La norme esthétique

Jan Mukařovský

« La norme esthétique », *Travaux du neuvième Congrès international de philosophie*, vol. 12, 3e partie, Raymond Bayer (éd.), Hermann, Paris, 1937, p. 72-79.

Sommaire – Il faut distinguer entre la norme et sa codification : la norme non codifiée est une force qui dirige la réalisation de la fonction correspondante. C'est un aspect fondamental de la norme en général, car beaucoup de normes valables n'arrivent pas à la codification, quelques-unes n'en sont même pas capables. Cela est valable pour toutes les normes, surtout pour la norme esthétique qui est plus dynamique que les autres : si, ordinairement, l'application de la norme manifeste la tendance à accomplir le postulat qu'elle pose, l'application de la norme esthétique dans l'art, qui est le domaine de l'esthétique par excellence, est dominée par la tendance contraire : altérer la norme. La structure de l'œuvre d'art a le caractère de l'équilibre labile des différents types de normes esthétiques qui se font valoir dans l'œuvre et sont appliquées en partie positivement, en partie négativement.

⋆

Avant de procéder à l'analyse de la norme esthétique, il faut essayer de préciser, en quelques mots, le caractère de la norme en général. La notion de norme est inséparable de celle de la fonction dont elle organise la réalisation. Puisqu'une telle réalisation suppose une activité dirigée vers un certain but, il faut admettre que la contrainte organisant cette activité a elle-même un caractère énergétique. C'est pourquoi la norme ne doit pas être identifiée avec la formule qui la traduit en mots. C'est un des grands mérites de la linguistique moderne d'avoir su distinguer la norme de la règle qui en est la codification. Les linguistes n'ont pas laissé inaperçu le fait qu'il existe des systèmes linguistiques qui – comme, par exemple, la plupart des dialectes – sans avoir jamais passé par une codification grammaticale, ont tout de même des normes spontanément observées par les membres du collectif linguistique en question, normes dont la force de contrainte n'est nullement inférieure à celle des systèmes linguistiques codifiés. La seconde raison qui a amené les linguistes à distinguer soigneusement entre la norme et la formule, est donnée par l'existence des normes qui résistent à toute tentative de codification ; dans tout système linguistique, il y a des normes inexprimables en mots,

ainsi certaines normes du style, dont l'autorité n'est nullement affaiblie par cette impossibilité. La codification ne coïncide donc pas avec la norme ; il est même possible que la codification soit mauvaise, c'est-à-dire en désaccord avec la norme en vigueur.

La norme non codifiée apparaît donc comme aspect primordial de la norme ; elle s'offre pour point de départ de nos réflexions. Mais, en ce moment, une nouvelle question surgit : celle de la définition. En effet, qu'est-ce qu'une norme qui ne soit pas « règle » ? D'après ce que nous venons de dire, le mieux est de la définir comme un principe régulateur de caractère énergétique. Elle fait sentir sa présence à l'individu agissant comme inhibition de la liberté de son action ; à l'individu qui apprécie, elle apparaît sous forme de force dirigeant son jugement ; évidemment, l'individu est libre de se soumettre ou non à cette pression. Formulée ou non, appliquée consciemment ou inconsciemment, la norme est donc, par son essence, plutôt une énergie qu'une règle. Grâce à ce caractère dynamique, elle est sujette aux changements continus ; on peut même aller jusqu'à affirmer que toute application de n'importe quelle norme à un cas concret implique en même temps un changement de cette norme : non seulement la norme produit une influence sur la formation du cas concret, mais aussi, *vice versa*, le cas concret influe sur la norme. La norme juridique elle-même, la plus stable de toutes, est sujette aux changements résultant de l'application – à preuve le pouvoir législatif partiel, reconnu aux sentences de la Cour de cassation.

Après ces remarques préliminaires, nous voulons essayer de découvrir le caractère spécifique, qui distingue la norme esthétique des autres catégories de normes. Pour commencer, souvenons-nous d'abord que la fonction esthétique s'oppose à toutes les autres, puisqu'elle ne poursuit aucun but d'ordre pratique, mais vise l'objet lui-même qui la porte, de sorte que cet objet devient le seul but immédiat de l'action. De là résulte l'individualisation de la valeur esthétique : dès que nous commençons à regarder et à apprécier un objet comme purement esthétique – ce qui est le cas de l'art – nous commençons à le regarder comme fait unique. Cette unicité a pour suite directe un déplacement dans la structure interne de la valeur : désormais ce n'est plus le résultat, mais l'*acte* de l'évaluation qui importe avant tout. La perception de l'œuvre d'art, coïncidant en grande partie avec l'acte de l'évaluation, possède une possibilité illimitée de reprise et constitue la propre raison de l'intérêt porté par nous à l'art. C'est elle qui importe avant tout et non pas la constatation elle-même de la valeur, comme c'est le cas des valeurs d'ordre pratique.

Maintenant, quelles sont les conséquences de cette individualisation de la valeur esthétique pour la norme ? À première vue, l'unicité de la valeur artistique semble annuler la possibilité d'une norme. Tout de même, il y a des circonstances qui sauvent cette possibilité. D'abord, l'unicité de l'œuvre d'art n'est pas absolue : de même que toute autre valeur, la valeur artistique possède, elle aussi, son évolution immanente, et les œuvres individuelles ne représentent que des réalisations des étapes successives de cette évolution.

Mais ce qui est encore plus important pour notre cas, c'est que l'application d'une norme générale n'empêche pas en principe l'unicité de la valeur, à la seule condition que le rapport positif entre la norme et la chose évaluée ne soit pas estimé comme exclusivement adéquat, autrement dit que l'accomplissement parfait de la norme par

l'œuvre ne soit pas regardé comme uniquement souhaitable. Et en effet, nous pouvons constater dans l'histoire de l'art que la valeur positive n'est nullement synonyme de la concordance parfaite entre la norme et l'œuvre évaluée. Tout au contraire, il arrive souvent qu'une évaluation positive correspond à une infraction radicale à la norme traditionnelle. Il est parfaitement possible que le plaisir résultant de la perception d'une œuvre à laquelle nous attribuons une haute valeur, soit avivé par un déplaisir concomitant assez prononcé. On connait, dans l'histoire de tous les arts, de nombreux exemples d'œuvres dont la parution a, à cause d'un tel déplaisir prédominant même, éveillé des protestations violentes et qui, malgré tout, sont devenues avec le temps des valeurs incontestées. Pour l'évaluation esthétique il est donc caractéristique que non seulement l'accord avec la norme, mais aussi le désaccord avec elle, peut aboutir à une évaluation positive.

Dans cet ordre d'idées, il faut mentionner la coexistence et l'entrecroisement mutuel de plusieurs systèmes de normes esthétiques lors de l'évaluation d'un seul fait. Toujours, dans l'art d'un moment et d'une collectivité donnés, il est possible de discerner, vivant les uns à côté des autres, plusieurs systèmes de normes successifs par la date de leur naissance ; ainsi, par exemple, la peinture contemporaine, regardée dans toute la richesse de sa différenciation, représente un conglomérat de tous les systèmes de normes successifs, à commencer du moins par l'impressionnisme et à finir par le surréalisme. Chacun de ces systèmes possède son domaine à lui, donné par la différenciation sociale du public ou par la différenciation interne de l'art lui-même ; cependant cet isolement mutuel n'est pas irréparable. Une œuvre peut être perçue sur le fond d'un autre système de normes que le sien propre et, par conséquent, être évaluée comme déformation de cet autre système ; tel est surtout le cas des œuvres qui, nouvellement créées, en partie suivent, en partie contredisent les lois de l'art traditionnel. Parfois, pour régénérer la norme de l'art officiel, l'artiste lui oppose, dans la structure de l'œuvre même, un autre système de normes, emprunté à l'art périphérique, archaïque, exotique, etc. Il est vrai qu'une telle rencontre de plusieurs systèmes de normes ne manque pas d'être ressentie comme conflit, mais c'est un conflit souhaité et qui fait partie de l'intention ayant engendré l'œuvre.

L'évaluation esthétique n'exclut comme étant inadéquat, aucun rapport possible entre la norme et la chose évaluée, pas même un rapport purement négatif. Tout différent est le comportement des autres catégories de normes. La norme juridique, par exemple, exige toujours une application positive et directe ; une accumulation de plusieurs normes inconciliables sur un même cas est radicalement écartée, même au détriment de l'intéressé. L'application de la norme linguistique oscille souvent, il est vrai, entre l'observation et la transgression de la norme ; tel est surtout le cas de la langue émotionnelle, aimant à violer la norme et s'approchant par là de la langue poétique. Mais la langue émotionnelle ne représente pas l'aspect fondamental et normal du langage ; ce rôle incombe à la langue communicative dont la langue émotionnelle n'est qu'une déformation – et la langue communicative tend à l'observation de la norme.

Somme toute, nous sommes en droit d'affirmer que le caractère spécifique de la norme esthétique consiste en ce qu'elle est destinée à être plus ou moins transgressée, plutôt qu'observée. Moins que toute autre norme, elle possède les qualités d'une loi invio-

lable ; elle est plutôt un point d'orientation servant à apprécier l'amplitude des déformations de la tradition artistique par les tendances nouvelles. L'application négative qui, pour les autres catégories de normes ne fonctionne que comme un concomitant, souvent inopportun, de l'application positive, devient, pour la norme esthétique, le cas normal. Envisagée de ce point de vue, l'œuvre d'art apparaît comme un ensemble compliqué de normes ; pleine de concordances ainsi que de discordances internes, elle représente un équilibre dynamique de différentes normes, appliquées en partie positivement, en partie négativement, un équilibre inimitable dans son unicité, quoique, d'autre part, faisant – par le fait même de sa labilité – partie du mouvement continu de l'évolution immanente de l'art donné.

Quelles sont les normes que peut contenir la structure d'une œuvre d'art ? Sont-ce seulement des normes esthétiques, ou l'œuvre peut-elle soutenir aussi d'autres catégories de normes ? À cette question, nous essaierons de répondre par une énumération sommaire des normes qui peuvent apparaître dans une œuvre d'art.

Tout à la surface de l'œuvre d'art, nous rencontrons des normes introduites par les matériaux de l'art en question. Elles sont surtout visibles dans la poésie, dont les matériaux sont fournis par la langue qui, par sa nature même, est un système de normes. Les normes linguistiques en elles-mêmes n'ont rien de commun avec les normes esthétiques, mais l'usage qu'on en fait dans l'œuvre d'art, le procédé artistique, leur confère la validité de normes esthétiques. Même dans les arts dont les matériaux, étant des matières premières toutes pures, manquent complètement du caractère normatif – telles sont, par exemple, l'architecture et la sculpture –, les qualités naturelles de ces matériaux, grâce à la manière dont on en profite, acquièrent, elles aussi, la puissance des normes esthétiques. Ainsi, par exemple, dans l'évolution de l'architecture, on trouve des époques faisant ressortir les qualités des matériaux, et d'autres les supprimant autant que possible ; de plus, l'emploi positif de ces qualités naturelles peut être différent selon le rôle qu'on leur fait jouer dans l'ensemble de l'œuvre. Toujours est-il que les qualités des matériaux de l'œuvre d'art sont capables de remplir la fonction de normes esthétiques.

Le second type de normes qu'on rencontre dans une œuvre d'art est celui qu'il est possible d'appeler « règles techniques ». Par ce nom, nous voulons désigner certaines conventions, résidus pétrifiés d'une longue évolution de l'art donné qui – par cette pétrification – ont perdu la validité immédiate de normes esthétiques vivantes et qui se trouvent, pour ainsi dire, à la porte d'entrée de l'art. De telles conventions (par exemple, schèmes métriques dans la poésie, formes traditionnelles de la musique, etc.) sont regardées comme des composantes nécessaires de l'apprentissage artistique. La nécessité de leur observation semble évidente. Cependant, ces règles évoluent, étant, elles aussi, sujettes à la déformation par une application inadéquate et regagnant par là-même, toujours de nouveau, le caractère de normes esthétiques. Parmi de telles conventions, il faut aussi compter les lois des genres (poétiques, architecturaux, etc.) et des styles.

Le troisième type de normes intervenant dans l'art est représenté par les normes d'ordre pratique (nous les nommons ainsi à l'opposé des normes esthétiques), telles qu'éthiques, politiques, religieuses, sociales, etc. Elles entrent dans l'œuvre par l'in-

termédiaire du thème. Étant absolument étrangères par leur essence au domaine esthétique, elles acquièrent quand même la puissance de normes esthétiques grâce au rôle qui leur incombe dans la structure de l'œuvre ; ainsi, par exemple la composition de la tragédie peut être édifiée sur le conflit de deux normes éthiques ou sur le combat entre la loi morale et son violateur, etc.

À la cinquième et dernière place de la série, nous rangeons les traditions esthétiques, c'est-à-dire les normes ou plutôt systèmes de normes esthétiques, antérieures à la naissance de l'œuvre, mais introduites par l'artiste dans sa structure en qualité de composantes. À leur tour, elles deviennent objet des « procédés d'art », puisque leur observation, de même que leur violation peuvent faire partie de l'intention réalisée par l'œuvre. Elles diffèrent des types précédents seulement en ce que, par leur essence même, elles font partie du domaine esthétique. Il est possible que dans une œuvre d'art se rencontrent plusieurs traditions esthétiques, provenant de différentes époques, de différentes couches de l'art, ou de différents milieux sociaux et que l'effet visé réside justement dans leur désaccord mutuel.

La multiplicité des normes contenues dans une œuvre d'art offre donc des possibilités très larges à la construction de l'équilibre labile qu'est la structure de l'œuvre. Il semble aussi démontré que les rapports mutuels de toutes ces normes, fonctionnant comme procédés d'art, sont trop compliqués, différenciés et sujets aux déplacements pour que la valeur positive puisse être synonyme de l'accomplissement parfait de toute norme que l'œuvre contient. Aussi l'histoire de l'art a-t-elle le caractère d'une révolution permanente contre la norme. Certes, il y a des époques tendant vers le maximum réalisable de l'harmonie et de la stabilité ; telles sont les époques du classicisme. Mais il y a, pour les compenser, d'autres époques, recherchant le maximum de labilité dans la structure de l'œuvre d'art ; nous en vivons une.

Après les assertions que nous venons de prononcer, nous courons le risque de nous voir combattu avec nos propres armes : en effet, si la norme esthétique est sans cesse violée, ne faut-il pas renoncer complètement à reconnaître son existence ? À cette objection, il serait possible de répondre que toute norme, même une loi juridique, fait sentir son existence justement au moment où elle est violée. Mais de plus, il faut rappeler le vaste territoire où la fonction esthétique occupe le rôle d'une fonction concomitante et qui est situé au-delà des frontières de l'art. Il s'étend à l'ensemble des actions humaines et du monde des choses : toute action et toute chose y peuvent devenir – par convention sociale ou même par volonté individuelle – porteurs, constants ou passagers, de la fonction esthétique, secondaire par rapport aux fonctions pratiques dominantes, mais quand même efficace. Et c'est dans ce territoire que la norme esthétique acquiert la puissance d'une loi. L'ensemble des normes, appelé « goût », jouit ici d'une autorité si considérable que l'offense qu'on lui inflige peut avoir pour suite la dépréciation individuelle ou même sociale du sujet qui en est coupable. Mais le « goût » est en connexion étroite avec les normes de l'art : sans cesse la vie pratique fournit ses principes esthétiques à l'art qui les lui rend régénérés. Ainsi la norme esthétique regagne pleinement dans la vie pratique l'autorité qui lui est, toujours de nouveau, contestée dans l'art. Il faut ajouter qu'il existe des provinces entières de l'art lui-même qui reconnaissent en une large mesure l'autorité de la norme esthétique ; tel

est, par exemple, l'art populaire où, faute de différenciation claire des fonctions en général, la prédominance de la fonction esthétique sur les fonctions pratiques est loin d'être prononcée. Et enfin : la norme autoritative est-elle complètement insignifiante pour l'art autonome, tel que nous le comprenons aujourd'hui ? Il suffit de rappeler l'importance que prend cette norme dans l'apprentissage artistique. Du reste, même l'art vivant a besoin d'une norme claire et distincte : plus précise est la codification des règles et plus vite elle suit les traces de l'art, plus elle pousse l'art vers de nouvelles conquêtes, puisqu'il est impossible que l'art séjourne trop longtemps dans les régions explorées et accessibles à tout le monde.

Mais malgré tout ce que nous venons de dire, il y a encore un point qui demande à être éclairci. La norme esthétique, telle que nous l'avons conçue, s'est montrée infiniment variable. Même en sauvant son autorité, nous n'avons pas définitivement échappé au relativisme, dangereux, puisque menaçant l'existence même de la norme ; le fait de l'évolution immanente de la norme ne fait que le modérer un peu. Il est donc nécessaire de découvrir une constante d'où, en dernière instance, puisse être dérivée l'autorité de la norme esthétique et qui, par là même, puisse devenir une sorte de noyau immobile des variations historiques de cette norme. Cette constante, nous croyons la trouver dans l'organisation anthropologique, commune à tous les hommes, sans différence du temps, du lieu et de la provenance sociale. Il y a certains postulats esthétiques ayant leur source immédiate dans cette organisation, ainsi le postulat du rythme pour une série temporelle, celui de la symétrie et de la perpendiculaire pour la position dans l'espace, celui de la stabilité du centre de gravité pour les corps matériels, etc. Ces postulats méritent-ils la dénomination de normes esthétiques fondamentales ? Oui, à condition qu'on n'identifie pas la notion de la norme fondamentale avec celle de la norme idéale. Non seulement tous les postulats à motivation « anthropologique » que nous venons d'énumérer en qualité d'exemples se trouvent très souvent violés dans l'art, mais encore leur réalisation parfaite annule le plaisir esthétique : le rythme absolu des machines en marche fait dormir, la symétrie parfaite d'un triangle équilatéral est indifférente. Les postulats anthropologiques ne sont donc pas des normes idéales, ce qui ne les empêche nullement de remplir le rôle important et nécessaire de motivation fondamentale des normes esthétiques concrètes. S'il faut donc renoncer à la supposition de normes esthétiques absolues, il n'est nullement nécessaire de rejeter en même temps la norme elle-même pour sombrer dans un relativisme sans issue possible.