personnalité de l'auteur avec la réalité, l'unité, que les courants formalistes ont voulu, sans succès, interpréter comme l'accord exact de

---

Léopold Leclanché (trad.), Just Tessier, Paris, 1840, vol. 5, p. 118 ; Mukařovský cite d'après *Životopisy umělců*, dans la traduction de F. Petr]. Cette anecdote montre que, chez un artiste de la Renaissance fier de son travail, ce n'est pas le sentiment d'être fatalement solidaire de son œuvre qui le motive vraiment à se l'approprier expressément, mais la jalousie – c'est seulement quand on l'attribue à un autre que l'auteur se résout à la signer. Le même rapport à l'auteur, la même indifférence à son égard, se retrouve d'ailleurs encore bien plus tard dans le contexte de l'art folklorique : « Si un simple paysan voit une église qui lui en impose, dans l'église un tableau qu'il admire, et s'il entend jouer et chanter une messe dont les sons flattent son oreille, il ne demande guère le nom de l'architecte, du peintre, du compositeur, mais loue ce qui lui semble louable et veut surtout savoir avec quels fonds l'église a été construite, qui est le donateur du retable, qui joue et chante à la tribune de l'orgue. Et il ne se comporte pas autrement à l'encontre de ses propres chansons. Mettons qu'il ait lui-même entendu un morceau d'improvisation et connaisse l'improvisateur, qu'il ait retenu les paroles et la mélodie de la chanson et aide peut-être à sa diffusion en la chantant à son tour, il n'empêche que ce qui l'intéresse, lui et son auditoire, c'est la chanson elle-même plus que le chansonnier ; sa signature, en effet, est le lieu et la région d'où elle provient, ou bien tout autre caractère extérieur fortuit, plutôt que le nom d'une personne » (O. Hostinský, *Česká světská píseň lidová* [La chanson populaire tchèque profane], Prague 1906, p. 23). Cette citation est on ne peut plus claire : le paysan ne s'intéresse pas à la personnalité de l'auteur, mais à l'œuvre ; si jamais il tourne son attention vers un individu, c'est bien plutôt vers l'un des récepteurs que vers l'auteur : celui qui a fait construire l'église, le donateur du tableau, celui qui joue et qui chante. Fr. Bartoš caractérise de manière encore plus nette cet intérêt orienté vers le récepteur – éventuellement, le récepteur qui reproduit : « Le peuple ne connaissait que de bons chanteurs et les estimait, mais ne demandait pas qui étaient les poètes. Plus un chanteur connaissait de nouvelles chansons, plus il était estimé, mais personne ne cherchait à savoir où il avait trouvé ces nouvelles chansons, chacun pensant qu'il les avait entendues chanter par quelqu'un, tout comme lui-même les entendait maintenant de sa part pour la première fois » (cité par N. Melniková-Papoušková, *Putování za lidovým uměním* [À la découverte de l'art populaire], Prague, 1941, p. 169). La concordance entre l'attitude médiévale et l'attitude populaire à l'égard de l'auteur de l'œuvre démontre donc clairement que l'association étroite de l'œuvre avec son auteur n'est que le fait d'une époque donnée et non pas un phénomène de valeur fondamentalement universelle. En outre – et c'est encore plus important – le « sens » de l'œuvre ne dépend pas seulement de l'auteur, loin de là, comme nous allons encore le voir, mais, dans une large mesure, de la façon dont le récepteur conçoit l'œuvre ; ceux qui veulent tirer de l'œuvre un jugement univoque sur l'artiste, sur sa constitution psychique, ses expériences, etc. courent toujours le risque, on le sait bien, de prêter à l'artiste leur propre interprétation de l'œuvre qu'ils ont développée comme récepteurs.

toutes les parties et composantes de l'œuvre (un accord qui n'existe jamais dans la réalité), ne peut à vrai dire se trouver que dans l'intentionnalité, cette force agissant au sein de l'œuvre, qui s'efforce de dépasser les contradictions et les tensions entre ses différentes parties et composantes, conférant ainsi à l'ensemble un sens unitaire et à chacune d'entre elles, un certain rapport aux autres. L'intentionnalité en art est donc une énergie *sémantique*. Il faut relever toutefois que l'intentionnalité présente sa nature de force d'unification sémantique même dans les activités de type pratique, où elle est néanmoins éclipsée par la considération du but et, le cas échéant, de l'auteur : à peine commence-t-on à envisager une activité pratique, quelle qu'elle soit, ou bien son produit, comme un fait artistique, aussitôt on éprouve très clairement le besoin de son unification sémantique (ainsi, par exemple, si les gestes d'un travailleur deviennent objet de la perception pour elle-même, par analogie avec l'art de la danse ou du mime, ou bien si nous considérons une machine – comme c'est souvent arrivé – comme une œuvre d'art plastique, sur le modèle de la sculpture).

Nous retrouvons ici l'importance, dans l'art, du sujet qui perçoit : l'intentionnalité comme fait sémantique n'apparaît qu'au regard de celui qui adopte envers l'œuvre une relation exempte de toute considération pratique. L'auteur, en tant que fabriquant de l'œuvre, entretient nécessairement avec elle un rapport purement pratique : son but est d'achever l'œuvre et il rencontre, sur la route qui le mène à ce but, des difficultés d'ordre technique, parfois artisanal au sens propre du terme, qui n'ont rien à voir avec la stricte intentionnalité artistique. On sait bien que les artistes eux-mêmes, lorsqu'ils jugent l'œuvre des autres, accordent souvent une grande importance à la virtuosité avec laquelle les difficultés techniques ont été résolues dans ces œuvres – un point de vue en général parfaitement étranger au simple récepteur intéressé par l'esthétique. L'artiste peut encore être animé dans son travail (au moins en partie) par des motifs personnels d'ordre pratique (des considérations matérielles, qui apparaissent sans fard, par exemple, chez les artistes de la Renaissance – voir les nombreux témoignages fournis par Vasari). Ces considérations masquent elles aussi la « pure » intentionnalité autotélique. Il est vrai, bien sûr, que l'artiste doit toujours avoir en vue, jusque dans son travail, l'œuvre d'art comme signe autonome et que, dans son attitude envers l'œuvre qu'il crée, les considérations pratiques se mêlent sans cesse inextricablement à la pure intentionnalité. Mais cela est sans importance : ce qui importe, c'est que, dans les moments où il envisage sa création du point de vue de la pure intentionnalité, avec le dessein (conscient ou subconscient) d'imprimer à sa constitution les traces de cette intentionnalité, l'artiste agisse en récepteur ; et que c'est uniquement du point de vue du récepteur que la tendance à la cohérence sémantique se manifeste dans toute son ampleur et avec une évidence limpide. Ce n'est pas l'attitude de l'auteur envers l'œuvre, mais celle du récepteur qui est fondamentale et 'neutre' pour comprendre la véritable destination artistique de l'œuvre ; l'attitude de l'artiste, malgré tout ce que cette proposition peut avoir de paradoxal, apparaît – du point de vue de l'intentionnalité, bien sûr – comme secondaire, 'caractérisée'. Du reste, une telle conception de la relation entre l'artiste et le récepteur dans leur rapport à l'œuvre est bien attestée dans la vie pratique et il suffit de nouveau (comme nous l'avons souligné plus haut, dans une note de bas de page) de surmonter notre manière de voir actuelle, purement circonstancielle, que nous tenons à tort pour universellement valable : ainsi, lorsque

Vasari (dans sa biographie du Pérugin) cherche pourquoi « les hommes les plus parfaits dans tous les arts, et spécialement dans la peinture, venaient à Florence [9] », il ne met pas tellement l'accent sur les artistes eux-mêmes, comme nous le ferions probablement aujourd'hui, que sur « la critique, qui repousse impitoyablement la médiocrité, et n'accepte que le beau et le bon, sans aucun égard pour les personnes » (*Ibidem*, p. 84).

La relation entre l'attitude du récepteur et celle de l'auteur n'est pas non plus telle que seul celui-ci serait actif, et l'autre passif. Le récepteur aussi est actif vis-à-vis de l'œuvre : certes, l'unification sémantique qui se produit lors de la perception est induite plus ou moins largement par la constitution de l'œuvre, mais elle ne se limite pas à une simple sensation ; elle a plutôt le caractère d'un effort par lequel se nouent des liens entre les diverses composantes de l'œuvre perçue. Il s'agit même d'un effort créatif, au sens où en faisant entrer les composantes et les parties de l'œuvre dans des rapports complexes et cependant unifiés, on donne naissance à une signification qui n'était contenue dans aucune d'elles, prise en elle-même, et qui n'est pas déductible de leur simple addition. Bien sûr, le résultat de cet effort unificateur est dans une certaine mesure, et parfois largement prédéterminé par le façonnement de l'œuvre, mais il dépend toujours en partie du récepteur, qui décide (consciemment ou subconsciemment, il n'importe) de la partie de l'œuvre qu'il tiendra pour le fondement de son unification sémantique, et de la direction qu'il donnera aux relations réciproques entre toutes les composantes. C'est l'initiative de l'observateur – qui bien sûr en général n'est que relativement peu individuelle, puisqu'elle est assez largement déterminée par des facteurs généraux, comme l'époque, la génération, le milieu social, etc. – qui rend possible que différents récepteurs (ou plus exactement différents groupes d'observateurs) prêtent à la même œuvre une intentionnalité différente, parfois notablement divergente de celle qu'y avait placée l'auteur de l'œuvre et à laquelle il l'avait conformée : dans la perception du récepteur, il peut non seulement survenir un changement de dominantes et une réorganisation des composantes qui étaient le support initial de l'intentionnalité, mais il se peut même que des composantes initialement exclues de toute intentionnalité en deviennent le support – par exemple, lorsque des tournures de langue obsolètes, mais autrefois simplement obligatoires, agissent sur le lecteur d'une œuvre poétique ancienne comme des archaïsmes poétiquement efficaces.

La participation active du récepteur à la création de l'intentionnalité confère à celle-ci une nature dynamique : résultante de la rencontre entre l'orientation du spectateur et la configuration de l'œuvre, l'intentionnalité est fugitive et oscille même pendant la perception d'une même œuvre, ou du moins – y compris chez un même observateur – d'une perception à l'autre. C'est une expérience bien connue que plus l'œuvre fait une impression vivante sur le récepteur, plus elle lui offre de possibilités différentes de perception.

Cependant, la participation active du récepteur à l'intentionnalité dans l'art peut aussi se manifester de manière visible : cela se produit lorsque le récepteur intervient directement dans le façonnement de l'œuvre. Les cas de ce type sont même très

9. {Giorgio Vasari, *Sept vies d'artistes plus celle de l'auteur*, Léopold Leclanché (trad.), Gallimard, Paris, 1929, p. 83.}

fréquents : le simple fait que l'artiste, pendant qu'il crée, tient compte du public en est déjà un. Tantôt, l'impact du public se limite à une inhibition négative [10], tantôt il est aussi positif : mais, à vrai dire, le cas où l'artiste engage par son œuvre une lutte contre le goût dominant constitue également une manifestation indirecte de l'activité de spectateur lors de la création de l'intentionnalité en art. Le critique compte lui aussi au nombre des récepteurs et sa participation à la création artistique comme agent est évidente [11]. On connaît aussi des cas où l'artiste soumet son œuvre à des personnes en qui il voit les représentants de son public, pour la tester avant sa publication (l'anecdote sur la domestique de Molière). Bien sûr, il n'est pas nécessaire que l'artiste ait en tête le public qui percevra son œuvre lors de la publication : il se trouve quelques fois en désaccord avec lui, se réclamant contre lui d'un public futur (voire inexistant) : *cf.* le cas de Stendhal (je serai lu vers 1880). Cette représentation en tout cas agit elle aussi sur l'intentionnalité de l'artiste. Mais le récepteur ne se réduit pas au public – c'est aussi, par exemple, le commanditaire et on sait quelle influence importante les commanditaires de la Renaissance ont exercé à tous égards sur la création qui voyait le jour à leur initiative. L'art populaire, où la frontière entre le récepteur et l'auteur est souvent parfaitement estompée, est un cas à part : ainsi, par exemple, dans la chanson populaire, dès lors qu'une création a reçu l'approbation collective, elle passe aussitôt par une série de transformations sans fin. Ceux qui sont à l'origine de ces transformations ne sont plus alors des auteurs au sens où nous l'entendons dans les beaux-arts, mais bien plutôt des récepteurs.

L'intentionnalité dans l'art ne peut donc être saisie dans toute son ampleur que si on l'envisage du point de vue du récepteur. Nous n'aimerions pas, évidemment, par cette affirmation, donner l'impression que l'initiative d'un véritable récepteur prédomine à nos yeux sur l'initiative de l'auteur, ni même qu'elle serait aussi importante. Par le qualificatif d'« observateur », nous caractérisons un certain point de vue sur l'œuvre d'art, point de vue que l'auteur peut adopter lui aussi, dès qu'il perçoit son œuvre comme un *signe*, c'est-à-dire précisément comme une œuvre d'art, et non pas seulement comme un produit. Il serait évidemment erroné de vouloir qualifier le rapport actif de l'auteur à l'œuvre de foncièrement secondaire (même si c'est un cas possible en pratique, comme on peut le constater avec l'exemple de l'art populaire) ; néanmoins, il serait nécessaire de montrer clairement ce qui sépare l'intentionnalité dans l'art de la psychologie de l'artiste, de sa vie psychique privée. Et cela n'est possible que si nous prenons clairement conscience que celui qui a la perception la plus pure de l'œuvre de l'artiste comme signe, c'est le récepteur.

En la dégageant d'une corrélation trop directe et strictement univoque avec l'auteur, on a dépsychologisé l'intentionnalité ; la rapprocher du récepteur n'en fait pas un fait

10. « Malgré tout l'amour-propre du monde, un artiste doit compter avec certains préjugés de son public » (confie un romancier sur son propre cas, cité dans [Levin] Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* [Sociologie de la formation du goût littéraire], München, 1923, chapitre 4, « Die Literatur und das Publikum »).

11. « En conclusion de l'article *Herec a kritik* [L'acteur et le critique] (*Dramaturgie*, p. 154), Hilar avoue lui-même avoir le besoin littéralement physiologique qu'on soit d'accord avec lui : 'Nous autres, au théâtre, nous sommes tous comme ça. Il faut qu'on croie en nous et qu'on exige quelque chose de nous. Nous accomplissons des tâches surhumaines. Un mot de méfiance ou de doute nous bouleverse et nous abat. Un mot de confiance nous transporte et nous inspire. Telle est la puissance et la responsabilité qu'a la parole du critique' » (cité dans l'étude de M. Rutte, *K. H. Hilar, Člověk a dílo* [K. H. Hilar, l'homme et l'œuvre], 1936, p. 94).

psychologique, puisque le récepteur n'est pas un individu déterminé, mais n'importe quel être humain – ce que le récepteur met dans l'œuvre perçue lorsqu'il la perçoit, sa « psychologie » privée en d'autres termes, change d'un récepteur à l'autre et reste ainsi hors de l'œuvre comme objet. Mais dès qu'on a dépsychologisé l'intentionnalité, la question principale qui fait l'objet de notre étude, à savoir la question de la non-intentionnalité dans l'art, change radicalement de physionomie, et de nouvelles voies s'ouvrent à nous pour la résoudre. C'est tout cela qu'on abordera dans les prochains paragraphes.

Auparavant, bien sûr, la question se pose de savoir si, du point de vue du récepteur, il existe quelque chose dans l'œuvre qu'on puisse qualifier de non-intentionnel. Si le récepteur manifeste nécessairement la tendance à concevoir l'œuvre entière comme un signe, donc comme une formation née d'une intention unitaire et qui tire de celle-ci un sens unitaire – ce récepteur pourra-t-il voir dans l'œuvre d'art quelque chose qui échappe à cette intention ? Et de fait, on trouve dans la théorie de l'art des thèses qui s'efforcent d'exclure de l'art toute non-intentionnalité.

Naturellement, ce sont surtout les mouvements fondés sur le point de vue du récepteur, entre autres le formalisme, qui ont été les plus proches de la conception de l'œuvre d'art comme purement intentionnelle. Au sein de la conception formaliste de l'art, sont successivement apparus ces cinquante dernières années deux concepts qui réduisaient l'œuvre d'art à la pure intentionnalité : ce sont les concepts de stylisation et de déformation. Emprunté aux arts plastiques, le premier veut voir l'art seulement comme un dépassement, une absorption de la réalité par l'unité de la forme : il a surtout eu cours dans la théorie de l'art militante à l'époque où les courants postimpressionnistes renouvelaient en peinture le sens de l'unification formelle des objets représentés, comme du tableau dans son ensemble, et qu'en poésie, le symbolisme réagissait au naturalisme d'une manière similaire. Mais le concept de stylisation a également percé dans la science esthétique objectiviste naissante, par exemple chez nous dans les textes d'O. Zich [12]. Le deuxième concept, la déformation, a succédé comme concept dominant à la stylisation, encore une fois en lien avec l'évolution de l'art elle-même, lorsqu'à des fins d'accentuation de la forme, on s'est mis à remettre en cause et à briser violemment la convention formelle, de façon à ce que la tension entre l'ancienne et la nouvelle manière de créer donne l'impression d'une dynamique formelle. En portant aujourd'hui un regard rétrospectif sur ces deux concepts de stylisation et de déformation, on constate qu'il s'agissait au fond, dans les deux cas, de tentatives pour dissimuler la présence nécessaire de la non-intentionnalité comme facteur de l'impression que fait l'œuvre d'art : le concept de stylisation relègue sans le dire, mais avec succès, la non-intentionnalité en dehors de l'œuvre d'art elle-même, parmi ses antécédents, dans la réalité de l'objet qui est représenté, éventuellement dans la réalité du matériau qui est utilisé pour travailler – cette « réalité » est dépassée, « absorbée » par la création ; le concept de déformation essaie quant à lui de réduire la non-intentionnalité à la querelle de deux intentionnalités, l'une dépassée, l'autre présente. On peut aujourd'hui affirmer en toute tranquillité qu'en dépit de

12. {Otakar Zich (1879-1934), compositeur et esthéticien, élève du principal représentant de l'herbartisme et du formalisme praguois au tournant des XIXe et XXe siècles, Otakar Hostinský. Sur l'herbartisme, voir C. Maigné (éd.), J.-.O. Bégot *et alii* (trad.), *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle*, Vrin, Paris, 2012.}

leur fécondité dans la résolution de certains problèmes, ces tentatives ont fait fiasco, car si l'intentionnalité induit *nécessairement* chez le récepteur l'impression d'un *artefact*[13], c'est-à-dire l'exact opposé de la réalité immédiate, « naturelle », une œuvre vivante et non-automatisée aux yeux du récepteur suscite quant à elle, *à côté* d'une impression d'intentionnalité (ou plutôt : en même temps qu'elle, indissociablement), une impression immédiate de réalité, ou plutôt : une impression *émanant de* la réalité.

Cette polarité essentielle entre intentionnalité et non-intentionnalité dans la perception de l'art est le mieux mise en lumière par les cas où prédomine tel ou tel des deux aspects. Utilisons pour ce faire le témoignage de deux observateurs, dont l'un conçoit l'œuvre d'art avant tout comme un signe, tandis que l'autre est surtout touché par elle comme par la réalité immédiate. Nous les empruntons au texte de R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlin, 1912, p. 169 et suiv.[14] Deux spectateurs de théâtre s'y expriment sur leur rapport à l'œuvre d'art – un cas qui se prête particulièrement bien à démontrer et à saisir les éléments non-intentionnels de la perception, car le théâtre est un art qui s'adresse clairement de façon très directe à la faculté qu'a le spectateur d'éprouver la création artistique comme une réalité immédiate. Voici ce que déclare, chez Müller-Freienfels, le spectateur qui n'en saisit pas moins le théâtre comme un art principalement intentionnel : « Je regarde la scène comme un tableau. À tout instant, j'ai conscience que l'action que je perçois n'est pas la réalité ; à aucun moment, je n'oublie que je suis assis au parterre. Bien sûr, je ressens de temps à autre les sentiments et les passions des personnages représentés, mais c'est seulement du matériau pour nourrir mon propre sentiment esthétique. Ce sentiment ne réside jamais dans les passions représentées, mais reste *au-dessus* d'elles. Ce faisant, mon jugement est constamment vigilant et lucide. Mon sentiment reste toujours conscient et clair. Je ne me laisse jamais emporter, et pour autant que cela m'arrive, c'est à contrecœur. Les gens qui se laissent emporter par l'amour ou par la peur me sont antipathiques[15]. L'art commence là où on oublie le 'quoi' et où on ne s'intéresse plus qu'au 'comment' ». Le second spectateur conçoit le théâtre exactement à l'inverse ; il s'agit d'une dame qui s'exprime en ces termes : « J'oublie complètement que je suis au théâtre. Ma propre existence bourgeoise m'échappe entièrement. Je ne ressens plus en moi que les sentiments des personnages de la pièce. J'éprouve tantôt la fureur d'Othello, tantôt les tremblements de Desdémone. Parfois, j'aimerais même venir à la rescousse d'un tel. Ce faisant, je suis emportée si rapidement d'un état d'esprit à un autre que je suis incapable de raisonner correctement. En général, je ressens cela le

13. {Mukařovský utilise ici le mot d'origine latine, que nous indiquons en italiques pour le distinguer de *výtvor*, qui désigne de même une production ou une création de l'art (comme résultat et non pas comme processus).}

14. Il s'agit de propos de deux spectateurs de théâtre anonymes. L'auteur de l'ouvrage les utilise à d'autres fins que nous le faisons ici. Il cherche à établir trois types de récepteurs, suivant la manière dont le « je » du spectateur participe de la perception. Les types auxquels il aboutit sont : *Extatiker*, *Mitspieler*, *Zuschauer* [extatique, joueur, spectateur]. Les témoignages que nous citons dans notre texte sont des exemples des types appelés « Zuschauer » et « Mitspieler ». Si nous devions confronter notre propre conception de la polarité entre intentionnalité et non-intentionnalité avec la typologie de Müller-Freienfels, nous dirions que le type « extatique » n'est qu'une variante du cas où prédomine le sens pour la sémioticité de l'œuvre d'art, et s'apparente donc de près au type « Zuschauer ». L'extatique, tel que le décrit Müller-Freienfels, est entièrement « à l'intérieur » de la création qu'il perçoit et ne voit la réalité, dans la mesure du possible, que par son intermédiaire ; même lorsqu'il finit par se trouver devant la réalité même, il la perçoit selon le modèle de l'œuvre d'art (*cf.* la citation de G. Sand que donne Müller-Freienfels).

15. {Ici, Mukařovský a commis une erreur de lecture : le texte allemand dit en effet « ressentent les choses de façon anti-artistique ».}

plus fortement dans les pièces modernes, mais je me souviens m'être rendue compte seulement à la fin du *Roi Lear* que je m'étais étroitement agrippée à mon amie, tant j'étais angoissée ».

Müller-Freienfels considère que cette manière de percevoir est tout à fait primitive. Il n'a pas complètement tort, dans la mesure justement où il a à l'esprit un cas aussi exacerbé. Il est certain, en tout cas, que même dans une perception qui se concentre sur l'intentionnalité artistique, on trouve des éléments d'une telle attitude, où l'œuvre d'art est vécue immédiatement. Le premier témoin cité l'atteste lui-même clairement, lorsqu'il reconnaît qu'il « éprouve de temps à autre les sentiments et les passions des personnages représentés », et même que parfois, fût-ce contre son gré, il « se laisse emporter ». Cet « emportement », ce saisissement immédiat qui fait de l'œuvre une partie intégrante de la vie du spectateur (on connaît bien des cas où le spectateur se laisse emporter au point de réagir physiquement – Don Quichotte au théâtre de marionnettes), est extérieur à l'intentionnalité – l'œuvre d'art cesse d'être pour le spectateur un signe autonome, qui serait porté par une intention unificatrice, voire un signe tout court, et devient une réalité « non-intentionnelle ».

Regardons maintenant de plus près cette non-intentionnalité dans l'art. Pour ne rien laisser dans l'ombre, revenons-en aux fondements et commençons par examiner même brièvement la manière dont la non-intentionnalité se manifeste du point de vue de l'auteur de l'œuvre.

Nous avons montré plus haut que ce qui est subconscient pour l'auteur dans la démarche créatrice et dans ses conséquences n'est pas nécessairement non-intentionnel. Mais cela vaut aussi pour les autres types de non-intentionnalité « auctoriale ».

Outre la non-intentionnalité subconsciente, on trouve encore la non-intentionnalité inconsciente, qui dérive du déroulement anormal de l'activité psychique lors de la création : il s'agit ici d'une anormalité psychique de l'auteur, durable ou temporaire (stupéfiants variés), qui apparaît comme un facteur de la démarche créatrice. Il pourrait sembler à première vue que cette non-intentionnalité soit tout à fait univoque pour le récepteur, mais ce serait faire erreur. L'histoire de l'art moderne nous enseigne bien que des productions artistiques insolites ont parfois été jugées comme l'expression d'une anormalité psychique, l'intentionnalité, souvent consciente du point de vue subjectif des auteurs, étant interprétée comme non-intentionnalité. Et à l'inverse, des œuvres issues d'une non-intentionnalité parfaitement inconsciente peuvent faire l'effet d'œuvres intentionnelles. Il convient de rapporter aussi à la non-intentionnalité inconsciente le manque de savoir-faire, qui se manifeste par la méconnaissance de principes techniques communément admis et éventuellement par la maîtrise insuffisante du matériau. Un tel manque de savoir-faire, en peinture par exemple, réside dans le non-respect des principes de la perspective (l'absence de point de fuite unique), en poésie dans une application inexacte du mètre et ainsi de suite. Un manque de savoir-faire dû à la maîtrise insuffisante du matériau consiste par exemple, de la part du poète, en une connaissance imparfaite de la langue qu'il emploie. Mais le « manque de savoir-faire » est un concept tout relatif : ce qui semble manquer de savoir-faire du point de vue d'une période plus récente a même pu apparaître comme un progrès technique aux contemporains. La non-intentionnalité du manque de savoir-faire est

elle aussi très incertaine : il est en effet très difficile de distinguer ce qui, du « manque de savoir-faire » présent dans une œuvre, est réellement un manque de savoir-faire, et ce qui est intentionnel (la polémique très courue à l'encontre des courants nouveaux et insolites qui remettent en cause délibérément les conventions reçues ; selon les critiques, c'est dû à leur manque de savoir-faire). Même un réel manque de savoir-faire peut apparaître comme une partie intégrante de l'intention (le primitivisme du douanier Rousseau, la connaissance insuffisante de la langue chez des écrivains d'origine ou de culture étrangère). – La non-intentionnalité inconsciente, tout comme la non-intentionnalité subconsciente, ne permet donc pas non plus de tirer de conclusions certaines, à la validité générale.

Une autre catégorie de non-intentionnalité qui intervient dans la démarche créative est le concours de circonstances extérieures aléatoires. Celles-ci peuvent opérer notamment là où la démarche de travail requiert l'usage de moyens matériels, au théâtre, dans les arts plastiques… Même ce type de non-intentionnalité, toutefois, peut selon les circonstances faire l'effet d'être partie intégrante de l'intention, ou bien de la remettre en cause (en pareil cas, le récepteur ne peut le savoir que de l'aveu même de l'artiste).

Il reste enfin la non-intentionnalité que nous pouvons dire impersonnelle, à savoir des facteurs aléatoires qui affectent l'œuvre une fois achevée : un exemple frappant de non-intentionnalité de ce type est la dégradation d'une statue, qui en fait un fragment. Nous avons déjà montré plus haut que la dégradation peut être partie intégrante de l'impression que l'œuvre suscitera désormais et devenir par là intentionnalité – ici non plus, il n'y donc pas de critère certain pour distinguer l'intentionnalité de la non-intentionnalité.

Nombreuses sont donc les manières dont des éléments indépendants de l'orientation consciente de l'artiste peuvent s'immiscer dans l'œuvre. On pourrait encore en enrichir la diversité, en introduisant la catégorie de « semi-conscient » : à cause de la complexité des processus psychiques, il arrive fréquemment qu'un poète réalise consciemment certaines orientations globales, mais que les détails de l'exécution naissent du subconscient. Ainsi, en poésie par exemple, peut-on difficilement imaginer qu'une orientation radicale vers l'euphonie puisse échapper à la conscience du poète ; les regroupements de phonèmes particuliers – ainsi que des mots et des significations qui leur correspondent, bien sûr – pourraient néanmoins être issus d'associations subconscientes.

Hormis la non-intentionnalité spontanée, il faut compter avec une non-intentionnalité « intentionnelle » chez le créateur de l'œuvre, c'est-à-dire avec des démarches qui doivent faire au spectateur l'effet de remettre en cause les unités sémantiques, mais que le créateur a consciemment introduites dans l'œuvre dans ce but. Ainsi la non-intentionnalité devient-elle au fond un moyen formel : une statue volontairement fragmentaire pourrait en être un exemple en sculpture. Toutes les catégories et gradations de la non-intentionnalité de l'auteur que nous avons citées, ainsi que d'autres qu'une analyse plus poussée permettrait encore de découvrir, présentent une grande importance dans l'étude de la genèse d'une œuvre et dans l'étude du rapport entre l'œuvre et son créateur. Quant à la relation entre l'intentionnalité et la non-intentionnalité

dans l'art lui-même, elles n'apportent aucune base solide : tout ce qui est réellement non-intentionnel au regard de l'origine de l'œuvre peut paraître intentionnel dans l'œuvre et, inversement, tout ce qui semble non-intentionnel dans l'œuvre a pu y être introduit intentionnellement ; qui plus est, même deviner ce qui, dans l'œuvre, est intentionnel ou pas d'un point de vue génétique est parfois extrêmement difficile, voire impossible, quand les témoignages directs font défaut.

Il ne reste donc plus, ici encore, qu'à adopter le point de vue du récepteur, ou plus exactement : à considérer l'œuvre depuis le côté où se tient le récepteur.

Nous avons déjà montré plus haut qu'en tout acte de perception, deux moments sont nécessairement présents : l'un où l'on tend vers ce qui, dans l'œuvre, a valeur de signe, l'autre où l'on tend au contraire à éprouver l'œuvre immédiatement comme réalité. Nous avons dit aussi que l'intentionnalité, considérée du point de vue du récepteur, apparaît comme une tendance à l'unification sémantique de l'œuvre – seule une œuvre qui a un sens unitaire apparaît comme un signe. Tout ce qui dans l'œuvre contrarie cette unification, tout ce qui remet en cause sa cohérence sémantique est ressenti par le récepteur comme non-intentionnel. Pendant la perception – nous l'avons déjà montré – le récepteur oscille sans cesse entre le sentiment de l'intentionnalité et de la non-intentionnalité, en d'autres termes, l'œuvre lui apparaît tout à la fois comme *signe* (et comme signe pour soi, sans relation univoque à la réalité) et comme chose. Si nous affirmons qu'elle est une *chose*, nous entendons indiquer par là que l'œuvre, sous l'influence de ce qu'elle a de non-intentionnel, et de pluriel dans son sens, paraît semblable pour le spectateur à un fait *naturel*, c'est-à-dire à un fait qui, par sa constitution, ne répond pas à la question « à quoi ça sert ? », mais laisse l'être humain décider de son utilisation fonctionnelle. C'est là précisément que trouvent leur origine l'immédiateté et l'urgence avec lesquelles elle agit sur lui. Certes, l'homme ne prête généralement pas attention aux faits naturels tant qu'ils ne requièrent pas l'implication de ses sens par leurs aspects mystérieux, ou que lui-même n'entend pas en faire un usage pratique. L'œuvre d'art, en revanche, requiert l'attention justement parce qu'elle est à la fois chose et signe. L'unité interne que lui confère l'intentionnalité entraîne un rapport *déterminé* à l'objet et forme un axe solide autour duquel peuvent se grouper les représentations et les sentiments qui y sont associés. En tant que chose dont la signification n'a pas d'orientation spécifique (ce qu'elle est du fait de sa non-intentionnalité), l'œuvre acquiert d'autre part la faculté de s'agréger les représentations et les sentiments les plus variés, qui peuvent très bien ne rien avoir du tout de commun avec son contenu sémantique propre. L'œuvre devient ainsi susceptible de se mêler intimement à des expériences, représentations et sentiments tout à fait personnels de n'importe quel récepteur, non seulement d'agir sur sa vie psychique consciente, mais de mettre aussi en mouvement les forces qui règnent sur son subconscient. C'est tout le rapport *personnel* du récepteur à la réalité, fût-il actif ou bien contemplatif, qui sera désormais transformé plus ou moins profondément par cette influence. Ce n'est donc pas, comme le veut un lieu commun, parce qu'elle lui présenterait l'empreinte de la personnalité de l'auteur, de ses expériences, etc., qu'une œuvre d'art fait sur l'homme un effet si puissant – mais parce qu'elle exerce une influence sur *la personnalité du récepteur,* sur *son vécu*, etc. Tout cela, évidemment, comme nous venons de l'établir, grâce au fait qu'elle contient et fait ressentir une part de non-

intentionnalité. En tant que signe, une œuvre purement et strictement intentionnelle serait nécessairement « res nullius », un bien commun, privé de la faculté de toucher le récepteur dans ce qui n'appartient qu'à lui.

On peut bien sûr objecter qu'il existe des œuvres d'art, voire des périodes entières de l'évolution où l'on a mis exclusivement l'accent sur l'intentionnalité et que, souvent, les œuvres de ces époques ont pourtant survécu longtemps à leurs auteurs. Eh bien, l'art a sans doute rarement recherché l'intentionnalité avec une telle ardeur qu'au temps du classicisme français, dont la poétique – par la bouche de Boileau – formulait une exigence d'intentionnalité réellement maximaliste : « Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu [dans l'œuvre poétique] ; / Que le début, la fin, répondent au milieu ; / Que d'un art délicat les pièces assorties / N'y forment qu'un seul tout de diverses parties : / Que jamais du sujet le discours s'écartant / N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant [16] ». Et parmi les poètes classiques, Racine est l'un de ceux qui ont mis en pratique le plus complètement les principes de cette école visant à l'unification sémantique de la création : il respecte parfaitement la règle des unités de lieu, de temps et d'action, choisit pour sujet de ses tragédies le moment où une passion donnée atteint son point culminant et motive pleinement et précisément les retournements dramatiques – et pourtant, aux yeux de ses contemporains, sa tragédie comportait des éléments qui dépassaient et brisaient le cercle d'une intentionnalité rigoureusement appliquée et ne sauraient donc être qualifiés que de non-intentionnels. Les contemporains de Racine, ceux-là mêmes qui trouvaient tant de vie dans son œuvre, avaient même si bien conscience de cette non-intentionnalité qu'ils la condamnaient comme un défaut : « Prenons le témoignage de ses contemporains : Quinault les satisfait, et Racine leur fit l'effet d'un brutal. Ce Pyrrhus que nous trouvons coquet, galant, les choquait comme un malappris, et Racine était obligé d'écrire cet avertissement : 'Le fils d'Achille n'avait pas lu nos romans : certes ces héros ne sont pas des Céladons'. N'a-t-on pas trouvé Néron même trop méchant ? Il n'était pas assez amant avec Junie. Racine batailla pour obtenir le droit de faire autrement que Quinault, et de présenter la passion toute pure, dans ces crises où, faisant éclater le mince vernis de notre civilisation, la brutalité naturelle reparaît. Ses effets paraissaient trop crus, et blessaient l'optimisme galant des salons : Saint-Evremond, un homme d'esprit, trouvait Britannicus trop noir ; et la pièce, en effet, n'est pas 'consolante'. » (Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, 7e édition, 1910-1911, p. 543). Voilà ce qu'écrit un historien de la littérature à propos de l'effet des pièces de Racine sur ses contemporains. Les critiques qu'il cite, ainsi que la défense de Racine, attestent qu'il y avait dans ses pièces quelque chose qui échappait, selon le sentiment de ses contemporains, à l'intention sur laquelle l'œuvre était bâtie. Que les contemporains aient été troublé par cet élément non-intentionnel, cela est tout naturel et se produit en général, comme nous le verrons à d'autres exemples, lorsqu'un art nouveau et vivant se présente. Il nous importe ici de constater que même un mouvement artistique aussi résolument intentionnel que le classicisme français ne saurait éradiquer la non-intentionnalité comme composante active de l'effet artistique.

16. Boileau-Despréaux [Nicolas Boileau], *L'Art poétique : Poème en quatre chants*, Belin, Paris, 1883, 10, vers 177-182.

La peinture de la Renaissance italienne peut nous en donner un autre exemple. Il y a peu de cas dans l'histoire de l'art où l'intentionnalité, et même une intentionnalité consciente, ait à ce point régi tous les efforts des artistes : la peinture du Quattrocento lutte avec acharnement pour atteindre à la restitution fidèle de la nature, en particulier à l'illusion de l'espace et du volume ; le combat pour la perspective et les efforts pour saisir la structure anatomique du corps humain font de l'art de cet époque un véritable précurseur de la science (Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit*, *op. cit.*). Et pourtant, l'un de ceux qui poursuivaient ces idéaux avec le plus d'audace, l'inventeur de la perspective dans la peinture des plafonds, Andrea Mantegna (*cf.* Richard Muther, *Geschichte der Malerei* [Histoire de la peinture] 1, 1922, p. 165), se voit reprocher par son maître Squarcione d'avoir « trop imité les marbres antiques, qui ne peuvent enseigner parfaitement la peinture, parce que la pierre ne saurait changer complètement sa raideur contre la souplesse de la chair et du corps humain s'adonnant à divers mouvements [17] ». Vasari, qui rapporte ces informations dans sa biographie de Mantegna, ajoute qu'après ces reproches, le peintre « se mit à étudier les personnes vivantes et montra qu'il savait en tirer bon profit » ; mais il remarque néanmoins que la manière de Mantegna « tient parfois plus de la raideur de la pierre que de la morbidesse de la nature ». Un historien moderne de la peinture écrit encore de Mantegna qu'il « déshabille, dépèce la terre, met à nu son squelette de pierre [...]. Il aimait particulièrement les vignes, avec leurs grappes et leurs feuilles. On peut si bien les imiter aujourd'hui : les grains en verre, les feuilles en tôle. Mantegna peignait d'après nature avec la même fidélité et la même ressemblance. Il fallait styliser davantage pour les arbres. C'est comme s'ils portaient une lourde armure de fer. Figées comme l'acier, des feuilles qu'aucun souffle n'agite pendent aux branchages. Aiguës et hérissées, les branches se dressent en l'air comme des javelots. Même les herbes qui jaillissent de la terre minérale ont quelque chose de dur, de métallique, de froidement cristallin, évoquant les images de dendrites. Les unes ont l'air de zinc couvert d'oxyde de plomb ou de céruse, les autres semblent enduites d'une couche de bronze vert, sur lesquels brillent encore les reflets blancs de l'acier » (Muther, *Ibidem*, p. 162) [18]. Tantôt il évoque l'image d'une statue, tantôt celle de matériaux qui ne sont même pas présents, ni représentés dans le tableau : l'acier, le bronze, etc. Il est tout à fait manifeste qu'ici, le tableau dépasse les limites de sa fonction sémiotique et devient quelque chose d'autre qu'un signe : ses différentes parties rappellent des réalités qui n'appartiennent pas au champ sémantique de l'œuvre, et revêtent ainsi le caractère d'une objectivité étrange et illusoire.

L'intentionnalité n'empêche donc pas que le récepteur ressente dans l'œuvre quelque chose qui dépasse l'intention, ni qu'il perçoive en même temps le signe comme une chose, qu'à côté des sentiments « esthétiques » (c'est-à-dire liés au signe), il éprouve face à l'œuvre des sentiments immédiats, nés sous l'impulsion de la réalité non-sémiotique.

17. {Nous donnons cette citation et les suivantes dans la traduction révisée des *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari par Léopold Leclanché, Just Tessier, Paris, 1840, vol. 3, p. 285.}

18. {La traduction de Mukařovský résume les premières lignes de la citation : « Peint-il une vigne que les grappes et les feuilles ont la dureté du verre et de la tôle. Peint-il des arbres que c'est comme s'ils portaient une armure de fer ».}

Maintenant que nous avons pris conscience que la non-intentionnalité en art n'est pas juste un phénomène épisodique, qui n'apparaîtrait que dans des courants artistiques « décadents », mais bien un phénomène essentiel, il convient de s'interroger sur la manière dont la non-intentionnalité – si nous l'envisageons du point de vue du récepteur – se manifeste dans l'œuvre d'art. Certes, nous avons dû en dire quelques mots dans les paragraphes précédents – mais il faut maintenant procéder à une analyse plus systématique.

Revenons encore un moment à l'intentionnalité. Nous avons dit qu'elle a pour enjeu une unification sémantique. Ajoutons pour plus de clarté que cette unification sémantique est tout à fait dynamique ; nous n'entendons pas par là cette signification générale et statique qu'on appelle traditionnellement « l'idée de l'œuvre » en esthétique. Nous ne nions évidemment pas que certains courants artistique ou certaines périodes de l'évolution peuvent bâtir l'œuvre de telle sorte que sa construction sémantique soit ressentie comme l'exemplification de principes généraux – la dernière fois que l'art a traversé une telle période, c'était l'expressionnisme dans l'immédiat après-guerre. On a vu alors sur les planches, par exemple, de nombreuses pièces où la scène n'était plus « l'espace physique de l'action, mais surtout l'espace de l'idée. Les escaliers, les estrades et les degrés [...] n'ont pas leur origine propre dans un sentiment spatial, mais naissent du besoin d'une articulation idéale, d'un penchant pour une hiérarchie symbolique des personnages [...]. Le mouvement et le rythme deviennent non seulement les moyens fondamentaux de la construction idéologique, mais aussi le fondement d'une nouvelle forme de mise en scène et d'un nouveau jeu d'acteur » – déclare un critique à ce propos. On écrit à cette époque des visions romanesques qui sont en réalité des romans à thèse et dont les personnages ont un caractère fortement allégorique. Tout cela n'était cependant qu'une mode temporaire et on ne saurait poser la question de « l'idée » pour d'autres formes d'art que celle-ci ou ses semblables, sans leur faire violence. En revanche, s'il y a un principe d'unification sémantique qui a une portée intemporelle, c'est l'intention sémantique unificatrice, qui joue dans l'art un rôle essentiel et y opère toujours, dans chaque œuvre d'art. Nous l'avons appelée (dans l'étude « Genetika smyslu v Máchově poezii » [Genèse du sens dans la poésie de Mácha, 1938] [19] et dans l'essai « O jazyce básnickém » [De la langue poétique, 1940] [20]) un « geste sémantique ». Cette intention sémantique est dynamique pour deux raisons : d'une part, elle assemble en une unité des contradictions, des « antinomies », qui constituent l'ossature de la construction sémantique de l'œuvre ; d'autre part, elle se déroule dans le temps – car la perception de toute œuvre, même dans les arts plastiques, est un acte (dont on a suffisamment prouvé, y compris par la recherche expérimentale, qu'il présentait une dimension temporelle). Une autre différence entre l'« idée de l'œuvre » et le geste sémantique réside en ce que l'idée a évidemment valeur de contenu, a une certaine qualité sémantique, tandis que,

19. {Dans Jan Mukařovský (éd.), *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání pražského linguistického kroužku* [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha. Actes du colloque du cercle linguistique de Prague], F. Borový, Praha, 1938, p. 13-110.}

20. {*Slovo a slovesnost* 6 (1940), p. 113-145 ; repris dans *Idem*, *Kapitoly z české poetiky* [Chapitres de poétique tchèque], Melantrich, Praha, 1941 (2e édition), vol. I, p. 78-128. Traduction anglaise : « On Poetic Language », 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. 1-64.}

en ce qui concerne le geste sémantique, la différence entre contenu et forme n'est pas pertinente. Pendant toute sa durée, le geste sémantique se remplit de contenu concret, sans qu'on puisse dire que ce contenu vienne de l'extérieur : il naît simplement dans le domaine d'influence du geste sémantique, qui lui donne forme dès sa naissance. Le geste sémantique peut donc être qualifié d'intention sémantique concrète, mais sans aucune prédétermination qualitative. C'est pourquoi, si nous le poursuivons dans une œuvre donnée, nous ne pouvons pas le formuler simplement, ni le nommer par sa qualité sémantique (comme le fait d'habitude la critique ordinaire, en affirmant – non sans une touche de comique involontaire – que le véritable contenu de l'œuvre est, par exemple, « le cri de la naissance et de la mort ») ; nous pouvons seulement montrer de quelle manière se regroupent sous son influence les différents éléments sémantiques de l'œuvre, à commencer par la « forme » la plus extérieure et jusqu'aux complexes thématiques entiers (les paragraphes, les actes d'une pièce de théâtre…). 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 il ne serait pas difficile de montrer, par l'examen un tant soit peu approfondi des dernières analyses et critiques d'œuvres anciennes, par exemple, que souvent le récepteur modifie sensiblement le geste sémantique de l'œuvre en comparaison de l'intention initiale du poète. C'est là que réside l'activité du spectateur, là que réside l'intentionnalité vue de son point de vue de récepteur.

Le récepteur prête donc à l'œuvre d'art une certaine intentionnalité, impliquée certes par la construction intentionnelle de l'œuvre (sans quoi nulle impulsion extérieure n'inciterait le récepteur à considérer l'objet qu'il perçoit comme un signe esthétique), et qui est aussi dans une large mesure influencée par la qualité de cette construction, mais qui néanmoins, comme nous venons de le voir, a également son autonomie et une capacité d'initiative propre. Grâce à cette intentionnalité, le récepteur assemble l'œuvre en une unité sémantique. Toutes les composantes de l'œuvre s'offrent à son attention : le geste sémantique unificateur par lequel le récepteur aborde l'œuvre traduit la volonté de les réunir toutes dans sa propre unité. Comme on l'a déjà montré, le fait que certaines composantes aient pu échapper à l'intention de l'auteur n'est nullement contraignant pour le récepteur (qui peut très bien ne même pas être au courant de la façon dont l'auteur lui-même considère son œuvre). Il va bien sûr de soi que l'unification ne se produit pas sans accrocs : entre les composantes particulières, ou disons entre les significations dont elles sont porteuses, des contradictions peuvent apparaître. Mais même ces contradictions trouvent une solution dans l'intentionnalité, précisément parce que l'intentionnalité – comme nous l'avons indiqué plus haut – le geste sémantique, n'est pas un principe unificateur statique, mais dynamique. De nouveau, la question se pose : tout, dans une œuvre, n'apparaît-il pas intentionnel au récepteur ?

La réponse – si nous la trouvons – nous conduira au cœur même de la non-intentionnalité dans l'art. Nous venons de dire que l'intentionnalité est en mesure de dépasser les contradictions entre les différentes composantes, de sorte que même le désaccord sémantique peut apparaître intentionnel. Supposons ainsi, par exemple, qu'une composante d'un poème, comme le lexique, paraisse « basse », voire vulgaire au récepteur, tandis que le thème manifeste un autre accent sémantique, par exemple celui de l'émo-

tion lyrique. Il est tout à fait possible que le lecteur soit capable de trouver la résultante sémantique de ces deux composantes contradictoires (un lyrisme *intentionnellement* atténué), mais il est aussi possible, par exemple, que sa conception du lyrisme soit trop stricte pour qu'en ressorte une quelconque résultante. Que se passe-t-il dans l'un et l'autre cas ? Dans le premier cas, lorsque le récepteur est capable de réunir les composantes contradictoires et d'en faire la synthèse, leur opposition apparaît comme une opposition *interne* (l'une des oppositions internes) déterminée par la structure poétique ; dans le deuxième cas, l'opposition reste *extérieure* à la structure, le lexique vulgaire apparaît en opposition non seulement avec le sujet de tonalité lyrique, mais avec toute la construction du poème : une composante contre toutes les autres constituant un tout. Le récepteur ressent alors cette composante qui s'oppose à toutes les autres comme une ingérence extra-artistique et les sentiments que la contradiction entre elle et les autres susciteront en lui seront aussi « extra-artistiques », c'est-à-dire associés à l'œuvre, non pas comme signe, mais comme chose. Il est possible, et même probable, que ces sentiments ne seront pas plaisants du tout – mais pour l'heure cela ne nous importe pas ; il est en revanche certain que la composante qui *s'oppose* à toutes les autres sera ressentie comme un élément de *non-intentionnalité* dans l'œuvre en question. L'exemple que nous avons décrit ici n'est pas fictif : nous avions en tête le cas de la poésie de Neruda[21], notamment des poèmes de jeunesse commentés par F. X. Šalda dans la célèbre étude « Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy » [L'allée du rêve et de la méditation menant à la tombe de Jan Neruda] dans (*Boje o zítřek* [Luttes pour demain], 2e édition, 1922, p. 67) : « Il y a chez Neruda des strophes et des vers qui, à l'époque où ils ont été écrits, se trouvaient sur la ligne de crête entre audace et ridicule, oscillant d'abord sur le papier sans savoir de quel côté faire pencher la balance. Aujourd'hui, nous n'arrivons plus à sentir et à saisir cela ; aujourd'hui, nous peinons même à en ressentir l'audace : ils ont triomphé, ils nous sont familiers et sont devenus un bien commun, et nous avons perdu leur immédiateté puissante, que nous ne pouvons plus nous figurer que par la réflexion [...]. Autrefois, un pas seulement séparait du ridicule ces strophes de deux poèmes précoces de Neruda, recelant cet accent tragique typique d'une âme jeune et fière, prisonnière d'une époque vide et paresseuse, étouffant sous le trop-plein de sa propre vie intérieure, inutile et inutilisée, et dont nous étions nombreux à scander alors la cadence amère, sinon avec les lèvres, du moins dans notre cœur :

De ma musette sortent mes chaussures
et elles ont de solides semelles,
puisque j'y ai mis le cuir tanné
de mon orgueil implacable.

Dans l'herbe froide, dans mes songes ardents
je me vautre à nouveau,
en réfléchissant comment vivre un an de plus,
je continue de cagnarder en vain.

21. {Jan Neruda (1834-1891), considéré comme un écrivain « réaliste », figure majeure de la littérature tchèque.}

Les termes qu'emploie Šalda saisissent à merveille l'hésitation entre intentionnalité et non-intentionnalité qui se manifeste dans une œuvre à l'époque insolite et inédite : les vers de Neruda se trouvaient sur la ligne de crête entre audace et ridicule, oscillant d'abord sur le papier sans savoir de quel côté faire pencher la balance. L'« audace » est le sentiment d'une opposition intentionnelle, projetée à l'intérieur de la structure, le « ridicule » trouve sa source dans la non-intentionnalité : l'opposition est ressentie en dehors de la structure et comme involontaire. Si l'attitude générale du récepteur envers l'œuvre est régie par l'effort de comprendre l'œuvre comme une unité sémantique parfaite, découlant d'une intention unique, cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre se soumette totalement à cet effort : il est toujours possible qu'une composante de l'œuvre oppose une résistance si radicale aux efforts du récepteur qu'elle finisse par rester complètement extérieure à l'unité sémantique des autres composantes.

La non-intentionnalité, si elle est intensément ressentie par le récepteur, fait toujours l'effet de déchirures profondes, qui dédoublent l'impression produite par l'œuvre. La critique de *Mai* de Mácha par Tomíček le montre de manière éloquente [22] : « [le poète], se revêtant de fleurs colorées, s'est jeté dans un volcan éteint, ou plutôt : son poème est une scorie, rejetée d'un volcan éteint parmi les fleurs. On peut trouver aux fleurs quelque agrément et nous en trouvons, mais aucun à un météore froid et éteint, expulsé d'entrailles déchirées. Nous ne voyons rien là de beau, de vivifiant, rien de poétique au sens strict de ce terme ». Un météore expulsé d'un volcan – de belles fleurs, la poésie et le contraire de la poésie, c'est ainsi que le critique formule son impression face à ce qui, dans l'œuvre de Mácha, lui avait semblé dangereusement immédiat, comme une donnée biographique, une question posée directement à l'homme sans la médiation d'une sémioticité esthétique. Dans sa critique, Chmelenský décrit la même opposition avec des mots assez différents : si Tomíček projette la non-intentionnalité dans l'aspect réflexif du poème de Mácha, Chmelenský la voit dans l'aspect thématique, mais ses sentiments partagés sur le poème, son dilemme radical sont identiques : « *Mai* est trop agressif – du moins pour moi ; car je détourne les yeux avec dégoût d'un pendu et d'un ange déchu sans poésie aucune. Monsieur Mácha a beau avoir planté tout autour de belles fleurs et suspendu de jolis tableaux dans des cadres dorés, le parfum de ses fleurs et l'éclat de ses tableaux ne conjurent pas la puanteur et le décharnement du bandit qui se balance, ni ne cachent à notre vue la roue épouvantable et le gibet, quand bien même le poète en personne se présenterait à l'arrière-plan. » (Nous citons ces deux critiques d'après *Vybrané spisy K. Sabiny* [Œuvres choisies de K. Sabina] 2, 1912, p. 88 et suiv.). Chmelenský ressent donc lui aussi dans *Mai* la contradiction entre des éléments artistiques intentionnels et ce qui semble extra-artistique, immédiat : « la puanteur et le décharnement du bandit qui se balance », « la roue épouvantable et le gibet » ne sont pas pour lui de simples éléments du décor, mais de toute évidence, une réalité cruelle.

C'est bien sûr le destin de toute non-intentionnalité qu'avec le temps elle passe à l'intérieur de la structure artistique de l'œuvre, qu'elle commence à être perçue comme l'une de ses parties, qu'elle devienne intentionnalité. Le cas de Neruda le montre assez

22. {Jan Slavomír Tomíček (1806-1866) et Josef Krasoslav Chmelenský (1800-1839) sont deux écrivains et poètes contemporains de Mácha, restés célèbres dans l'histoire littéraire avant tout pour les critiques qu'ils émirent à l'encontre de *Mai*, auxquelles se réfère ici Mukařovský.}

clairement, Šalda indiquant bien qu'« aujourd'hui, nous n'arrivons plus à sentir et à saisir cela ; aujourd'hui, nous peinons même à en ressentir l'audace : [les vers de Neruda] ont triomphé, ils nous sont familiers et sont devenus un bien commun, et nous avons perdu leur immédiateté puissante, que nous ne pouvons plus nous figurer que par la réflexion ». Cependant, si une œuvre d'art survit à la période où elle a été créée, si après quelques temps elle agit à nouveau comme une œuvre vivante – la non-intentionnalité se réveille en elle de nouveau, car c'est elle qui fait que l'on ressent l'œuvre comme quelque chose d'urgent et d'immédiat. L'œuvre de Mácha justement en fournit un exemple éloquent. Longtemps après sa création, presque cent ans après la naissance de son auteur, *Mai* provoque encore des jugements aussi polémiques que si l'œuvre était nouvelle. Nous avons en tête l'étude de J. Kamper, « K. H. Mácha », dans *Literatura česká devatenáctého století* [Littérature tchèque du XIXe siècle] (vol. 3, 1re partie, Prague, 1905, p. 24 et suiv.).

Mais bien sûr, ce qui paraît non-intentionnel à Kamper n'est pas ce qui irritait Chmelenský : le cadavre, la potence, etc., car après Mácha, on n'y a plus vu que des décors romantiques ; ce n'est pas non plus l'aspect réflexif du poème, son nihilisme métaphysique provocateur, qui sont non-intentionnels à ses yeux, car avec le temps la réflexion s'était fondue dans la structure poétique de *Mai* et l'antithèse qu'elle forme avec la description naturelle était ressentie par les générations suivantes tout au plus comme un contraste poétique efficace. Mais une non-intentionnalité nouvelle se fait jour – le caractère incomplet et fragmentaire du thème, que les contemporains qui vivaient en pleine atmosphère romantique ne trouvaient pas gênant. Kamper est sincèrement scandalisé par cette incomplétude : « Tout ici [c'est-à-dire dans *Mai*] est obscur, nébuleux, tout est en suspension entre le ciel et la terre. On ne sait pas si la jeune fille assise au bord du lac, à qui l'ami de son amant Vilém vient annoncer que ce dernier sera exécuté le lendemain, pour avoir tué son propre père, qui l'avait séduite – a eu une relation amoureuse avec le père de Vilém ou n'a été que la victime d'une fatale erreur, du hasard ou de la ruse. Et on s'étonne que Jarmila ne se doute pas, semble-t-il, que son amant a tué son séducteur, alors que "c'est aujourd'hui déjà le vingtième jour" qu'elle ne l'a plus revu. C'est seulement de la bouche d'un étranger, qui la maudit aussitôt, qu'elle apprend la catastrophe. Le personnage de Vilém aussi nous paraît mystérieux [...] ». Kamper continue d'énumérer les incohérences qui, dans *Mai,* remettent en cause l'unité sémantique du thème – mais la citation que nous avons donnée suffit à montrer que la non-intentionnalité est à nouveau ressentie dans *Mai* quatre-vingts ans après sa composition, d'une manière toutefois différente de celle que les contemporains de Mácha trouvaient dans le poème. Elle est de nouveau sentie comme un élément perturbateur, ce qui signifie seulement qu'elle est intensément ressentie. Ce cas est intéressant en ce qu'il permet d'observer une autre évolution – comment cette nouvelle non-intentionnalité prêtée à la poésie de Mácha commence à se transformer à son tour en intentionnalité – continuant certes toujours à être ressentie comme un élément expressif, mais qui fait désormais partie de la structure poétique elle-même. Cette conception de la construction thématique chez Mácha se trouve chez un poète contemporain, une vingtaine d'années après Kamper (la phrase que nous allons citer

concerne cette fois *Křivoklad*[23]) : « Il ne fait pas de doute que la scène citée [de *Křivoklad*], depuis le moment où le roi est réveillé dans l'après-midi par le pas des chevaux et découvre l'existence de Milada, jusqu'au moment où il s'exclame : 'Bonne nuit – minuit !' et fait un signe de la main vers la tour de la prison, présente un effet poétique. Nous savons aussi ce qui suscite cet effet : le manque de motivation causale dans l'enchaînement des divers événements, la soudaineté avec laquelle ceux-ci se précipitent, leur dramatisation et leur permutation surprenantes [...] De fait, toute la scène citée a un fort caractère onirique, se caractérise par une déformation onirique. C'est seulement après avoir lu *Křivoklad* en entier que brusquement, on a l'explication de cette scène : le bourreau était l'amant de la belle jeune fille Milada, qui apparaissait dans la scène en question comme un fantôme, et son père était le fils illégitime du dernier Přemyslide, de sorte que la réplique 'Mon roi ! Bonne nuit !' était adressée, comme on le comprend à la fin du roman, au bourreau přemyslide et non pas au roi Venceslas. Cette explication ne change rien à l'aspect onirique de la scène que nous avons analysée, de même que rien ne change dans la structure d'un rêve lorsque nous sommes parvenus, rétrospectivement, à établir de quels éléments de la réalité il se compose ». Ces remarques ont ceci d'intéressant que l'appréciation positive qu'on y trouve comporte en même temps « le manque de motivation causale dans l'enchaînement des divers éléments » qui chez Mácha irritait Kamper, et même que la non-intentionnalité de cette démarche est soulignée, pour être interprétée, cette fois, comme le résultat de processus psychiques subconscients chez l'auteur.

Les exemples que nous avons donnés nous ont enseigné que la non-intentionnalité, si nous l'envisageons du point de vue du récepteur, se manifeste comme sentiment d'une dualité dans l'impression que suscite l'œuvre, un sentiment dont la base objective réside dans l'impossible unification sémantique de certaines composantes avec l'ensemble de la structure de l'œuvre. Cela est apparu de manière particulièrement claire avec l'exemple des poésies de Neruda, telles que Šalda les interprète (du point de vue du récepteur) ; chez Mácha, interprété par les critiques de son époque, il s'agit au fond également d'un phénomène de nature similaire : certains éléments thématiques semblaient incompatibles, pour ses contemporains, avec d'autres éléments thématiques ; dans le cas de la réception plus tardive de son œuvre (Kamper et autres), apparaît une incompatibilité sémantique irréductible entre les significations explicite et implicite [24].

23. {*Křivoklad* est un roman historique de Mácha, paru dans l'almanach *Květy* [Les Fleurs] entre le 20 février et le 27 mars 1834. Le roman raconte la captivité au château de Křivoklad (ou Křivoklát) du roi de Bohême Venceslas IV et de son bourreau, suite à une fronde de la noblesse contre le pouvoir royal. Comme l'indique Mukařovský, le personnage du bourreau s'avère être le dernier représentant de l'ancienne dynastie régnante, les Přemyslides : tout le récit est construit sur un parallélisme entre la figure du roi et celle du bourreau. Dans la scène à laquelle il est fait référence ici, Venceslas entend dire dans la cour de sa prison « Bonne nuit, mon roi », juste avant que minuit sonne. Ce vœu de bonne nuit, qu'il paraphrase aussitôt avec la formule citée par Mukařovský – « bonne nuit – minuit » – ne s'adresse en réalité pas à lui, mais au bourreau : la phrase est prononcée par Milada, l'amante de ce dernier et la seule à connaître sa véritable identité.}

24. La dualité de la signification explicite et implicite est une propriété universelle de la construction sémantique, non seulement de l'œuvre d'art, mais de toute d'expression verbale en général. Évidemment, la part de la signification implicite dans la construction sémantique du discours est variable (par exemple, l'expression scientifique veille en général à ce qu'elle soit la plus ténue possible, tandis que dans la conversation courante, au contraire, la part de la signification implicite est souvent importante ; parfois, on use même intentionnellement de la signification implicite en dehors de la poésie, ainsi, par exemple dans les échanges de type diplomatique et apparentés). Il y a aussi toutes sortes de rapports entre les significations implicite et explicite : parfois, la signification implicite se fond presque entièrement dans le contexte de la signification explicite, parfois elle est éloignée de ce contexte, voire se crée son propre contexte, qui évolue

L'interprétation de Neruda par Šalda montre bien comment la non-intentionnalité tend à devenir intentionnalité, comment une composante exclue de la structure tend à la réintégrer comme l'une de ses parties. On a vu, avec deux conceptions successives de la non-intentionnalité dans l'œuvre de Mácha (correspondant en réalité à une conception reprise sous une autre forme), que l'ancrage de la non-intentionnalité dans l'œuvre, du point de vue du récepteur, n'est ni univoque ni immuable : au cours du temps, ce sont diverses composantes qui peuvent apparaître comme non-intentionnelles. Il en découle, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, qu'il n'y a aucun rapport direct et immuable entre la non-intentionnalité envisagée du point de vue de l'auteur (qu'il s'agisse d'une non-intentionnalité réelle ou bien d'une non-intentionnalité introduite à dessein dans l'œuvre par l'auteur, à l'intention du récepteur) < et du point de vue du récepteur > ; et aussi que la constitution de l'œuvre, bien que ce soit toujours à partir d'*elle* que le récepteur ressent l'intentionnalité et la non-intentionnalité, admet à cet égard des conceptions divergentes.

Deux non-intentionnalités différentes ressenties successivement dans l'œuvre de Mácha par différentes générations nous ont montré que la non-intentionnalité, même si le récepteur la perçoit dans l'œuvre comme conditionnée, objectivement donnée par la construction de l'œuvre, n'est pas prédéterminée par cette structure de manière univoque. On peut alors d'autant moins imaginer que ce qui paraît non-intentionnel dans l'œuvre était non-intentionnel pour l'auteur.

Tous les exemples de non-intentionnalités que nous avons produits jusqu'ici concernaient des œuvres qui ont survécu à l'époque où elles sont nées, donc des valeurs durables – en même temps, nous avons vu que les éléments de ces œuvres ressentis comme non-intentionnels étaient souvent l'objet d'une évaluation négative. On peut donc se demander si la non-intentionnalité nuit ou profite à l'efficacité de l'œuvre et, plus généralement, quelle est sa relation à la valeur artistique. Si nous sommes d'avis que l'art a pour tâche spécifique de procurer un agrément esthétique, la non-intentionnalité nous apparaîtra incontestablement comme un facteur négatif, qui perturbe l'agrément esthétique, car l'agrément dérive de l'impression que l'œuvre constitue une unité, si possible inaltérée, sous tous ses aspects. Les oppositions contenues dans l'œuvre introduisent nécessairement dans sa structure même un élément de désagrément – surtout, évidemment, celles qui remettent en cause l'unité fondamentale même de la structure (et de la construction sémantique), en opposant une composante à toutes les autres. On s'explique par là l'hostilité que rencontrent auprès des récepteurs les cas de non-intentionnalité patente (et pas encore banale) dans l'art. Pourtant, on a déjà maintes fois montré que le désagrément esthétique n'est pas un fait extra-esthétique – seule l'est la neutralité esthétique – et aussi que le désagrément esthétique est une antithèse dialectique importante de l'agrément esthétique, et dans le fond une composante omniprésente de l'effet esthétique. Ajoutons encore que, dans la non-intentionnalité, le désagrément n'est à vrai dire qu'une manifestation accessoire du fait que, dans l'im-

de manière indépendante à côté du contexte de la signification explicite et ne se recoupe avec lui qu'en certains points, qui peuvent, seuls, alerter un auditeur attentif de la présence d'un contexte implicite, sans toutefois l'informer du déroulement de celui-ci. La poésie peut faire abondamment usage du rapport entre les significations implicite et explicite aux fins de son intentionnalité (comme le symbolisme, par exemple, l'a fait de manière très conséquente), mais la signification implicite peut aussi, comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'œuvre de Mácha, faire au récepteur – en opposition avec la signification intentionnelle explicite – l'effet d'être non-intentionnelle.

pression que produit l'œuvre, entrent en conflit avec les sentiments liés à l'œuvre d'art en tant que signe (les sentiments dits « esthétiques ») les sentiments « réels », à savoir ceux par lesquels seule la réalité immédiate est en mesure d'agir sur l'être humain, cette réalité avec laquelle il est habitué à traiter directement et qui l'influence aussi directement.

Et nous nous trouvons ici au cœur même de la question de la nature, ou plutôt de l'efficience de la non-intentionnalité comme facteur de perception d'une œuvre d'art : l'immédiateté avec laquelle des composantes qui sont extérieures à l'unité de l'œuvre agissent sur le récepteur fait en même temps de l'œuvre d'art, signe autonome, une réalité immédiate, une chose. En tant que signe autonome, l'œuvre s'élève au-dessus de la réalité : elle entre en relation avec elle seulement comme un tout, ou de manière imagée : toute œuvre d'art est pour le récepteur une représentation métaphorique à la fois de la réalité dans sa totalité et de n'importe quelle réalité dont il a fait l'expérience. Devant les faits et les histoires représentés par une œuvre d'art, le récepteur est toujours conscient « qu'il s'agit seulement de sentiments transitoires, que le monde est "en réalité" tel qu'il le connaît indépendamment d'une pareille expérience ; que ce [qu'il vit dans l'œuvre d'art], quelle qu'en soit la beauté, est et restera un "beau rêve" » (F. Weinhandl, *Über das aufschliessende Symbol* [Du symbole ouvrant], Berlin, 1929, p. 17). C'est là, dans cette « irréalité » fondamentale de l'œuvre d'art, que prennent leur source les théories esthétiques de l'art comme illusion (K[onrad von]. Lange) et mensonge ([Frédéric] Paulhan). Il n'est pas insignifiant que ces théories soulignent précisément le caractère sémiotique et unifié de l'œuvre d'art. Paulhan affirme, par exemple : « Prendre l'attitude artiste vis-à-vis d'une chose quelconque [...] c'est l'isoler du monde réel, c'est la faire entrer dans une sorte de monde imaginaire et fictif, en refusant tacitement ou explicitement de tenir compte de ses qualités réelles, des fins pour lesquelles elle a été produite, où elle est communément employée ; c'est l'apprécier pour sa beauté, non pour son utilité ou sa vérité [...] Il est possible de considérer en artiste une locomotive, par exemple. On n'en utilise pas alors la vitesse et la force pour aller conclure une affaire ou contempler un paysage, mais on réalise en son esprit l'agencement de son mécanisme, ses chaudières, ses leviers et ses roues, son foyer et son charbon ; on voit la combinaison et la dépendance de ses parties, on en comprend l'activité spéciale, et on en saisit la convergence et le système ; on perçoit l'unité finale, la longue et lourde file de wagons qui va être entraînée par elle et l'on comprend en même temps sa fonction sociale [...] elle symbolise toute une civilisation humaine [...] Si nous considérons en lui-même tout ce système ainsi formé, sans songer à l'utiliser pour nos besoins, sans avoir la préoccupation de nous instruire, de nous faire des idées vraies, si nous en admirons simplement l'harmonie interne et la beauté spéciale, nous pensons et sentons en artistes » (*Le Mensonge de l'art*, Paris, 1907, p. 75).

À cet égard, il convient d'évoquer les théories qui ont fondé leur conception de l'esthétique et de l'art sur les sentiments. Bien qu'il soit un aspect très visible de l'attitude esthétique, en particulier du récepteur, le sentiment est d'autre part la réaction la plus directe et la plus immédiate de l'homme à la réalité. C'est pourquoi fonder la théorie esthétique sur les sentiments soulève des difficultés liées au besoin de réconcilier, d'une façon ou d'une autre, le « désintéressement » esthétique (découlant du

caractère sémiotique de l'œuvre d'art) avec l'*intérêt*, qui est caractéristique du sentiment. Ce qui a été possible en proclamant les sentiments « esthétiques » au sens propre comme sentiments attachés aux représentations, à la différence des sentiments « sérieux » (*Ernstgefühle*), qui sont liés à la réalité : « L'état esthétique du sujet réside essentiellement dans un sentiment (agréable ou désagréable) lié à une représentation, et ce de telle sorte que cette représentation constitue la prédisposition psychique du sentiment. Les sentiments esthétiques sont des sentiments de la représentation (*Vorstellungsgefühle*) », déclare à ce sujet St. Witasek, l'un des représentants majeurs de l'esthétique psychologique, fondée sur les sentiments, dans son traité *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* [Principes d'esthétique générale] (Leipzig, 1904, p. 181). D'autres théoriciens parlent même de « sentiments illusoires » ou d'« illusions des sentiments », soit de simples « représentations des sentiments » ou de sentiments « conceptuels » (*Begriffsgefühle*) (Lange, *Das Wesen der Kunst* [L'essence de l'art], Berlin, 1901, vol. 1, p. 97 et 103 et suiv.). D'autres encore s'efforcent de résoudre cette difficulté par le concept de sentiments « techniques » (c'est-à-dire ceux qui sont en lien avec la construction artistique de l'œuvre), qu'ils tiennent pour le véritable fondement de l'esthétique. Pour nous, il est intéressant de constater combien même ces théories qui fondent leur conception de l'esthétique sur les émotions soulignent le fossé qui sépare l'œuvre d'art de la réalité.

Nous n'avons pas cité les thèses de l'illusionnisme esthétique et de l'émotionalisme pour les faire nôtres ou critiquer leur légitimité. Elles devraient juste nous démontrer – en dépit de leur partialité, tout à fait évidente de nos jours – que l'œuvre d'art, dans la mesure où nous la percevons comme un signe esthétique autonome, nous apparaît détachée de toute relation *directe* avec la réalité, non seulement avec la réalité extérieure, mais aussi – et surtout – avec la réalité de la vie psychique du récepteur – d'où le « monde imaginaire et fictif » chez Paulhan, les « *Scheingefühle* » [sentiments apparents] chez Witasek. Cela n'épuise pas pour autant toute l'étendue de l'art, toute la puissance et l'urgence de son action. Même les esthéticiens de l'illusionnisme s'en rendent compte : « Même l'art le plus idéaliste et le plus abstrait est souvent troublé par des éléments réels et humains. Une symphonie excite des impressions de tristesse ou de gaieté, d'amour ou de désespoir. Ce n'est pas son rôle le plus haut, mais notre nature s'y traduit ainsi » – dit Paulhan (*Le Mensonge de l'art*, *op. cit.*, p. 99). Et plus loin, le même auteur : « Il ne faut pas s'attendre à ce que l'art nous donne jamais une vie absolument harmonique et parfois même sa vie sera moins harmonieuse, au fond, que la vie réelle ; seulement, à de certains moments elle répondra mieux à des besoins opprimés, momentanément assez vifs. » (*Ibidem*, p. 110). L'auteur a saisi ici très justement l'oscillation de l'œuvre d'art entre sémioticité et « réalité », entre son action médiée et son action immédiate. Il faut bien sûr examiner de plus près cette « réalité ». Avant tout, il est clair qu'il ne s'agit pas de la *représentation* plus ou moins précise, plus ou moins concrète, « idéale » ou « réaliste » de la réalité, mais bien, comme on l'a déjà indiqué, du rapport de l'œuvre à la vie psychique du récepteur. Il est clair aussi que ce qui sert de support à l'action sémiotique de l'œuvre d'art, c'est son unification sémantique, et ce qui sert de support à sa « réalité », à son immédiateté, c'est ce qui s'oppose à cette unification dans l'œuvre d'art, en d'autres termes, ce qu'on y ressent comme non-intentionnel. Seule la non-intentionnalité est à

même de rendre l'œuvre aussi mystérieuse aux yeux du récepteur que l'est un objet mystérieux, dont nous ne connaissons pas la destination ; seule la non-intentionnalité, par sa résistance à l'unification sémantique, est en mesure d'aiguillonner l'activité du récepteur ; seule la non-intentionnalité, qui par son absence de direction ouvre la voie aux associations les plus variées, peut mettre en mouvement, lors du contact entre le récepteur et l'œuvre, toute l'expérience et tout le vécu de l'observateur, toutes les tendances conscientes et subconscientes de sa personnalité. Et par tous ces moyens, la non-intentionnalité intègre l'œuvre d'art dans la sphère des intérêts vitaux du récepteur, accroît l'urgence de l'œuvre pour le récepteur, urgence que n'aurait pu atteindre un simple signe, derrière les traits duquel le récepteur aurait ressenti l'intention de quelqu'un d'autre que lui. Si l'art paraît à l'homme toujours neuf et insolite, c'est surtout la non-intentionnalité ressentie dans l'œuvre qui en est la cause. L'intentionnalité est évidemment renouvelée, elle aussi, à chaque nouvelle génération d'artistes, à chaque personnalité d'artiste et même, dans une certaine mesure, à chaque nouvelle œuvre. Mais nous savons de manière assez sûre, grâce à la recherche menée par la théorie de l'art actuelle, qu'en dépit de ce renouvellement constant, le renouveau de l'intentionnalité en art n'est jamais totalement inattendu, ni exempt de toute prédétermination : la structure artistique se développe en une séquence ininterrompue et chaque nouvelle étape n'est qu'une réaction à l'étape précédente, un remaniement *partiel* de celle-ci. La non-intentionnalité ne se développe pas selon des tenants et des aboutissants apparents : elle *renaît* toujours du désaccord entre la structure et l'organisation générale de l'artefact qui est à ce moment donné le support de cette structure. Prétendre renouveler dans l'art un sentiment de la réalité dont les mouvements plus anciens l'avaient appauvri, comme le font les nouveaux mouvements artistiques, de quelque tendance qu'ils soient – même très « irréalistes » –, dans leur combat contre les mouvements précédents, c'est prétendre au fond ranimer la non-intentionnalité nécessaire pour que l'œuvre d'art soit perçue comme un enjeu vital.

Bien sûr, on pourrait s'étonner que la non-intentionnalité – dont nous affirmons qu'elle permet à l'œuvre d'entrer en contact avec la réalité, ou plutôt de faire partie de la réalité – soit souvent l'objet d'évaluations négatives, comme il apparaît dans les exemples cités ci-dessus ; ce qui, dans l'œuvre, fait l'effet au récepteur de remettre en cause l'unité sémantique de l'œuvre est généralement condamné. Comment est-il donc possible que la non-intentionnalité soit tenue pour une composante fondamentale de l'impression que l'œuvre d'art suscite chez le récepteur ? Nous ne devons pas oublier, tout d'abord, que la non-intentionnalité n'apparaît comme un facteur de perturbation que du point de vue d'une certaine conception de l'art, qui s'est développée surtout depuis la Renaissance pour atteindre son apogée surtout au XIXe siècle : une conception où l'œuvre d'art est évaluée principalement à l'aune de son caractère sémantiquement unifié. L'art du Moyen-âge avait une tout autre attitude en la matière – ou plus exactement : la relation du récepteur à son encontre était tout à fait différente. Pour le démontrer, mentionnons cette remarque brève, mais caractéristique, qui accompagne la « Vie de Saint Siméon » (un récit des *Vies des saints Pères*[25]) dans *Próza z doby Karla IV.* [Prose du temps de Charles IV], de J. Vilikovský (Prague, 1938, p. 256) :

25. {Traduction tchèque de *Vies* des premiers moines et ermites chrétiens, remontant au règne de l'Empereur du Saint Empire romain et roi de Bohême, Charles IV (milieu du XIVe siècle).}

« Dans la traduction tchèque [de ce récit], il manque la description détaillée du séjour de Siméon au monastère et des souffrances qu'il dut y endurer, qui motivaient, dans le texte latin, sa fuite du monastère et l'inquiétude de l'abbé à son sujet : il est intéressant qu'aucun des copistes – ni semble-t-il aucun des lecteurs – des cinq manuscrits en vieux tchèque n'a été gêné par ce manque de motivation ». Il s'agit donc de la remise en cause la plus fondamentale de l'unité sémantique : la suppression de l'unité du thème (nous avons interprété plus haut ce type de remises en cause comme un rapport inégal entre les significations explicite et implicite), et cette remise en cause est admise comme une évidence par tous les copistes les uns après les autres, puis à leur tour, semble-t-il, par les lecteurs. Dans la poésie populaire également, la remise en cause de l'unité sémantique est un phénomène courant : ainsi, dans la chanson populaire, on trouve bien souvent des strophes qui se suivent et dont l'une glorifie une chose ou une personne, l'autre la tourne en dérision : comique et sérieux y coexistent parfois si près et sans transition que leur collision peut même rendre le point de vue global de la chanson dans son ensemble obscur : manifestement, ces brusques sauts sémantiques ne gênent pas le récepteur de la chanson ; bien plutôt, leur caractère inattendu (accru par la possibilité d'improvisations qui modifient constamment la chanson) rattache la chanson, lorsqu'elle est interprétée, à la situation réelle : si la chanson est adressée par le chanteur à une personne présente précise (par exemple, les chansons solo lors de bals, les chansons qui font partie d'une cérémonie), un brusque changement dans l'évaluation peut affecter très efficacement la personne concernée – en bien comme en mal. Rappelons enfin le mélange bigarré d'éléments stylistiques hétérogènes dans l'art populaire, la disproportion des différentes composantes dans la représentation picturale et statuaire populaire (Šourek [26] – ainsi, par exemple, la taille et l'expressivité disproportionnée des différentes parties du corps, voire du visage, dans les tableaux et les statues populaires). Tout cela fait au récepteur l'effet d'une absence d'unité sémantique de l'œuvre, l'effet d'une non-intentionnalité, et a toujours été condamné comme une maladresse par ceux qui envisageaient l'art populaire du point de vue du grand art – mais pour une perception adéquate de l'art populaire, cette non-intentionnalité fait partie intégrante de l'impression. Il est donc évident que la non-intentionnalité n'est un élément négatif que pour la conception de l'art à laquelle nous sommes accoutumés, et encore n'est-elle négative qu'*en apparence*, comme nous allons le voir maintenant.

Nous avons vu, en effet, avec les exemples cités ci-dessus, qu'il s'agisse de Racine ou de Mácha, que ce que les contemporains leur reprochaient comme une « faute » était devenu plus tard une composante évidente de l'effet de l'œuvre (dès lors que cette composante qui s'opposait aux autres, se refusant à constituer avec elles une unité, se retrouvait pour le récepteur *à l'intérieur* de la construction de l'œuvre). Et il n'est certainement pas trop audacieux d'affirmer que l'hostilité qu'une non-intentionnalité intensément ressentie éveille chez le récepteur peut justement attester que l'œuvre a agi vivement sur lui, qu'elle a été ressentie comme quelque chose de plus immédiat qu'un simple signe. Pour l'admettre, il suffit de prendre conscience que l'agrément

26. {Karel Šourek (1909-1950), peintre et historien de l'art, est l'auteur d'une étude sur l'art populaire : *Lidové umění v Čechách a na Moravě* [L'Art populaire en Bohême et en Moravie], Umělecká beseda, Praha, 1942. Voir aussi : *L'Art populaire en images*, traduit en français de l'allemand par Yvette Joye, Artia, Praha, 1956.}

esthétique est loin d'être la seule et unique manifestation de l'esthétique, que c'est seulement la solidarité dialectique de l'agrément et du désagrément qui confère à l'expérience artistique sa plénitude.

Après tout ce que nous avons dit de la non-intentionnalité, on pourrait croire que nous tenons la non-intentionnalité (vue bien sûr du point de vue du récepteur, et non de l'auteur) pour quelque chose de plus important et de plus fondamental pour l'art que l'intentionnalité, qu'en y voyant la raison pour laquelle une œuvre d'art agit sur qui la perçoit avec une urgence immédiate, nous voulons même proclamer l'élément non-intentionnel, dans l'impression que produit une œuvre d'art, comme quelque chose de préférable à l'acte d'unification sémantique, c'est-à-dire à l'intentionnalité. Ce serait bien sûr une erreur, à laquelle notre exposé aurait involontairement donné lieu pour avoir trop fortement mis en lumière la non-intentionnalité, en voulant polémiquer contre sa conception courante. Il convient de rappeler avec insistance la proposition fondamentale qui nous a servi de point de départ : l'œuvre d'art, par son essence même, est un signe et même un signe autonome, qui attire l'attention sur son organisation interne. Cette organisation est bien sûr *intentionnelle* aussi bien du point de vue de l'auteur que du récepteur, et c'est pourquoi l'intentionnalité est le facteur fondamental, disons non-marqué, de l'impression que provoque l'œuvre d'art. La non-intentionnalité n'est ressentie qu'à l'arrière-plan de l'intentionnalité : le sentiment de non-intentionnalité ne peut naître chez le récepteur que s'il rencontre des obstacles en chemin dans ses efforts d'unification sémantique de l'œuvre. Nous avons dit, je crois, que l'œuvre d'art, par ce qu'elle a de non-intentionnel, évoque une réalité naturelle, non travaillée par l'homme ; mais il faut ajouter que dans la réalité naturelle véritable, par exemple dans un éclat de pierre, une formation rocheuse, la forme frappante d'une branche ou d'une racine d'arbre, etc., nous pouvons ressentir la non-intentionnalité comme une force active, qui agit sur nos sentiments et les associations de notre imagination, seulement si nous abordons cette réalité avec la volonté de la comprendre comme un signe qui a un sens unitaire (c'est-à-dire un caractère sémantiquement unifié). On en a un exemple éloquent avec les « mandragores », des configurations de racines, dont on « parachevait » la forme artificiellement en intervenant sur l'une de leurs parties, même minime, afin de seconder la tendance à l'unification sémantique : on produisait ainsi des *artefacts* étranges, qui, tout en conservant le caractère aléatoire de la réalité naturelle et donc l'absence d'unité sémantique prévalant dans leur apparence, n'en forçaient pas moins le récepteur à les concevoir comme la représentation de corps humains, donc comme des signes.

La non-intentionnalité est donc un phénomène qui accompagne l'intentionnalité, on pourrait même dire qu'elle est elle aussi, à vrai dire, une certaine forme d'intentionnalité : l'impression de non-intentionnalité naît chez le récepteur au cas où son effort pour saisir l'œuvre d'une manière sémantiquement unifiée, de résumer tout l'*artefact* artistique sous un sens unique et unitaire, échoue. L'intentionnalité et la non-intentionnalité, même si elles se trouvent dans une tension dialectique constante, sont fondamentalement une ; et l'antithèse mécanique – et non plus dialectique – de *l'une et de l'autre* est la neutralité sémantique, dont on pourrait parler lorsqu'une par-

tie ou bien une composante de l'œuvre est indifférente au récepteur, reste en dehors de son effort d'unification sémantique [27].

Cet éclairage supplémentaire de la corrélation étroite entre intentionnalité et non-intentionnalité en art permet peut-être d'écarter un possible malentendu sur le poids relatif de chacun de ces deux facteurs dans l'impression que produit l'œuvre d'art. Il convient bien sûr de rajouter encore que c'est précisément parce qu'il est dialectique que le rapport entre la part de l'intentionnalité et la part de la non-intentionnalité dans l'impression que produit l'œuvre d'art est très changeant au cours de l'évolution concrète de l'art, et qu'il est soumis à des oscillations fréquentes : tantôt on met davantage l'accent sur l'intentionnalité, tantôt on accentue plus fortement la non-intentionnalité. C'est bien sûr une formulation très schématique : les rapports entre les deux peuvent être très variés, car il n'en va pas seulement de la prédominance quantitative de l'une sur l'autre, mais aussi des nuances qualitatives que revêtent, ce faisant, l'intentionnalité et la non-intentionnalité. La richesse de ces nuances, à vrai dire, est certes inépuisable ; un examen plus approfondi permettrait certes vraisemblablement de les regrouper selon des catégories générales. Ainsi, par exemple, l'intentionnalité peut tantôt mettre l'accent sur l'unification sémantique la plus lisse possible, en excluant ou en camouflant autant que faire se peut toutes les contradictions (comme à l'époque du classicisme), tantôt au contraire s'imposer comme une force qui dépasse les contradictions patentes et soulignées (l'art après la Première Guerre mondiale) ; la non-intentionnalité peut parfois être bâtie sur des associations sémantiques imprévues, parfois sur de violents retournements dans les jugements de valeur, etc. Il est naturel que le rapport entre l'intentionnalité et la non-intentionnalité soit aussi différent selon les changements qui affectent l'aspect de l'un ou l'autre facteur, voire des deux.

Enfin, il faut encore mentionner un autre malentendu possible, concernant cette fois le rapport entre la question de la non-intentionnalité dans l'œuvre d'art et la question des fonctions extra-esthétiques de l'art. Comme à maintes reprises au cours de cette étude on a décrit l'intentionnalité comme un phénomène entretenant d'étroites affinités avec l'efficacité esthétique de l'œuvre, et la non-intentionnalité, au contraire, comme le lien entre l'œuvre d'art et la réalité, on pourrait peut-être confondre le problème de la non-intentionnalité et celui des fonctions extra-esthétiques, voire croire que ces deux problèmes ne font qu'un. Loin de nous cette intention. Les fonctions extra-esthétiques de l'œuvre – notamment la fonction pratique dans ses nuances les plus diverses – visent certes une réalité qui est en dehors de l'œuvre, conduisent l'œuvre à agir sur celle-ci, sans faire pour autant de l'œuvre elle-même une réalité immédiate, mais en lui conservant bien son caractère sémiotique. L'œuvre remplit des fonctions extra-esthétiques en tant que signe ; elle devient même, sous l'influence de la fonction extra-esthétique qui s'y exprime unilatéralement, plus univoque qu'elle

27. De même, pour l'observateur d'un tableau, le cadre qui isole par des ombres l'œuvre de la surface qui l'entoure, par exemple, peut être neutre – mais il y a par ailleurs des cas où le cadre appartient à la sphère de la construction sémantique de l'œuvre. Cette dualité est bien illustrée dans les cas, fréquents par exemple dans la peinture hollandaise, où le tableau a deux cadres : l'un est peint et fait partie du tableau, l'autre est plastique et encadre le panneau peint. Même un cadre « réel » – en général neutre, du point de vue de la construction sémantique du tableau – peut faire partie de cette construction : les cas ne sont pas rares dans la peinture de la Sécession, où la peinture continue d'une manière ou d'une autre (la peinture et la gravure) sur le cadre, en dépassant la surface du tableau proprement dite.

ne l'était comme signe purement esthétique. Les fonctions extra-esthétiques entrent bien sûr en opposition avec la fonction esthétique, mais nullement avec l'unification sémantique de l'œuvre : la preuve en est que l'adaptation visible de l'œuvre à une fonction extra-esthétique peut devenir partie intégrante de la construction esthétique et sémantique de l'œuvre. L'opposition entre l'intentionnalité et la non-intentionnalité est donc quelque chose de tout à fait différent de l'opposition entre les fonctions extra-esthétiques et esthétique. Une fonction extra-esthétique peut naturellement faire partie de la non-intentionnalité ressentie dans l'œuvre d'art, mais seulement au cas où elle apparaîtrait au récepteur comme quelque chose qu'il ne peut unifier avec le reste de la construction sémantique de l'œuvre – l'ébauche d'une telle non-intentionnalité d'une fonction extra-esthétique (du point de vue de l'observateur, évidemment), se trouve dans la littérature tchèque par exemple avec les récits de František Pravda [28], dont la tendance moralisatrice est ressentie par le lecteur comme étrangère à l'objectivité que visent la narration et la caractérisation des personnages : « Dans toute son activité littéraire, František Pravda apparaît, d'une part, comme un auteur d'almanachs catholiques, prédicateur et théologien pratique dans ses romans, un moraliste sévère et un éducateur engagé du peuple ; d'autre part, il se distingue par sa grande prédilection pour les études de caractère des figures populaires typées, un sens aigu de l'originalité de la gent campagnarde, qu'il dépeint avec un primitivisme touchant et une ampleur épique », dit A. Novák de Pravda (dans *Literatura česká devatenáctého století* [La littérature tchèque du XIXe siècle], J. Hanuš *et alii* [éd.], vol. 3, 2e partie, 1907, p. 124). Les fonctions extra-esthétiques ne font donc partie de la non-intentionnalité qu'occasionnellement – mais il n'y a fondamentalement aucune parenté entre elles et la non-intentionnalité dans l'œuvre d'art.

Avec ces explications sur les possibles malentendus auxquels pourraient donner lieu certaines formulations qui simplifient quelque peu, pour la clarté de l'exposé, un état de choses trop complexe, nous sommes arrivés au terme de notre étude. Nous n'entendons pas la conclure, comme c'est la coutume, par le résumé de ses thèses principales, un résumé susceptible, par une autre simplification radicale, d'entraîner une nouvelle simplification. Nous n'en sommes pas moins conscient que les propositions fondamentales de cette étude mènent à des résultats qui s'écartent assez des opinions communément reçues et c'est pourquoi nous voudrions – en lieu et place de résumé – formuler explicitement ses principaux résultats :

1. L'œuvre d'art, si on la comprend uniquement comme un signe, est privée de son intégration directe à la réalité. Elle n'est pas qu'un signe, mais aussi une chose agissant immédiatement sur la vie psychique de l'être humain, provoquant un intérêt direct et élémentaire, pénétrant par son action dans les couches les plus profondes de la personnalité du récepteur. C'est précisément comme *chose* que l'œuvre est capable d'agir sur ce qu'il y a en l'homme d'universellement humain, alors que par son aspect sémiotique, l'œuvre en appelle toujours, en fin de compte, à ce qu'il y a en lui de socialement et historiquement conditionné. L'intentionnalité donne à ressentir l'œuvre comme un signe, la non-intentionnalité comme une chose – l'opposition entre l'intentionnalité et la non-intentionnalité

28. {František Pravda (1817-1904), prêtre catholique et auteur de nouvelles à forte tonalité didactique.}

est donc l'antinomie fondamentale de l'art. L'intentionnalité seule ne suffit pas à comprendre l'œuvre d'art dans sa totalité, non plus qu'à comprendre son évolution, car dans son évolution, précisément, la frontière entre intentionnalité et non-intentionnalité se déplace sans cesse. Le concept de déformation, s'il doit servir à réduire la non-intentionnalité à l'intentionnalité, masque l'état réel des choses.

2. Intentionnalité et non-intentionnalité sont des phénomènes sémantiques et nullement psychologiques : l'unification sémantique de l'œuvre et la négation de cette unification. Une véritable analyse structurelle d'une œuvre d'art est donc sémantique ; et l'analyse sémantique concerne toutes les composantes de l'œuvre, « formelles » et « de contenu ». Cependant elle ne doit pas considérer seulement la force qui unifie les différentes composantes de l'œuvre en un sens général, mais aussi la force contraire, qui vise à remettre en cause l'unité du sens général. L'analyse sémantique n'est donc pas synonyme d'analyse formelle, même si elle aussi traite de la construction intérieure de l'œuvre et non de ce qui lui est extérieur : les conditions psychologiques dont l'œuvre est issue (les dispositions de l'auteur, la structure de sa personnalité, son expérience). En dépit de toute son objectivité et de son absence de psychologie, l'analyse sémantique est cependant capable d'entrer en relation bien plus immédiate avec l'examen psychologique que l'analyse « de contenu » ou « formelle ».

Traduit du tchèque par Jean Boutan