# L'esthétique de la langue

Jan Mukařovský

« Estetika jazyka », *Slovo a slovesnost* 6/1 (1940), p. 1-27 (repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I : Obecné věci básnictví*, 2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 41-77).

Les considérations sur l'esthétique de la langue sont d'ordinaire de caractère normatif : on se demande comment embellir l'expression linguistique individuelle ou dans quelle direction orienter les efforts en faveur de la culture linguistique. Dans la recherche linguistique l'attention esthétique ne se limite certes pas à des considérations sur l'esthétique de la langue mais s'applique aussi aux ouvrages de stylistique. Et à la différence de l'esthétique de la langue, la stylistique ces derniers temps a cessé de considérer que son but était d'édicter des normes et s'est consacrée à une analyse appliquée du style ; ce faisant, toutefois, elle est souvent tombée dans l'autre extrême, en renonçant à la norme non seulement en tant qu'injonction mais aussi en tant qu'objet de connaissance. Tels sont en particulier les travaux issus des chercheurs du cercle de l'*Idealistische Philologie*, qui s'efforcent surtout d'établir les traits individuels du style de chaque auteur. Les deux points de vue – tant celui qui comprend le style comme une norme supra-individuelle que celui qui n'y voit que l'expression de l'individualité – réduisent la problématique de l'esthétique de la langue. Notre étude se fixe donc pour but de considérer cette dernière dans toute son étendue et dans toutes ses formes sans restriction aucune.

Mais avant que nous ne dirigions notre attention sur la seule esthétique de la langue, il nous faut commencer par quelques observations sur l'esthétique en général, et sur ses trois aspects en particulier : sa fonction, sa norme et sa valeur. La *fonction* esthétique fait de la chose qui en est le vecteur un fait esthétique sans autre classification d'aucune sorte : c'est pourquoi elle apparaît souvent comme un éclair fugace passant sur la surface des choses, comme une coïncidence issue d'un rapport instantané unique entre le sujet et la chose en question. La *norme* esthétique, au contraire, est la force qui régule notre position esthétique à l'égard des choses ; raison pour laquelle la norme détache l'esthétique de la chose individuelle et du sujet individuel, et en fait l'enjeu du rapport général entre l'homme et le monde des choses. Entre la fonction esthétique sans entraves et la norme esthétique, il existe une contradiction totale, qui consiste en une antinomie dialectique entre des forces apparentées et pourtant contradictoires.

Pour donner à cette contradiction une expression terminologique, nous appellerons dorénavant le pôle représenté par la fonction esthétique pure et sans entrave *esthétique non-normé*, et le pôle inverse, celui de la norme esthétique, *esthétique normé*. Esthétique normé et non-normé se manifestent dans toute l'étendue de la langue et non seulement en poésie, où la perspective esthétique prend le pas sur les autres fonctions de l'expression linguistique. Puisqu'une contradiction réciproque unit ces deux pôles esthétiques en un lien indissociable, on doit supposer que là où se trouve l'un d'entre eux le deuxième est potentiellement présent : même là où l'esthétique n'apparaît que de façon singulière et occasionnelle, se trouve cachée une tendance à généraliser et à fixer ce phénomène singulier, c'est-à-dire une tendance normative ; et inversement, partout où l'esthétique se manifeste comme règle généralisée, agit aussi, fût-ce de façon cachée, une tendance à la singularité – toutes choses que l'on montrera plus bas de manière détaillée.

Reste encore pour finir la *valeur* esthétique. Celle-ci se manifeste comme synthèse dialectique des deux pôles de l'esthétique. Elle partage avec l'esthétique non-normé une tendance à la singularité, et avec l'esthétique normé l'exigence de supra-individualité et de stabilité. Son domaine est l'art, et dans notre cas la poésie : toute œuvre poétique (comme toute œuvre d'art) manifeste une tendance à une utilisation à la fois singulière, c'est-à-dire liée à un sujet individuel donné et à une certaine position dans le temps et l'espace, et générale, c'est-à-dire indépendante des transformations de ces facteurs. Ce paradoxe a été ressenti de façon particulièrement aiguë par la poétique symboliste : Mallarmé, par exemple, « veut réaliser son œuvre comme un absolu [...], mais il éprouve que cela même qui lui apparaît absolu lui est suggéré par le hasard, par les circonstances » (A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926, p. 421). Le contentieux entre esthétique normé et non-normé, sans cesse renouvelé, trouve en chaque œuvre poétique une nouvelle solution instable : et ce sentiment d'équilibre momentané entre singularité et généralité, entre le hasard et la loi, bientôt chassé, tant chez le poète lui-même que chez son lecteur, par le désir d'un nouvel équilibre, est un équivalent psychique de la valeur esthétique.

Considérons maintenant encore un instant le rapport entre l'esthétique et le domaine des formes, des normes et des valeurs qui sont hors du champ esthétique. Distinguer l'esthétique d'un domaine extra-esthétique semble de prime abord disproportionné, car c'est opposer une seule fonction à toutes les autres. Mais sa justification réside dans le fait que l'esthétique, contrairement à tous les autres modes dont l'homme use des choses, transforme la chose même en but. Le domaine extra-esthétique est le domaine propre du travail et de la création humaine utilisant les choses comme outils. Le parti pris esthétique au contraire a un aspect négatif, dans la mesure où, refusant tout but externe, il fait de l'instrument le but. La négativité de l'esthétique ne se manifeste évidemment que dans son rapport au parti pris pratique. Dans son rapport à *l'être humain*, ce négatif se transforme en positif, car l'esthétique lui fait prendre conscience encore et toujours du caractère multilatéral et multiforme de la réalité, plaçant toute chose dont il s'empare au centre d'une attention ayant sa fin en elle, alors que les activités pratiques n'attirent notre attention *que* vers les choses et celles de leurs qualités appropriées au but recherché. Le caractère négatif fondamental du parti pris esthétique a cependant comme effet que l'esthétique accompagne potentiellement

toute activité pratique, étant toujours prêt à [se faire] sentir dès que s'en présente l'occasion. Max Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Esthétique et science générale de l'art], Stuttgart, 1906, p. 112) déclare à ce sujet : « La tendance à la beauté n'est pas obligée de se manifester seulement à travers la forme spécifique de l'art. Au contraire, le besoin esthétique est si puissant qu'il concerne *presque tous* les actes humains ».

C'est pourquoi il n'est pas possible, même en théorie, de différencier le parti pris esthétique du parti pris extra-esthétique en assignant à chacun un domaine propre. La fonction, la norme et la valeur esthétiques ne cessent de se mêler aux fonctions, normes et valeurs extra-esthétiques : là où l'esthétique se manifeste sous forme de fonction et de norme, c'est-à-dire dans le domaine des activités pratiques, il n'est en général qu'un phénomène accompagnant le parti pris pratique, sans toutefois être absent ; mais là où il se manifeste sous la forme de valeur esthétique, c'est-à-dire dans l'art, il est certes supérieur au parti pris pratique, sans toutefois jamais l'écraser. C'est aussi dans *toutes* les formes de discours linguistiques qu'il convient de chercher l'esthétique de la langue, et non seulement là où il est prédominant, c'est-à-dire en poésie, et inversement, en poésie, l'observateur ne doit pas perdre de vue les différentes nuances de la fonction communicative et leur importance pour la structure poétique. On doit bien sûr considérer aussi le mélange de l'esthétique normé et non-normé avec d'autres sortes de fonctions et de normes linguistiques, ainsi que l'entrelacement du parti pris esthétique et du parti pris communicatif : il s'agit d'une chose parfois si intime qu'il n'est pas possible, même par la terminologie, de distinguer les partis pris esthétique et extra-esthétique (c'est-à-dire, en matière de langue, communicatif). Ainsi, par exemple, si l'on se confond en louanges et en plaidoyers sur sa langue maternelle et ses qualités, sa perfection esthétique est d'ordinaire présentée seulement comme l'une d'entre elles, mais toutes les autres prennent aussi d'un coup une nuance esthétique, qui les imprègne tellement qu'elle ne peut être du point de vue terminologique « mise en facteur commun ».

Citons pour unique exemple ces quelques phrases du célèbre texte de [Karel] Čapek « Éloge de la langue tchèque » (*Marsyas*)[1] : « La langue est l'âme et la culture mêmes d'une nation. Sa sonorité et sa mélodie témoignent des joies poétiques de la lignée ; sa structure et sa pureté manifestent les lois secrètes de la pensée ; sa précision et sa logique indiquent la mesure des capacités rationnelles de la nation. Là où la langue crisse et grince, quelque chose crisse et bruisse au fond de l'être du peuple ; chaque faute de goût, chaque formule creuse et éculée, chaque cliché est le symptôme qu'il y a quelque chose de pourri dans la vie collective. » – Les seuls critères purement esthétiques mentionnés ici sont « tonalité et mélodie » (ou leur formulation négative : « langue qui crisse et grince ») ; tous les autres, qu'ils soient positifs (pureté, précision, logique) ou négatifs (faute de goût, formule creuse et éculée, cliché), sont extra-esthétiques, mais manifestement pensés *aussi* d'un point de vue esthétique. De la même façon, lorsque l'on parle de la puissance, de la noblesse de la langue, etc., on a du mal à différencier la part qui revient à l'esthétique ou à l'extra-esthétique dans ces qualificatifs et d'autres semblables.

1. {Karel Čapek, « Chvály řeči české », dans *Marsyas čili na okraj literatury* 1912-1931 [Marsyas ou en marge de la littérature], Aventinum, Praha, 1931.}

D'ailleurs, l'histoire de la culture linguistique nous enseigne aussi à quel piètre résultat aboutit la distinction entre exigences esthétiques et extra-esthétiques ; ici, une consigne essentiellement esthétique se trouve parfois masquée par une justification extra-esthétique et inversement. Ainsi, par exemple, tel [puriste de la langue tchèque] distingue les expressions « bonnes et substantielles » et les expressions « vides et de papier », en louant les premières et en méprisant les secondes ; ce faisant, il insère malgré lui dans sa distinction une nuance d'évaluation esthétique des domaines lexicaux. En procédant à une catégorisation objective, on pourrait tout au plus constater que certains mots sont caractéristiques du lexique de la langue écrite (destinée au discours écrit), et d'autres du lexique de la langue orale (destinée au discours oral). Les mots du premier type sont ceux que le puriste qualifie « de papier », les seconds ceux qu'il appelle mots « substantiels » (voir notre article *Jazyk spisovný a jazyk básnický* [La langue écrite et la langue poétique] dans le recueil *Spisovná čeština a jazyková kultura* [Le tchèque écrit et la culture linguistique, 1932]). Dans l'exemple cité, un jugement esthétique est donc masqué par un jugement extra-esthétique. Il existe aussi des exemples inverses, quand, dans le purisme, c'est le point de vue esthétique qui prend le dessus sur le point de vue extra-esthétique et le dissimule. Le poète français R[emy] de Gourmont a publié en 1899 un ouvrage de puriste, *Esthétique de la langue française*, où il affirme dans la préface :

> L'esthétique de la langue française, cela veut dire : examen des conditions dans lesquelles la langue française doit évoluer pour maintenir sa beauté, c'est-à-dire sa pureté originelle. Ayant constaté, il y a déjà bien des années, le tort que fait à notre langue l'emploi inconsidéré des mots exotiques ou grecs, des mots barbares de toute origine, de toute fabrique, je fus amené à raisonner mes impressions et à découvrir que ces intrus étaient laids exactement comme une fausse note dans une phrase musicale (p. 7).

L'esthétique de la langue est ici réduite à l'effort consenti en faveur de la pureté de la langue, ou plutôt : il la masque. Pour justifier la lutte contre les pérégrinismes, en particulier les hellénismes, il n'était pas possible d'invoquer un point de vue de politique de la langue – s'agissant surtout d'emprunts à une langue morte. On ne pouvait pas non plus alléguer le danger de corruption de la langue nationale pour la langue de la diplomatie et une langue internationale. Dans ces conditions, c'est la justification esthétique qui a été mise en avant.

Dans les considérations qui vont suivre, nous aurons sans cesse affaire à ce mélange de l'esthétique et du point de vue extra-esthétique. On doit encore noter que la *transition* d'une langue esthétiquement neutre à une langue esthétiquement marquée, voire complètement saturée par la fonction esthétique, ou bien la transition inverse, advient aussi sans difficulté au sein d'une même expression linguistique : « Parfois, il s'épanchait tant (dans l'écriture d'une lettre) que j'oubliais mon rôle de prédicateur et qu'il se faisait poète, » témoigne Josef Holeček parlant de son père (dans *Naši* [Les Nôtres], livre 1, Prague, 1906, p. 119). De la sorte, l'esthétique devient un facteur important de la langue, beaucoup plus important qu'il n'apparaît à qui focaliserait son regard sur ses expressions cohérentes et « pures ».

En se fondant avec d'autres fonctions et d'autres normes linguistiques, l'esthétique acquiert aussi une large diversité. Mais il est aussi en soi plus divers que ne veut bien le reconnaître la conception courante qui l'identifie avec la beauté de l'expression linguistique. Il est vrai, certes, que la beauté relève du domaine de l'esthétique, mais il n'est pas vrai inversement que la beauté épuise l'esthétique et son équivalent psychique, l'agrément. C'est surtout son contraire, la laideur, qui se range avec le même droit dans le domaine esthétique en tant que, justement, négation de la beauté, contrairement à la neutralité esthétique. En outre, cependant, la beauté comme la laideur ressortissent, comme on le montrera encore, *exclusivement* du domaine de l'esthétique normé et n'ont pas de valeur pour l'esthétique non-normé, où l'agrément et le désagrément s'amalgament en un mélange indiscernable. Si nous voulons examiner l'esthétique de la langue dans toute son ampleur et sa diversité, nous ne saurions négliger non plus son caractère intrinsèquement polymorphe.

Après ces remarques préliminaires, abordons maintenant l'esthétique linguistique, d'abord l'esthétique *non-normé*, détaché de toute régularité contraignante. La fonction esthétique libre est fatalement liée à l'utilisation effective de la langue, à une expression linguistique singulière et, en ce sens, unique, et donc à ce que l'on appelle l'*énonciation*[2]. Dans l'énonciation, la connotation esthétique surgit souvent par hasard, sans intention préalable du locuteur ; elle naît ainsi d'une association inhabituelle de mots semblables phonétiquement, parfois de la collision de deux unités sémantiques (mots, phrases), d'où jaillit comme une étincelle un rapport sémantique inattendu, etc. Tout cela peut aussi sortir évidemment, et sort en effet souvent d'une intention tant parfois subconsciente que consciente, parfois même tout à fait. Mais dans tous ces cas, l'esthétique repose sur le fait que l'attention de l'auditeur, jusque-là tournée vers le message, dont la langue est le moyen, est attirée vers le signe linguistique en tant que tel, vers ses propriétés et sa composition, bref vers sa construction interne. Ce renversement d'attention qu'une expression linguistique effective impose à l'auditeur n'est pas nécessairement toujours ressenti positivement ; sa nuance sensitive peut osciller entre le plaisir et le déplaisir, voire être uniquement déplaisante. Le déplaisir peut provenir du fait que l'esthétique survient dans un registre purement intellectuel (une association euphonique de phonèmes dans un traité mathématique) ; cette oscillation entre sentiment positif et négatif est en outre caractéristique de l'esthétique non-normé, car c'est précisément la norme qui seule rend possible la claire différenciation de l'accent sensitif (beauté – laideur).

Du fait de son caractère imprévisible, l'esthétique non-normé a un caractère fortement individuel : plus que l'esthétique normé, il est lié au contexte concret dans lequel il advient, à la situation concrète dont il est issu, à la personne de son auteur, voire, dans des cas exceptionnels, à la personne de celui qui le perçoit, capable de saisir son éclair. La tendance à la singularité rapproche l'esthétique de la langue de l'expression langagière du sentiment, car le sentiment lui aussi souligne la singularité de la chose

2. {On a traduit par « effectif » l'adjectif *aktuální* et par « énonciation » le nom *promluva*, par lequel Mukařovský désigne en général dans cet article un énoncé au sens large, le produit résultant de l'énonciation plutôt que l'acte lui-même. Il ne faut donc pas l'entendre au sens donné à *énonciation* par Benveniste, un auteur qu'à Prague on commençait alors seulement à découvrir. Sur la valeur du terme *promluva* à l'époque dans les milieux linguistiques praguois, voir Vladimír Skalička, « Promluva jako linguistický pojem » [L'énonciation comme concept linguistique], *Slovo a slovesnost* 3 (1937), n° 3, p. 163-166. Par ailleurs, les termes suivis d'un astérisque sont en français dans l'original.}

à laquelle il se lie. Proximité, bien sûr, ne signifie pas identité ; on verra plus bas que l'esthétique normé, certes contradictoire avec l'esthétique non-normé, mais au fond identique à lui, tend au contraire vers une fonction langagière intellectuelle, et s'éloigne du sensitif ; lorsque l'esthétique non-normé se rapproche de l'expression du sentiment, il ne s'agit donc que de l'oscillation de l'esthétique dans son ensemble entre le domaine du sens et celui de l'intellect, sans qu'il perde rien de son originalité propre.

Donnons maintenant des exemples de l'esthétique non-normé, en rappelant évidemment d'emblée qu'il n'est pas possible ici d'en dresser l'inventaire, et encore moins l'analyse ; en outre, il faut de nouveau attirer l'attention aussi sur le fait que dans le discours de communication l'esthétique non-normé fait cause commune avec l'orientation extra-esthétique, quand il ne se contente pas simplement de l'accompagner. Ainsi, par exemple, le parallélisme est manifeste entre finalité esthétique en soi et pour soi et finalité pratique dans le cas du jeu avec la langue auquel se livrent surtout les enfants mais que l'on rencontre aussi dans les discours des adultes. Ce jeu est fondé principalement sur des homophonies et chez les enfants son but principal est manifestement pratique : l'exercice de l'appareil phonatoire, et plus tard la maîtrise des associations sémantiques entre mots phonétiquement semblables ; mais l'intention esthétique joue aussi son rôle et le plaisir qui lui est associé aide à atteindre le but pratique. Outre le regroupement de mots existants, il se produit aussi des associations de phonèmes en mots artificiels, c'est-à-dire à une création de néologismes sur une base phonétique où l'orientation esthétique domine manifestement sur l'orientation pratique. – Un autre exemple d'esthétique non-normé dans la langue est fourni par les onomatopées, surtout dans le cas de mots onomatopéiques rares voire nouvellement créés. L'attitude esthétique est ici induite par le fait que le signe linguistique, censé reproduire la réalité extérieure, attire l'attention sur son aspect phonique, qui d'ordinaire dans les discours de communication est refoulé à l'arrière-plan par l'aspect sémantique. Pour preuve que l'élément esthétique est inclus dans l'onomatopée, la parenté existant entre elle et certaines nuances de l'euphonie poétique, tout comme l'emploi poétique direct des onomatopées, par exemple chez Erben [3].

Un exemple très éclairant d'esthétique non-normé dans la langue est donné par les comparaisons et les dénominations imagées que l'on trouve aussi dans le discours de communication, pour autant qu'elles soient inhabituelles et personnelles ; le trait qui concrétise (exemplarité) ou l'emphase sentimentale peuvent rehausser la coloration esthétique de comparaisons et dénominations imagées, même si leur but premier est autre qu'esthétique. Maintes de ces images ou comparaisons conservent leur effet esthétique même si elles se lexicalisent (*cf.* le riche matériau rassemblé dans la *Dialectologie morave* 1 de Bartoš, Brno, 1866, p. 226 n. : *hledí jak vrána do kosti* [il regarde comme une corneille [qui voit] un os = comme une poule qui trouve un couteau], *vláčí se jak brány* [long comme un sillon ? > il se traîne comme une porte = long comme un jour sans pain]...). Si elles perdent complètement leur effet esthétique, les dénominations imagées deviennent des dénominations propres ; toutefois, même en ce cas, leur effet esthétique est ravivé pour ceux qui ont conscience de leur

3. {Folkloriste et linguiste, Karel Jaromír Erben (1811-1870) a composé d'après des sources populaires le *Kytice z pověstí národních* [Bouquet de légendes tchèques], recueil de textes poétiques écrits à la manière folklorique, progressivement complété lors des trois premières éditions (de 1853 à 1871).}

origine imagée. Voir sur le sujet I. J. Hanuš, dans son *Esquisse de stylistique* (*Nástin slohověd*y, Prague, 1864, p. 78 n.) : « Les mots images et le style qui en découle sont plus profondément enracinés jusqu'à nos jours dans notre langue qu'il ne semble de prime abord. Nos enfants jouent toujours à la *slepou babu* [« mémé aveugle » : colin-maillard], s'adressent au *sluníčko* [« petit soleil »] ou à *boží kravička* [la « vachette divine »], pour nous aussi aujourd'hui encore par exemple *sluníčko milé vychází a zachází* [le bon petit soleil se lève et se couche], nous connaissons les *hluché ořechy* [noix *sourdes* = creuses] et autres *hluchá zrna* [grains sourds = vides], un œil juvénile est plus *výmluvný* [éloquent] que la bouche, nous prions *sladce* [de façon *sucrée*] et nous nous plaignons *trpce* [amèrement] [. . . ]. »

Un genre typique de dénominations imagées, courantes dans le discours qui semble le plus éloigné de la beauté poétique et pourtant esthétiquement intentionnelles et efficaces, est constitué par les injures. Vladimír Vančura a admirablement perçu l'efficacité esthétique des injures en écrivant à leur sujet dans l'*Almanach de printemps de* [la revue] Kmen (Prague, 1932, p. 107) : « L'injure est un genre de tropes, une sorte de métonymie, une apostrophe, un raccourci par l'exemple, la substitution d'un concept inexpressif par un autre plus expressif, ou un jugement aphoristique. Si nous nous avisons qu'elle surgit d'ordinaire d'un vif mouvement de pensée, nous sentons d'autant plus sa proximité avec la poésie. Bien sûr, l'injure n'est pas toujours le sceau de la colère : on profère souvent une injure par pur amour ». Vančura saisit ici, hormis l'effet esthétique de l'injure, son intensité émotionnelle, qui lui est pour ainsi dire parallèle, et qui la range évidemment dans la sphère de la communication. La fin de l'article est intéressante. Vančura y souligne la multifonctionnalité des injures mais aussi leur tendance à la singularité et à l'imprévisibilité : « Il faut mentionner pour finir la destination des injures. Il ne fait pas de doute que la plupart d'entre elles servent à signifier un reproche à son prochain pour lui régler son compte. J'ai déjà évoqué les autres intentions et présuppositons des injurieurs. Mais quel que soit son effet, l'injure est toujours plus puissante au moment de sa naissance. Attentives à ce point, les personnes créatives évitent les injures éculées et malmènent l'ordre des mots conventionnel, ou activent leur expression par d'autres irrégularités. Se livrant à l'injure un court moment, comme il se doit, c'est sur la langue, à l'instar de tous les poètes, qu'ils exercent leur violence. »

Les dénominations imagées ne sont évidemment pas les seules à pouvoir acquérir une fonction esthétique : l'esthétique étant toujours présent en puissance dans le discours, la fonction esthétique peut surgir à tout moment même lors de l'acte de dénomination. Dans la poésie elle-même, dont on affirme parfois qu'elle se caractérise par le caractère imagé des dénominations, ce sont toutes les dénominations qui sont vecteurs de l'esthétique, et non seulement celles qui sont imagées : « Il existe une poésie sans tropes qui n'est qu'un trope » [Es gibt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger Tropus ist] (Goethe, *Sprüche in Prosa* 3, Sämmtl. Werke, Stuttgart, 1875, t. 1, p. 14 ; voir aussi notre étude « Genetika smyslu v Máchově poezii » [Genèse du sens dans la poésie de Mácha] dans le recueil *Torso a tajemství Máchova díla* [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha], F. Borový, Praha, 1938, p. 14). Le caractère inattendu, nouveau requis par l'esthétique non-normé peut être atteint même dans la langue de communication, en général par le choix d'un mot peu habituel (archaïsme, néologisme)

ou en tout cas inhabituel dans cette acception (par exemple un synonyme éloigné) : toute dénomination, même non-poétique, acquiert une nuance plus ou moins forte d'effet esthétique, si, selon le conseil de Verlaine, il n'est pas « choisi sans quelque méprise » (« Art poétique », *Jadis et Naguère*[4]).

L'esthétique non-normé favorise aussi la pénétration de pérégrinismes, de dialectismes, etc., et le mélange des langues fonctionnelles particulières, par exemple de la langue littéraire et populaire, de la langue écrite et parlée, etc.[5] L'imprévisibilité et la nouveauté naissent ici de l'hétérogénéité de l'élément étranger avec le contexte (un mot dialectal dans un contexte écrit, etc.). La raison principale d'un tel emprunt et d'un tel mélange est certes parfois sociale, par exemple le désir d'ascension sociale du locuteur par l'élévation de son expression linguistique : la part du facteur esthétique cependant est ici manifeste, surtout justement chaque fois qu'on emprunte un élément linguistique étranger en soulignant son exotisme, qui résulte de la distance géographique ou sociale existant entre la langue, ou la formation fonctionnelle, d'où il est emprunté, et celle où il est introduit. Intégrés à l'énonciation, des citations, sentences et proverbes peuvent présenter une imprévisibilité semblable, avec l'effet esthétique qui en découle, à celle d'une expression étrangère à l'intérieur d'un contexte. Nous ne pensons pas ici à leur contenu et forme propres, mais juste à la façon dont on les utilise en tant qu'unités sémantiques allogènes dans un contexte [donné], et aussi au choix qu'on fait de les intégrer dans tel contexte, à telle place particulière, en somme leur rapport sémantique inattendu avec le tout dans lequel ils s'insèrent en tant qu'élément étranger. Il faut bien sûr répéter ici encore que l'utilisation d'une citation, d'une sentence et d'un proverbe peut avoir, et a, en général, d'autres raisons qu'esthétiques ; mais leur aspect esthétique ne doit pas être ignoré.

L'esthétique non-normé agissant par son caractère surprenant, son effet sur l'auditeur (le cas échéant sur le lecteur) est immédiat et intense : l'expression linguistique se trouve d'emblée au centre de l'attention. La réclame utilise cette propriété de l'esthétique non-normé à ses propres fins : formation de sens euphonique des sons (*dok*onalá *dámsk*á polobo*tk*a [un très fin escarp*in* fémin*in*]), syntagme frappant (*když olej, tedy Mogul* [de l'huile ? Mogul !]), etc., sont destinés à frapper subitement l'attention du lecteur, pour l'attirer sur eux et, partant, sur l'objet dont ils font la publicité. L'esthétique est ici au service d'un objectif extra-esthétique ; la fonctionnalité interne est mise au service de la fonctionnalité. Ce cas éclaire par là aussi, de façon même paradoxale, la corrélation existant entre fonction esthétique et fonctions pratiques. Il prouve aussi que l'esthétique non-normé, bien qu'individuel par nature, peut revêtir une portée supra-individuelle, car la réclame a beau en appeler à l'individu (« Le client est roi »), c'est sur le collectif qu'elle entend agir.

4. {« Il faut aussi que tu n'ailles point / Choisir tes mots sans quelque méprise : / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint ».}

5. Le rapport de l'esthétique non-normé à la stratification fonctionnelle de la langue ne se limite pas cependant à son aversion à délimiter précisément les formations fonctionnelles particulières : il s'avère actif aussi de la part des langues fonctionnelles elles-mêmes, chacune d'entre elles ayant à son égard une position singulière. Ainsi la langue fonctionnelle intellectuelle, comme on l'a déjà indiqué, s'y montre plus rétive que la langue fonctionnelle émotionnelle. Certaines langues « spéciales », comme l'argot et différentes sortes de jargon, manifestent une tendance forte à l'esthétique non-normé et c'est de là que dépend aussi en partie le besoin de renouvellement continuel et rapide de ces formations langagières, car ce besoin est caractéristique également de l'esthétique non-normé.

Mais l'esthétique non-normé linguistique se fraye aussi un chemin direct vers le collectif : il peut, sans rien perdre de sa nature, devenir en soi un fait social, et ce au moyen de la reproductibilité. Si nous entendons ou lisons une expression, une tournure, etc., qui suscite en nous un plaisir esthétique, nous sommes disposés, parfois même trop, à les reproduire. L'imitation, qui se diffuse de façon épidémique, devient une mode linguistique : un mot ou une formule apparaît, que nous entendons tout à coup dans toutes les bouches. Il y a quelques années c'était *se ví* ['ce pas ?], à un autre moment, probablement à l'époque de la guerre mondiale, c'était l'adjectif *laškovný* [badin]. Les expressions qui sont ainsi en vogue perdent en détermination sémantique : le syntagme *se ví* (= *to se ví* [n'est-ce pas]) devient simple approbation, l'adjectif *laškovný* [badin] est associé à n'importe quel nom, prenant ainsi selon le contexte les sens les plus variés, souvent même en contradiction avec son sens propre. Cette « dissolution » du sens témoigne précisément de la présence de la fonction esthétique : une expression à la mode s'utilise sans égard au besoin de communication, par pur plaisir. Ce par quoi advient la mode la fait aussi passer : quand le sens a complètement abandonné cette expression à la mode, son inutilité surpasse le plaisir qu'elle suscite, et la mode passe. C'est dans la langue parlée, naturellement, que la mode linguistique se manifeste de la manière la plus spectaculaire, mais elle n'est en rien limitée à cette formation fonctionnelle ; ainsi par exemple la langue de la critique littéraire a ses modes, quand (aujourd'hui, à la suite de Šalda [6]), elle recourt excessivement à des substantifs suffixés en *-ík* (*geniálník* [un génial]) et ses dérivés (*geniálničiti* [génialiser], *geniálnictví* [génialisme], *geniálnický* [génialique]), et qu'ainsi surgissent comme formations occasionnelles des mots incompréhensibles ou presque hors contexte, comme *straničiti* [prendre parti] (verbe intransitif associé au verbe transitif *straniti* [prendre le parti de]). Les modes langagières ont même parfois leur origine dans la poésie ; ainsi, par exemple, le tchèque écrit dans toute son étendue, poésie comprise, a vu passer il y a quelques années la mode de composés verbaux insolites, préfixés en *z-* (par exemple *znenáviděti se* [se prendre en haine], *zvnitrněti* [s'intérioriser]). La mode linguistique, toute transitoire qu'elle soit, peut avoir l'apparence fausse d'une modification de tout le système linguistique : en France, à l'époque du Directoire, un groupe de jeunes gens affectés (désireux de se différencier aussi par d'autres aspects, par exemple par leur costume) se mit à négliger de prononcer le *r* : ils prononçaient « incoyable » (au lieu de « incroyable »), « ma paole d'honneu » (au lieu de « parole », « honneur »). Il s'agissait donc d'un cas typique de mode linguistique, dont les vecteurs furent appelés par raillerie les Incroyables, et il n'y a guère de doute que le facteur esthétique ait joué un rôle dans son avènement. Mais contrairement à d'autres, cette mode linguistique signifiait une tentative d'attenter au système phonologique du français, en tendant à expulser l'une de ses consonnes. Bien que les conditions fondamentales qui auraient permis la systématisation et l'instauration durable de cette tendance aient manifeste-

6. {František Xaver Šalda (1867-1937). Ayant nourri toute sa vie des ambitions d'auteur dramatique et de poète, Šalda marqua la culture tchèque par son œuvre critique (littéraire, dramatique et artistique) en abordant à un haut niveau conceptuel et d'une plume élégante et parfois mordante les questions théoriques de la « fin de siècle », avant tout sur la synesthésie. Il y parvint d'abord surtout par sa contribution à des revues (notamment *Volné směry* [Courants libres], dont il fut rédacteur en chef de 1901 à 1907), puis par des essais sous forme de recueils critiques, dont *Boje o zítřek* [Combats pour demain, 1905], *Duše a dílo* [L'âme et l'œuvre, 1913] et plus tard par le célèbre *Šaldův zápisník* [Les carnets de Šalda], sorte de revue personnelle qu'il rédigea de 1928 à sa mort.}

ment fait défaut, on peut juger, par analogie d'après ce cas, du rôle joué par le facteur esthétique au moins dans la diffusion de modifications réelles du système linguistique.

Mais l'esthétique non-normé a la possibilité non seulement de se généraliser de manière transitoire, mais aussi de durer, et ce sous forme de tradition comme par exemple dans la langue enfantine. Nous avons déjà mentionné le fait que l'esthétique non-normé se manifeste dans le jeu des enfants avec la langue. Les procédés et les effets de ce jeu, en se stabilisant, constituent la base d'une vaste part du folklore enfantin. Il faut ranger ici les célèbres comptines enfantines, qui finissent souvent par déboucher sur une « langue artificielle », composée de mots sans rapport avec la réalité (*Anda, žvanda* [Bara baratin] – *trádě, ládě* [Fetin, frusquin], etc.). Le trait caractéristique de l'esthétique non-normé, le mélange linguistique, se retrouve aussi dans le folklore enfantin sous forme de formules macaroniques (*Unus, duo, tres – ty jsi malej pes* [tu as une petite tresse], etc. ; *An, cvaje, tráje – stavěli jsme máje* [Eins, zweié, dreié / le mât de mai est dressé], etc.). Apparaît aussi l'accumulation de mots en fonction de leur ressemblance phonétique, à laquelle il est impossible de dénier une intentionnalité esthétique, bien que son but premier soit d'être un exercice de prononciation (*Přeletěla křepelička přes třiatřicet střech* [La petite caille a survolé trente-trois toits]) [7]. Il y a d'autres cas dans le folklore enfantin où la fonction esthétique est concurrencée par une fonction extra-esthétique, éventuellement non verbale. Ainsi il existe par exemple cette comptine enfantine :

| | |
|---|---|
| *Voře, voře Jan ;* | Jean laboure, laboure, |
| *přiletělo k němu devět vran ;* | neuf corneilles vers lui accourent, |
| *první praví : Dobře voře ;* | la première dit : il fait bien son labour, |
| *druhá praví : Nedobře voře ;* | la deuxième dit : il fait mal son labour, |
| *třetí praví : Dobře voře ;* | la troisième dit : il fait bien son labour, |
| *čtvrtá praví : Nedobře voře ;* | la quatrième dit : il fait mal son labour, |
| *pátá praví : Dobře voře ;* | la cinquième dit : il fait bien son labour, |
| *šestá praví : Nedobře voře ;* | la sixième dit : il fait mal son labour, |
| *sedmá praví : Dobře voře ;* | la septième dit : il fait bien son labour, |
| *vosmá praví : Nedobře voře ;* | la huitième dit : il fait mal son labour, |
| *devátá praví : Dobře voře Jan.* | la neuvième dit : il fait bien son labour, Jean (*Ibidem*, p. 19). |

À juger de sa finalité seulement à partir du texte, force est de supposer qu'il s'agit d'un jeu purement esthétique sur l'antithèse entre positif et négatif. Mais F. Bartoš (dans *Naše děti* [Nos enfants], 1888, p. 167) nous apprend que cette comptine sert aux enfants pour « déterminer qui d'entre eux a le souffle le plus long » ; on compte en effet tant qu'on a du souffle. C'est ici que le mélange de la fonction esthétique avec d'autres est documenté le plus clairement. Nous rencontrons en outre dans le folklore enfantin une utilisation esthétique de l'onomatopée, et ce surtout dans la « langue des animaux » ; il s'agit le plus souvent d'onomatopées reproduisant les bruits émis par les animaux, mais parfois aussi par les choses, à l'aide d'une composition de

7. Tous les exemples de folklore enfantin cités jusqu'ici sont empruntés à l'ouvrage d'Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla* [Chansons et comptines tchèques populaires], vyd. Jiří Horák, Praha, 1937, p. 12 n.

phonèmes (par exemple l'appel de la cornemuse (*jdu–du-du-du*), d'une intonation (le coassement des grenouilles : *strejčku ! – copak ? – hraj si ! – voč pak ? – vo ka-ka-ka-kabát !* [compère ! – et quoi ? – joue voir ! – à quoi ? – au ca-ca-ca-caban !]), du rythme (par exemple le bruit des fléaux : *vezmi cep, pod' na mlat, – dám ti chléb, dám ti plat* [Prends le fléau, viens sur l'aire, – t'auras du gruau, t'auras ton salaire], etc. [8]). Dans les onomatopées de ce genre, la fonction esthétique est carrément prédominante. – On peut aussi observer la fixation d'un mode d'expression instantané esthétiquement efficace en dehors du folklore, dans les dénominations imagées qui font certes déjà partie de l'usage commun sans toutefois avoir encore perdu leur caractère imagé.

L'esthétique non-normé peut donc se généraliser, voire devenir un acquis durable sans du tout perdre de son caractère fondamentalement libre, tant qu'il ne devient pas systématique. Il peut même au contraire se systématiser dans une certaine mesure sans cesser d'être non-normé, à condition qu'il ne devienne pas dans sa systématicité un bien commun, mais reste limité à un seul individu. La systématisation individuelle de l'esthétique se produit dans le style individuel, qui est la propriété durable d'un individu donné et à la fois le signe caractéristique différenciant ses expressions linguistiques de celles des autres. Nous ne restreignons pas l'étendue du concept de « style individuel » à la seule pratique intentionnelle d'une singularité en poésie [9] et dans la littérature en général, mais nous entendons par là un fait d'une portée capitale : *chaque* expression linguistique porte des traces plus ou moins marquées de la personnalité de celui qui l'émet, par quoi elle concorde avec les autres expressions du même individu. C'est dans cette concordance que réside la systématicité du style individuel ; et c'est la divergence entre ces expressions et celles des autres individus qui fonde sa singularité. Le style individuel n'est certes pas, loin de là, un phénomène *seulement* esthétique, mais l'unicité qui le caractérise renforce la possibilité de le concevoir de façon esthétique, même quand l'émetteur de l'expression linguistique est dénué de toute intention esthétique.

Nous avons montré, dans l'article « Masaryk jako stylista » [Masaryk styliste] (dans le recueil *Vedoucí generací* [Le leader des générations] 1, Prague, 1930-1931, p. 395), que son style peut être conçu comme « le croisement de deux milieux linguistiques, de la langue parlée et de la langue rhétorique », et donc comme un « jeu avec les moyens linguistiques qui a sa fin en soi », un phénomène fondamentalement esthétique, quoique dénué d'intentionnalité esthétique de la part de l'auteur. Cela vaut pour tous les styles personnels affirmés. C'est pourquoi aussi l'école linguistique de l'*Idealistische Philologie* ([Karl] Vossler et ses partisans), qui, suivant l'exemple de [Benedetto] Croce, comprend la langue en général avant tout comme expression de la personnalité, accorde tant d'importance au facteur esthétique du processus linguis-

8. Les deux premiers exemples extraits du recueil d'Erben, *Kytice z pověstí národních*, *op. cit.*, p. 30 n. ; le dernier de F. Bartoš, *Naše děti*, *op. cit.*, p. 72 n.

9. Certes, quelques théoriciens vont presque jusqu'à identifier le style individuel avec la nature même de la poéticité et de la poésie : « Celui-là seul est poète, dont la langue poétique individuelle est plus riche, plus forte ou plus profonde que la langue quotidienne » (Mauthner, *Podstata řeči* [L'essence de la langue], traduction tchèque, 2e édition, Prague, 1906, p. 199). Mais cette opinion n'est pas juste : même dans l'évolution de la poésie, il y a en effet des périodes où le trait individuel de l'expression linguistique dissimule plus qu'il ne souligne.

tique [10]. Pour elle, selon le modèle du style individuel, toute la langue est création incessante au sens esthétique : partant, elle considère beaucoup plus l'usage effectif de la langue, qui se trouve justement lié à l'individu, que le système linguistique supra-individuel. Mais pour le chercheur qui se situe dans cette perspective, l'esthétique qui apparaît dans la langue *n'est pas*, malgré sa systématicité, un *esthétique normé* ; de ce point de vue, il est révélateur que l'inspirateur même de la conception esthétique de la langue au sens individualiste, B. Croce, qui va jusqu'à identifier linguistique et esthétique, refuse le concept de *beau*, c'est-à-dire de l'accord concluant entre une chose produisant un effet esthétique et une norme communément tenue pour obligée ou un idéal esthétique communément valable (voir la traduction tchèque de *l'Esthétique* de Croce, Prague, 1907, 1, p. 52 et suiv.).

L'esthétique du style personnel se réclame donc du domaine de l'esthétique non-normé. Mais avec le style individuel nous voici arrivés à un degré supérieur sur l'échelle qui va d'une expression linguistique concrète à un système linguistique abstrait (*langue**) ; si l'esthétique non-normé au sens étroit était, comme nous l'avons déjà dit, étroitement lié à l'énonciation effective, le style individuel nous introduit dans le domaine de la *mluva* (*parole**), fût-elle seulement individuelle. Nous entendons ici par parole en général l'ensemble de conventions linguistiques dont la validité dépasse certes l'énonciation particulière mais reste limitée à des manières particulières d'employer les moyens linguistiques ; par la portée limitée de ses normes, la parole se distingue du système langagier (*langue**) communément valable, qui se trouve au plus haut degré sur l'échelle de l'abstraction linguistique et dont les normes sont contraignantes pour tout usage de la langue donnée. Du point de vue esthétique, la différence entre le domaine de la parole et celui de la « langue » réside en ceci que le deuxième est, du fait de son abstraction, neutre du point de vue esthétique [11].

La parole individuelle, que nous avons précédemment caractérisée de « style individuel », se différencie de la parole au sens propre du mot en ceci que le caractère contraignant de ses « règles » ne concerne qu'un individu. Au contraire, la norme – en tous cas au sens propre du mot – suppose des lois obligatoires de façon générale ; c'est pourquoi l'esthétique ne se révèle comme *normé* que dans la parole *supra-individuelle*. En passant à cette parole, nous franchissons une frontière importante : quittant l'esthétique libre et individuel, nous arrivons à un esthétique régi par une loi et impersonnel.

Qu'est-ce que la *norme esthétique* et comment agit-elle dans la parole supra-individuelle ? Il faut d'abord insister sur le fait que la norme esthétique ne peut être identifiée avec une règle énoncée ou même simplement énonçable. Il est certes vrai que la norme peut atteindre ce niveau de détermination (voir par exemple l'*Art poétique* de Boi-

10. {Il s'agit d'une philologie des années 1920 qui cherchait à rapprocher la linguistique et l'histoire culturelle, d'une part, et la linguistique et les sciences littéraires (*Literaturwissenschaft*), d'autre part. Son manque de systématicité est souvent pointé du doigt par la linguistique structurale. Voir Hans Helmut Christmann, *Idealistische Philologie und moderne Sprachwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1974.}

11. Il faut insister sur le fait qu'en différenciant « parole » de « système linguistique », nous n'entendons pas toucher à la délicate question de la justification noétique d'une telle distinction. Mais même si nous la réfutions et concevions la totalité de la langue comme une tension dialectique entre la concrétude d'un discours singulier et la logique abstraite de la langue en question, il serait vrai de dire que, considéré du point de vue de cette logique, la langue n'a pas de valence esthétique.

leau), mais dans la grande majorité des cas elle ne l'atteint pas, sans pour autant perdre son caractère de norme. La condition fondamentale de la norme n'est pas, en effet, son caractère exprimable, mais le consensus général, l'accord spontané des ressortissants d'une certaine communauté que tel procédé esthétique est souhaitable et tel autre ne l'est pas. Ce consensus se manifeste subjectivement, le cas échéant comme une simple impression d'approbation ou de non-approbation de cas concrets particuliers rencontrés par l'individu dans sa pratique ; il est très fréquent que la formulation et même la justification d'un tel sentiment s'avère impossible. On a déjà établi ([Gabriel] Tarde) qu'il est plus facile justement dans le domaine esthétique de dire ce qui est interdit que ce qui est souhaitable – d'où la tentation des critiques esthétiques négatives et leur prédominance sur les critiques positives. Un effort intentionnel peut contribuer à éclaircir et systématiser les normes, mais non à les faire naître : c'est la coexistence sociale qui est la source des normes. La tendance à normer est propre à chaque esthétique dans la mesure où cet esthétique est une affaire de société ; elle est donc contenue aussi dans l'esthétique non-normé, comme d'ailleurs en atteste ses incursions tant vers la généralisation que vers la systématisation. Si nous distinguons néanmoins l'esthétique non-normé de l'esthétique normé, c'est que nous voulons saisir par cette conception la tension interne contenue dans l'esthétique, tension entre liberté et obligation, entre singularité et généralité, qui aboutit dans les cas extrêmes à une absence de normativité, ou au contraire à une normativité, presque pure.

Si nous sommes conscients que la norme ne peut être identifiée à une formulation explicite, à une codification, cela ne nous empêche pas de la chercher et de la trouver même dans des formations langagières où l'on n'a même jamais tenté de la formuler. Et dans ces formations effectivement advient une normation, parfois très manifeste. Quand Josef Durdík, dans sa *Callilogie* (*Kalilogie*, Prague, 1873, p. 32), constatant l'insuffisance d'une norme esthétique relative à la prononciation du tchèque contemporain, déclare que le modèle en la matière est la langue populaire, en particulier des femmes simples, il cherche une norme esthétique dans une formation linguistique, qui n'a jamais été l'objet d'une codification esthétique. Il déclare à ce sujet : « Au début de sa renaissance, c'est grâce aux efforts d'*hommes* que la langue tchèque a retrouvé une vie plus ample et des buts plus ambitieux ; les hommes veillent davantage à la réflexion et à la correction, et à cause de la logique et de la correction accordent à la prononciation une confiance qui dépasse ce qu'on peut en attendre, tandis que ce dont ils se soucient le moins et en dernier, c'est de la beauté. Pour ce qui est de cette dernière, c'est dans le peuple que la langue a continué à être soignée, car le peuple ignore ces deux premiers tribunaux [la logique et la correction], il parle toujours de façon dégagée et dans sa conversation insoumise, ce qui est difficile à exprimer, il ne l'exprime pas, ou bien le transforme jusqu'à ce que cela lui aille. C'est pourquoi il ne nous est resté qu'une seule instance pour la beauté de la langue : les femmes *simples, incultes.* C'est étrange, mais c'est comme ça. Les femmes cultivées ont souvent tendance à imiter la prononciation artificielle, affectée, inélégante, prétendument 'soignée', des hommes parlant la langue littéraire, et en vérité dans la vie *publique* l'élément féminin tchèque et son influence sur la création et le polissage de la langue n'ont pas encore percé – nous n'avons pas à ce jour de salons, et donc nos dames soit parlent à la façon des hommes le 'tchèque élevé', soit gâtent la langue populaire, ou

bien finissent par préférer parler les langues étrangères. Qui par contre veut écouter un beau tchèque, qu'il aille là où nos femmes simples parlent sans contrainte – oui, qu'il aille à Prague, par exemple au marché ». Le théoricien de l'esthétique trouve donc un modèle de régulation esthétique de la prononciation dans la langue populaire, où on ne peut même pas parler de formulation explicite de la norme. On pourra bien sûr objecter que ce théoricien a projeté malgré lui dans la langue populaire sa propre conscience de la langue esthétique. Mais on pourrait répondre à cette remarque que l'existence d'une réelle norme esthétique dans la langue populaire, les dialectes, etc. est prouvée par la résistance exprimée – sous forme de désagrément esthétique – par les ressortissants d'un dialecte envers la norme d'un autre dialecte ; ainsi par exemple les Praguois caractérisent avec une pointe d'appréciation négative l'intonation de Plzeň comme « chantante », alors que ceux des autres régions tchèques portent ce même jugement au sujet précisément de l'intonation praguoise.

L'esthétique normé est donc utilisé dans des formations linguistiques qui ne sont pas, ni ne n'ont été dans le passé, cultivées intentionnellement. Mais, comme on l'a dit, la norme, quand elle est cultivée, se renforce et se développe en un système cohérent faisant aussi naître un idéal de perfection esthétique, selon lequel la langue ensuite se perfectionne pour s'efforcer de l'atteindre. Il faudra sans doute consacrer d'autres considérations à la beauté linguistique ainsi produite ; mais il nous faut auparavant répondre à la question soulevée plus haut de la façon dont l'esthétique normé se manifeste dans la parole.

Rappelons avant tout que la parole supra-individuelle n'est pas en soi, mais qu'elle est stratifiée en de multiples formations fonctionnelles, comme par exemple la langue intellectuelle ou émotionnelle, littéraire ou courante, écrite ou parlée, etc. Chacune de ces formations fonctionnelles a ses propres lois et les normes esthétiques aussi sont différentes dans les différentes langues fonctionnelles. Ainsi par exemple une construction syntaxique esthétiquement parfaite de la langue orale peut contrevenir à la norme de la langue écrite en y étant insérée, et vice-versa. Dans son *Discours sur le style*, Buffon déclare : « ceux qui écrivent comme ils parlent, quoiqu'ils parlent très bien, écrivent mal » (éd. Henri Guyot, [Hatier], Paris, 1920, p. 12). De la même façon, une expression verbale conforme à la norme esthétique de la langue émotionnelle peut contrevenir à la norme de la langue intellectuelle, etc.

Pour ce qui est du rapport mutuel entre les différentes langues fonctionnelles, l'esthétique normé – contrairement à l'esthétique non-normé – favorise leur délimitation précise. C'est exactement ce qu'avait senti déjà [Jan] Blahoslav lorsqu'il écrivait dans sa *Gramatika česká* [Grammaire tchèque ; manuscrit achevé en 1571], éd. 1857, p. 226) : « chaque mot ne peut s'employer en tout lieu et pour toute chose. Un prédicateur dans son sermon peut en l'occurrence appeler le diable 'serpent', 'vieux dragon', etc., l'enfer, 'lac brûlant', etc. ; mais sitôt chez lui, dans la parole commune, il ne fera pas de même, *ubi non tanta grandiloquentia requiritur* [...]. Et inversement, si un homme honorable utilisait des mots ou des métaphores trop flagorneuses ou laudatives en un lieu où il convient de parler avec sérieux, cela ne serait pas moins dommage que s'il restait sérieux, où il doit se distinguer par une compassion empressée et une amène bienveillance. » Bien sûr, Blahoslav n'énonce pas ici expressément que l'exigence de

distinguer les formations linguistiques fonctionnelles – clairement formulée – concerne la beauté de la langue mais le contexte global – il est en effet question des « métaphores opportunes » – et le caractère esthétiquement normatif de la *Grammaire* en général sont très clairs à cet égard.

La tendance de l'esthétique normé à délimiter précisément les formations linguistiques ne concerne pas seulement les langues fonctionnelles au sens étroit du mot, mais d'autres formations, par exemple les dialectes. La preuve en est que la violation de n'importe quelle norme, par exemple grammaticale, est habituellement ressentie et refusée par les ressortissants de ces formations de langue avant tout en tant qu'esthétiquement désagréables, laides. L'esthétique sous l'espèce de la norme apparaît donc comme un gardien de la « pureté » de la formation linguistique, voire de la langue entière – d'où la tâche importante incombant à l'esthétique dans les initiatives des puristes, où il se manifeste comme un régulateur tantôt de façon dissimulée, tantôt non.

Mais l'identification ou plutôt l'harmonie entre « pureté » linguistique et perfection esthétique ne doit pas être considérée comme une loi infaillible. Il est au contraire fort possible que ce soit précisément pour des raisons esthétiques que les éléments étrangers seront acceptés dans une certaine langue ou formation linguistique, et ce non pas comme manifestations de l'esthétique non-normé, mais comme « ornement », c'est-à-dire conformément à l'intention esthétiquement normative. Ainsi par exemple des éléments étrangers à la langue populaire et hétérogènes, se retrouvent-ils dans des chansons populaires et dans des lettres, genres littéraires dotés d'une forte tendance à la normation esthétique, comme en témoignent les clichés stylistiques qui lui sont caractéristiques. Dans son *Dialektický slovník chodský* [Dictionnaire du dialecte khode [12]] (Prague, 1907), J. Fr. Hruška caractérise de façon instructive la chanson populaire comme suit : « [dans les chansons khodes on rencontre des formes étranges, qui ne sont pas vivantes dans le dialecte. Ainsi même dans les chansons du cru, on trouve les formes littéraires *k milé* [pour la chère…, adj. f. sg. datif], *milého* [cher, adj. m. sg. acc. ou gén.], que nous nous n'entendons jamais dans la parole vivante. De telles formes sont sûrement nées, lors du chant, de l'aspiration à une langue plus artistique que dans la vie quotidienne, je dirais d'une langue « des maîtres », vers laquelle tendent plusieurs exemples des chansons imprimées [sur des feuilles volantes] ou dans des recueils populaires, auxquelles se mêlent aussi dans les vieux imprimés des chansons dialectales, fût-ce avec une belle bariolure de formes : le résultat de tout cela, ce sont des excentricités linguistiques tout sauf vivantes, comme *oják* [ainsi] a *ojanská šavlička* [tel petit sabre] ». – Ce n'est donc pas la recherche d'une singularité esthétique qui motive ici l'emprunt d'un élément étranger, d'une bizarrerie, mais la recherche d'une expression linguistique plus noble, normative dans son essence même.

La position de Blahoslav sur les mots étrangers en tchèque (*Gramatika česká*, *op. cit.*, p. 227) est encore plus instructive pour nous. Il y déclare en effet : « La troisième chose dont ceux qui veulent être de bons Tchèques doivent user avec parcimonie, c'est l'emploi artificiel et circonstanciel de mots de certaines langues étrangères. Ce dont

12. {Les Khodes (*Chodové*), vivant en Bohême occidentale (entre Domažlice et Tachov) et chargés de la surveillance de la frontière avec la Bavière, furent longtemps perçus comme une communauté à part, tant du point de vue de la langue que des mœurs.}

nous avons un exemple manifeste chez les bons Latins : quoique disposant d'une langue abondante et très noble, ils ont pourtant emprunté de nombreux mots grecs qu'ils utilisent comme s'ils étaient à eux, et même, pour les Romains ou Latins chrétiens, ne rejetaient pas l'Ancien Testament, des mots juifs. Car, quoiqu'ils apparaissent comme une goutte d'eau dans l'immensité de la mer, qui ne sait que Kyrieeleison, Kristeleison, Alleluia, Amen ne sont pas des mots latins ! Les Allemands ont ennobli leur langue par le latin, et l'ont parfois transformée à l'excès [...], c'est chose bien connue. Il est donc convenable et juste que ce dont profitent d'autres langues, la nôtre ne s'en prive pas. Car de belles couleurs sont souvent parsemées d'or et émaillées, comme disent les orfèvres, et les beaux habits sont bordés ou ornés de choses plus belles ou plus précieuses. [...] C'est pourquoi, ce qui a déjà été transféré dans notre langue et à quoi nous nous sommes accoutumés, il nous faut l'utiliser aussi comme nôtre. » Blahoslav, partisan humaniste de la normation esthétique de la langue, considère également les pérégrinismes comme un esthétique normé, puisqu'il déclare que ce sont des ornements.

Les cas spéciaux que nous avons cités ne sont pas cependant en contradiction avec le constat fondamental que l'esthétique normé favorise dans la langue la *démarcation* des formations langagières particulières et même des langues dans leur ensemble : ils ne sont qu'une preuve de plus de la complexité des questions liées à l'esthétique linguistique. Même si nous les prenons en considération, cela ne remet pas en cause la thèse, étroitement liée à la nature de l'esthétique et de la norme esthétique, selon laquelle chaque langue fonctionnelle a une façon propre de fixer une norme esthétique et que cette fixation de la norme l'empêche de se mêler avec d'autres formations fonctionnelles. De même, *le degré de normation esthétique* diffère selon les différentes langues fonctionnelles : manifestement, la langue écrite tolère une dépendance plus grande, y compris sur le plan esthétique, que la langue parlée, et la langue littéraire plus que des formations fonctionnelles non-littéraires. Il existe même des langues fonctionnelles qui penchent clairement vers l'esthétique non-normé : surtout l'argot et diverses sortes de jargons, dans lesquels en particulier on tend fortement à choisir la dénomination en fonction de son caractère inattendu et de sa singularité du point de vue esthétique. Dès que le caractère inattendu de la dénomination s'use par un usage intensif, d'autres dénominations adviennent : c'est la raison pour laquelle argots et jargons sont en perpétuel mouvement et en transformation permanente.

Au premier rang des formations fonctionnelles qui tendent au contraire à la normativité esthétique, comme on l'a déjà dit, il y a la langue littéraire. Mais nous pensons à toute son étendue, et non pas seulement son utilisation en poésie, car dans la poésie, du moins telle qu'elle apparaît à l'homme d'aujourd'hui, elle tend plutôt au caractère personnel, et donc à la singularité de chaque énonciation particulière, c'est-à-dire de chaque œuvre. C'est pourquoi, si nous parlons du goût de la langue littéraire pour la normativité esthétique, cela vaut aujourd'hui plutôt pour les formes *non-poétiques* de son utilisation. La norme esthétique devient ici, plus facilement que partout ailleurs, l'objet d'un soin délibéré voire totalement conscient, dont l'idéal est la *beauté linguistique*, c'est à dire une élaboration parfaite de la norme esthétique en un système complet et la parfaite congruence de chaque expression particulière avec le système de normes ainsi élaboré.

Nous attribuons clairement au mot « beauté » un sens plus étroit que ceux qui l'identifient à l'agrément esthétique en général : nous restreignons la beauté à l'esthétique normé, et encore seulement aux cas où le respect de la norme est un but intentionnellement recherché. Une telle conception de la beauté nous semble seule découler de l'histoire de ce concept à partir de Platon et Aristote ; l'extension excessive de ses contenu et périmètre se produit tardivement. Afin toutefois d'éviter les malentendus du côté de la *beauté linguistique*, il nous semble utile de mentionner ses différentes conceptions.

On parle surtout de la beauté « naturelle » de la langue, au sens où certaines de ses particularités, par exemple la fréquence des voyelles dans le flux de la parole, sont considérées comme belles en soi, indépendamment de leur intégration à un système de langue donné ; c'est d'après elle que se mesure la perfection esthétique relative de chacune des langues. Sur la beauté naturelle de la langue et les échelles pour la mesurer, qui ne sont immuables qu'en apparence, Durdík a dit justement dans sa *Callilogie* (*op. cit.*, p. 31) : « Sur la beauté de la langue ont régné jusqu'ici des vues divergentes, parfois très inadaptées, étroites. Par exemple, l'une se fonde sur le fait que la *loi de la beauté* veut que consonne et voyelle se suivent toujours l'une après l'autre. L'idéal de la beauté serait alors *Varyto a lyra* [Le varyto [13] et la lyre]. Cette vue est trop étroite. Une autre serait que la langue ne doit pas avoir de *voyelles sombres*, mais celles-ci augmentent la diversité des sons, quoiqu'elles réduisent la mélodicité. Cette vue aussi est étroite. La troisième estime que la beauté de la langue dépend de l'abondance des formes grammaticales, et démontre sur cette seule base l'avantage et la supériorité du tchèque sur l'allemand. Cette vue aussi, née chez nous des langues *classiques* et fondé sur elles, est maintenant complètement dépassée. La quatrième mesure la beauté d'une langue à l'aune de ses mots courts. La cinquième mesure si la langue est restée elle-même, pure, propre. La sixième pour finir considère la partie phonique sans préjugés et doit reconnaître qu'il n'existe pas de règle universelle capable de mesurer la beauté d'une langue, et qu'il faut considérer bien des circonstances à la fois, et que même l'anglais est une belle langue. Il existe *beaucoup* de points de vue esthétiques *variés* d'où juger de la beauté d'une langue ». Ajoutons que pour établir un jugement comparé des langues particulières sur la base d'échelles de mesure de validité apparemment générales, celui qui juge introduit comme des valeurs positives dans les autres langues les habitudes prises dans sa propre langue : il est dès lors enclin à juger négativement les différences des autres langues par rapport à la sienne.

Une tout autre question est la beauté de la langue maternelle, quand bien même elle apparaît également « naturelle » aux ressortissants de la communauté nationale et *linguistique* concernée. Mais ce qui nous apparaît tel dans notre langue maternelle est un phénomène très complexe, non seulement esthétique. Ce qui fonde la beauté de la langue maternelle telle que la ressentent les ressortissants de chaque nation, c'est le rapport sentimental (émotionnel) à tout ce qui est « nôtre ». P. Bogatyrev a tiré au clair ce que l'on entend par « nôtre » en tant que terme scientifique, surtout dans l'ethnographie contemporaine, à propos du costume populaire dans son livre *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku* [Fonction du costume en Slovaquie morave]

13. {*Varyto* : lyre des bardes, devenue un emblème de l'antique poésie slave orale telle que conçue par le XIXe siècle.}

(Turčianský Svätý Martin, 1937, p. 59) : « Toute la structure des fonctions du costume populaire se manifeste comme un tout constituant une fonction globale spécifique, différente des fonctions particulières dont la structure est constituée. Le peuple désigne parfois cette fonction comme *náš kroj*, 'notre costume', ce qui ne désigne pas une fonction simplement régionaliste, mais une autre, spécifique, que l'on ne peut classer avec les autres fonctions dont la structure se compose. Il y a une analogie avec la langue : la langue maternelle, de même que le costume, a une fonction de structure des fonctions. Nous lui donnons la priorité non seulement parce que nous la considérons comme la plus adéquate du point de vue pratique pour exprimer nos pensées, non seulement parce qu'elle nous semble la plus belle (bien que la langue maternelle, comme notre costume, ne soit pas toujours considérée comme la plus belle : au contraire, la langue étrangère, le costume étranger peuvent être considérés comme très beaux du fait de leur caractère exotique ; de même, la langue maternelle et le costume natal n'apparaissent pas forcément toujours comme les plus pratiques). Nous donnons la priorité à la langue maternelle et au costume natal parce qu'ils nous sont les plus proches, et c'est précisément en cela qu'est ressentie et exprimée la structure de fonctions [...] Si nous analysons le concept « notre » costume, nous remarquons qu'il s'y mêle un élément émotionnel fortement marqué. Essayons de l'analyser. L'observation de la vie de ceux que nous appelons primitifs montre que chez eux le costume est étroitement lié à celui qui le porte. Nous le constatons dans de nombreuses pratiques magiques de diverses nations européennes. Pour exercer un pouvoir sur quelqu'un, lors de ces pratiques, on recourt à ses cheveux, à ses traces de pas et à *son costume*. On considère donc le costume d'un individu comme lié presque organiquement à sa personne. C'est un rapport semblable qu'entretient le groupe entier avec 'notre' costume. Pour les membres du groupe en particulier, 'notre' costume est aussi proche que le groupe lui-même ».

Ce que dit ici l'ethnographe est très intéressant pour nous. Comme le démontre son analyse, la « beauté » de la langue maternelle n'est pas seulement une question d'esthétique, mais elle résulte de la fonction exprimée par le mot « notre », à laquelle toutes les autres sont subordonnées, y compris la fonction esthétique. Mais, en même temps, il ressort manifestement du propos de l'ethnographe que la fonction esthétique est liée de façon particulièrement étroite à cette fonction supérieure. Ajoutons que cette proximité peut faire croire à leur identité. C'est pourquoi, comme nous l'avons noté au début de cette étude, *toutes* les qualités de la langue maternelle, toutes ses ressources apparaissent esthétiquement désirables, comme cela ressort clairement de presque tous les panégyriques et apologies qui lui sont dédiés. Même chez les théoriciens, dès qu'il est question de la langue maternelle, apparaît la tendance à soumettre toutes les propriétés de la langue maternelle au point de vue esthétique. Ainsi, par exemple, voici comment Josef Durdík s'exprime à propos de la culture de la langue maternelle : « Si le système de la langue fait également l'impression d'une grande œuvre artistique, qu'il soit notre étoile quand nous cultivons sa beauté. C'est dans la beauté, nous y insistons à nouveau, que réside la justesse » (*Poetika* [Poétique], 2e éd., 1889, p. 553). La beauté de la langue maternelle n'est donc pas seulement une question [d'] esthétique, car elle résulte du rapport affectif à la langue natale et de l'admiration pour la variété de ses fonctions.

Nous avons dit qu'il n'y a pas d'idéal unique de la beauté linguistique ; il n'y a donc pas non plus de norme esthétique unique, donnée d'avance. On peut cependant affirmer aussi qu'une seule et même norme esthétique se transforme au cours de l'histoire. Si le caractère de la norme esthétique dans une langue donnée dépend de la nature de celle-ci, l'unité de mesure de la perfection esthétique qu'est la norme doit changer comme la langue elle-même est soumise à des changements. La différenciation de la norme esthétique d'après les fonctions linguistiques dont on a parlé plus haut témoigne aussi de sa versatilité : si la norme esthétique dépend de quelque chose d'aussi changeant que le but de l'expression linguistique, il en découle aussi qu'elle varie dans le temps.

Tout cela est globalement clair, sans autres preuves. Ce qui nous intéresse toutefois principalement, c'est la *perfectibilité* de la norme esthétique. Les transformations de la norme esthétique peuvent-elles être ascendantes ? Les deux opinions extrêmes sur la nature de l'esthétique doivent évidemment récuser la perfectibilité de la norme esthétique : ceux qui voient dans l'esthétique la réalisation d'un idéal de la beauté donné d'avance, peuvent tout au plus accepter de se rapprocher de l'un et de s'éloigner de l'autre progressivement ; ceux qui, de façon tout à fait conséquente, affirment le caractère variable de la norme esthétique à travers le temps, n'ont pas de raison de placer un stade de son évolution plus haut que les autres parce que plus parfait ; ils ne peuvent pas établir la perfection au début de l'évolution ou à sa fin, car l'évolution leur apparaît comme un processus ininterrompu sans début ni fin qui s'imposent. Il existe pourtant divers points de vue intermédiaires. Tel par exemple celui de Fr. Palacký dans son *Esthétique* (*Krásověda*, L. Čech (éd.), dans *Fr. Palackého Spisy drobné* [Écrits mineurs de Fr. Palacký], Prague, 1902, t. 3, p. 166) : « Ce n'est pas une hérésie que de penser qu'au fur et à mesure que l'humanité progresse vers une plus grande perfection, les beautés idéales elles aussi croissent en grandeur et en dignité ; nous en trouvons bel et bien des témoignages dans l'histoire esthétique. Il existe sans nul doute une sorte de communauté entre l'homme et ses idéaux, qui s'efforcent de se perfectionner mutuellement ». Bien sûr, ce point de vue de Palacký est manifestement plus proche de la thèse d'un idéal immuable que du caractère totalement variable et évolutif de la norme : « Mais ici aussi il existe une certaine limite, que la vérité et la beauté ne franchissent jamais. L'être et la nature de l'homme sont uns et uniques dans toutes les conditions de temps et de lieu [...]. Il existe donc dans l'âme humaine un certain ton fondamental [et] primordial, qui résulte de l'union de l'esprit et du corps. Pour le faire résonner, tout cœur se manifeste, toute âme se meut d'elle-même » (*Ibidem*, p. 167). Pour Palacký, la variabilité de la norme, semble-t-il, est synonyme de perfectionnement : pour lui, c'est la perfection esthétique qui est le but de l'évolution, malgré la limite [certaine] que constitue le caractère *a priori* de l'idéal esthétique. Bien que notre [propre] conception de la nature de la norme esthétique soit très proche de la façon dont Palacký la déduit de la constitution humaine en général (voir notre *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux] [14], Prague, 1936, p. 27 et suiv.), sur la question de la perfectibilité de la norme esthétique, contrairement à lui, nous nous rapprochons de la thèse qui place toutes les variations de l'esthétique dans son évolution sur un

14. {Traduction anglaise : *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, traduit du tchèque, notes et postface de Mark E. Suino, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1970.}

même plan. Le perfectionnement de la norme esthétique n'est donc pas pour nous le but de l'évolution, mais une phase transitoire de l'évolution atteinte à chaque fois que l'esthétique, dont le mouvement oscille sans cesse entre le pôle de la liberté et celui de la contrainte, se rapproche radicalement du deuxième. Plus il tend vers ce pôle, plus l'exigence d'une norme claire et systématique se dessine clairement et plus on tend à la respecter de manière inconditionnelle. Que cette exigence soit satisfaite, que cette tendance soit accomplie, l'observateur a l'impression d'un perfectionnement de la norme esthétique. Du fait de son caractère transitoire, ce perfectionnement de la norme n'empêche nullement que dès la phase d'évolution suivante apparaisse un renversement de tendance, du côté de l'assouplissement intérieur de l'esthétique.

Évidemment, le perfectionnement de la norme esthétique, tel qu'on vient de le décrire, ne se produit pas par un tournant brusque de l'évolution, mais par un effort systématique qui requiert d'ordinaire une évolution plus longue. Sur la longueur de temps nécessaire au perfectionnement de la langue, Josef Durdík déclare : « L'accroissement de la beauté se fait de génération en génération : la société italienne cultivée et douée d'une fine ouïe a de longue date prêté attention à une prononciation agréable et c'est ainsi en plusieurs siècles que la langue italienne s'est développée pour atteindre son harmonie actuelle » (*Callilogie*, *op. cit.*, p. 53).

Cette remarque attire justement l'attention sur la nécessaire participation de toute la communauté linguistique, ou au moins de ceux qui la dirigent aux efforts pour cultiver l'esthétique de la langue ; car la norme, par sa nature même, comme on l'a déjà indiqué, est issue d'un consensus général. À ce sujet, la culture de l'esthétique du français au XVIIe siècle peut nous fournir une démonstration exemplaire. La société rassemblée à la cour et dans les salons littéraires constituait manifestement un facteur déterminant. C'est bien sûr Vaugelas, « le premier théoricien à juger les phénomènes linguistiques du point de vue esthétique », qui a codifié les normes esthétiques de la langue, mais lui-même déclare comme seule correcte « la façon dont s'exprime la meilleure part de la cour royale, en accord avec les meilleurs auteurs contemporains. » (Vladimir Buben, « O jazykově kultuře a purismu v Francii » [La culture linguistique et le purisme en France], *Slovo a slovesnost* 2, 1936, p. 173) [15]. Le conseil que Boileau donne aux poètes a un sens similaire : « Étudiez la cour et connaissez la ville [16] » (voir J. Kopal, *Literární teorie Boileauova* [La théorie littéraire de Boileau], Prague, 1927, p. 51). La preuve inverse est fournie par certains excès de la culture linguistique tchèque du XIXe siècle : en l'absence d'un consensus préalable suffisant, en effet, ce sont parfois les goûts esthétiques individuels qui décidaient, en prétendant passer pour des règles communément acceptées. Mais, faute de consensus général, ces goûts personnels se sont avérés impuissants : ils ont seulement menacé le développement tranquille de la culture linguistique. Fr. Palacký en a dévoilé les défauts avec pénétration dans sa polémique contre Fr. Trnka, qui exigeait que le tchèque littéraire accueillît certaines formes du parler morave : « On trouvera, je crois, aussi peu de dialecte morave qui s'impose à toute la Moravie qu'on trouve de slovaque pareillement utilisé par tous les Slovaques. Lesquelles donc de ces formes divergentes doit-on accepter en tchèque littéraire ? [...] Monsieur Trnka dira peut-être qu'on devrait accepter celles

15. Voir Buben, *Studie o moderní francouzštině* [Études sur le français moderne], 1938, p. 54.
16. {*Art poétique*, chant III, v. 33.}

qui sont les plus certaines et qui sonnent le mieux ; mais qui donc en jugera, puisqu'il naîtra sans doute autant d'opinions différentes sur le sujet qu'il y aura de têtes ? Par exemple, ce sont les formes de troisième personne du pluriel [du type] *činió* [ils/elles font], *myslió* [ils/elles pensent] qui plaisent le plus à Trnka ; d'autres préféreront *činá*, *mysliá*, d'autres encore *činijou*, *myslejou*, d'autres enfin *činíja*, *myslíja* : qui tranchera leur différend ? » (*Drobné spisy*, t. 3, p. 632). Palacký accuse Trnka d'arbitraire dans la culture de la langue. Certes, c'est précisément dans les questions esthétiques qu'on lâche le plus facilement la bride aux goûts individuels, mais en l'occurrence le grand coupable n'est pas le correcteur qui, comme beaucoup d'autres avant et après lui, a entrepris de décider arbitrairement, et partant sans succès, du perfectionnement esthétique de la langue tchèque, mais le manque de consensus général en matière de beauté langagière. Ce manque s'est fait sentir durant tout le XIXe siècle dans les Pays tchèques, et s'est manifesté dans la deuxième moitié par le caprice esthétique des « polisseurs » [les puristes] ; la cause principale en était, comme Durdík l'a bien vu (*Callilogie*, *op. cit.*, p. 32 et suiv.), le sous-développement de la vie sociale tchèque, de ses organes et de ses formes. Durdík, à raison, trouve aussi anormal que le souci du perfectionnement esthétique de la langue soit abandonné aux seuls théoriciens : « Des hommes tels que Kampelík, Vinařický, entre autres ont choisi d'étudier la beauté de la langue, et l'ont cultivée au gré de leurs propres intentions. La situation chez nous est si étrange et si extraordinaire que 'l'excellence' de notre parler a dû être démontrée par des essais théoriques contre les doutes envahissants de la vie pratique ».

Le perfectionnement esthétique de la langue est donc l'affaire d'un consensus commun. C'est aussi pourquoi une normation esthétique parfaitement élaborée de la langue devient une entrave à l'individualité. On sait quelles limitations a imposées en ce sens le français des XVIIe et XVIIIe siècles et combien révolutionnaire a été l'action des romantiques, qui ont libéré partiellement la langue de ces entraves. Nous disons « partiellement », car une langue qui lors de son évolution a atteint une fois la perfection esthétique, c'est-à-dire la précision et la systématicité de la norme esthétique, en porte des traces durables même dans la suite de son évolution. Il n'est pas besoin d'énumérer les avantages qu'une perfection esthétique ainsi acquise de façon permanente apporte à la langue ; à la longue, toutefois, les avantages peuvent se transformer en leur contraire. On en a encore la preuve avec le français : « À la fin du XVIIIe et au cours du XIXe siècles, sous l'effet de la nouvelle situation sociale et politique, la langue parlée aussi se modifie substantiellement [en France]. [...] Est ainsi apparue une différence notable entre la langue littéraire traditionnelle et la langue parlée, et les constructions divergentes de cette dernière sont ensuite passées dans l'expression littéraire. Quelques puristes voient là un grand danger pour la langue littéraire et dans le souci de protéger sa pureté intacte, décrètent que seule la langue parlée doit évoluer librement, alors que pour l'usage écrit on doit se servir de la langue traditionnelle, qui ne changera plus et deviendra une langue morte. – Le déni total de la langue dans sa fonction expressive et communicative signifie quelque chose de semblable [...] Meillet lui-même écrit qu'"il faut n'avoir pas conscience des difficultés pour se résigner sans trembler à écrire quelques lignes de français" » (Buben, « O jazykově kultuře a pu-

rismu v Francii », *art. cit.*, p. 175 et *Studie o moderní francouzštině*, *op. cit.*, p. 63) [17]. Il est vrai, certes, que les normes dont le français moderne se sent entravé ne sont pas toutes, loin s'en faut, de nature esthétique, mais nous ne devons pas oublier le rôle prédominant que la normalisation esthétique a joué dans son apparition au XVIIe siècle. Vaugelas, le grammairien le plus éminent de l'époque, qui codifia dans son œuvre l'usage de la bonne société, « jugeait des phénomènes langagiers du point de vue esthétique » et « lorsqu'il choisissait entre deux constructions possibles, il se fiait d'abord à son instinct esthétique » (*Idem*, « O jazykově kultuře a purismu v Francii », *art. cit.*, p. 173, et *Studie o moderní francouzštině*, *op. cit.*, p. 55). – Si l'élaboration parfaite d'une norme esthétique peut dans une langue donnée nuire à son évolution ultérieure, voilà prouvé concrètement ce que nous avons affirmé plus haut en théorie, à savoir que la perfection esthétique n'est pas le but final de l'évolution, mais l'une des étapes transitoires de son évolution, qui peut le cas échéant se répéter plusieurs fois sous des formes différentes et dans des circonstances diverses pour une même langue.

Les périodes durant lesquelles les tendances à la normation esthétique de la langue atteignent leur maximum sont dites classiques, et la tendance elle-même, *classicisme*. Dans les langues européennes, à partir de l'humanisme, les efforts en vue d'une normation esthétique parfaite de la langue se sont toujours appuyés sur la tradition esthétique antique : d'où l'ambiguïté du mot « classicisme » et de la plupart des mots de cette famille. Par nature, évidemment, la tendance à la perfection esthétique de la langue est quelque chose d'autonome qui apparaît aussi dans les langues qui n'ont jamais été en contact avec la culture antique, par exemple en chinois. L'histoire littéraire a coutume d'opposer classicisme et romantisme, une opposition dont la justification, bien sûr, est seulement historique, et non pas générale : elle concerne un point précis de l'évolution littéraire et linguistique, au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. C'est pourquoi sa généralisation ne va pas sans danger. Comme le matériau qui nous est directement accessible concerne le classicisme européen, nous ne pouvons totalement éviter les difficultés découlant de l'extrême polysémie de la terminologie. C'est pourquoi nous attirons au moins l'attention sur ce point au préalable.

Le classicisme étant le point culminant du perfectionnement esthétique de la langue, il recherche la norme la plus contraignante et la plus générale possible. En raison du rapport étroit entre la fonction esthétique et les autres, dont il a déjà été plusieurs fois question, il est bien sûr naturel qu'une normation esthétique appuyée s'accompagne d'une forte normalisation sous d'autres aspects, par exemple du point de vue de la structure logique ou grammaticale. La norme esthétique devient ainsi un facteur d'organisation qui instaure et maintient un équilibre entre toutes les autres normes et fonctions ; d'où l'impression qu'elle leur est supérieure. Dans les périodes classiques, l'exigence d'équilibre entre toutes les sortes de normes et de fonctions est formulée ouvertement et en même temps justifiée du point de vue esthétique. Palacký a exprimé cette exigence fondamentale du classicisme par rapport à toutes les activités humaines, et non seulement à la langue (*Drobné spisy*, p. 73) : « De par sa nature, l'homme aspire à la paix, c'est-à-dire à la composition harmonieuse des forces que nous mettons à accomplir nos activités. Notre être physique, rationnel et moral exige une paix

17. {La citation de Meillet est extraite de *Les langues dans l'Europe nouvelle*, Payot, Paris, 1928 (1re éd. 1918), p. 166.}

harmonieuse [...] L'idéal esthétique [*krásocitný*] doit contenir en soi tout ce que la nature recherche et ce dont il est besoin pour un sentiment de bien-être. La diversité, l'amplitude, l'animation, l'agrément, la noblesse, l'indépendance et la dignité, puis la conformité aux lois rationnelles et morales ; en un mot, il doit être l'expression de toute la naturalité humaine dans la plénitude de sa culture et dans la perfection de sa jouissance ». Une autre de ses assertions a le même sens (*Ibidem*, p. 75) : « L'esthétique [*krásocit*] est une porte menant à la rationalité et à la volonté, c'est un bourgeon dont sont issues les fleurs de l'esprit, c'est le rêve dont nous nous réveillons à la vérité et à la vertu, c'est le centre ou l'indifférenciation de toutes nos forces, d'où elles ne jaillissent que sous forme de rayons isolés ».

Ce que Palacký déclare ici concerne certes l'homme tout entier, tel que le classicisme se le représente idéalement ; mais il n'est pas difficile de projeter cet idéal dans le domaine de la langue. Nous en trouvons d'ailleurs une application explicite au XVIIIe siècle chez un théoricien français du style, Buffon (*Discours sur le style*, *op. cit.*, p. 16) : « Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre ; c'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût. Le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles. Les idées seules forment le fond du style, l'harmonie des paroles n'en est que l'accessoire, et ne dépend que de la sensibilité des organes ; il suffit d'avoir un peu d'oreille pour éviter les dissonances, et de l'avoir exercée, perfectionnée par la lecture des poètes et des orateurs, pour que mécaniquement on soit porté à l'imitation de la cadence poétique et des tours oratoires ». Bien sûr, à la lecture de cette citation, il pourrait sembler que Buffon conçoive le style comme un équilibre, certes, de toutes les fonctions et les normes mais seulement extra-esthétiques, et qu'il y range la fonction et la norme esthétiques comme quelque chose d'accessoire et de rapporté. Cela serait pourtant un malentendu, car selon Buffon *tout* dans l'expression linguistique est saturé d'esthétique, y compris, donc, ce qu'il norme le « fond » du style ; une autre citation le confirme clairement (*Ibidem*, p. 18) : « un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé, sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain que ceux qui peuvent faire le fond du sujet ». Nous trouvons même chez lui une formule qui indique que le « bon » style [18] est plus important que ce qui s'exprime à travers lui (*Ibidem*, p. 26) : « les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mises en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer : s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps ». – L'équilibre entre toutes les fonctions et toutes les normes est donc la principale caractéristique du classicisme, et le principe organisateur de cet équilibre, c'est la norme esthétique, qui n'admet pas que certaines fonctions s'affirment aux dépens d'autres. De là vient aussi le rapprochement entre fonction et norme esthétiques et fonction et norme intellectuelles, qui s'impose très fortement dans le classicisme. « Rien n'est beau que le vrai », déclare Boileau (*Épitre IX*), qui le répète de nombreuses fois sous des formes très variées (voir Kopal, *op. cit.*,

18. {« Dobrý sloh », alors que Buffon dit « beau style ».}

p. 36 et 41). Tout cela parce que la fonction intellectuelle, contrepoids de la fonction émotionnelle qui désorganise, assure l'équilibre exigé par l'esthétique normé.

Nous avons mentionné comme trait important de l'esthétique normé en général la tendance à distinguer précisément les langues fonctionnelles particulières. Dans la littérature classique, cette tendance se manifeste par la délimitation précise des genres littéraires, car chaque genre littéraire représente également une certaine nuance fonctionnelle du langage. On sait avec quel raffinement de détails le classicisme a différencié le canon des genres : il suffit de rappeler l'*Art poétique* de Boileau. Mais l'éventail des genres sur lequel le classicisme porte son attention ne se limite pas aux belles lettres, il inclut la production écrite dans toute son ampleur. Cette culture des genres les plus variés a pour objectif principal l'enrichissement fonctionnel de la langue. Josef Jungmann l'a parfaitement saisi dans son essai *O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české* [Sur le caractère classique de la littérature en général et tchèque en particulier] (cité d'après le recueil d'Arne Novák, *Literatura českého klasicismu obrozenského* [La littérature du classicisme tchèque à l'époque du renouveau], Prague, 1933, p. 15 et suiv.), où il est écrit : « Une époque classique pour la langue et la littérature ne surgit pas du fait de tel ou tel écrivain exceptionnel, non plus que d'une culture favorable à tel ou tel champ littéraire, par exemple à la poésie, mais d'une quantité remarquable d'éminents cerveaux originaux vivant dans un même temps et de la culture réussie de toutes les formes littéraires majeures, ou presque – poésie, prose et rhétorique ». – « Pour contribuer convenablement au perfectionnement de la langue, la culture intellectuelle de la nation, qui dépend de la production des arts et des sciences, exige que fleurissent en particulier parmi les arts, la poésie et la rhétorique, et parmi les sciences, la philosophie et l'histoire ». – « Aucune langue ne peut être nommée classique dans toute son extension si elle ne compte au nombre de ses classiques que des poètes et des rhéteurs, et non aussi des philosophes et des historiens ». Le classicisme insère donc la poésie dans le domaine global de la langue littéraire, qu'il sépare en genres particuliers, c'est-à-dire en nuances linguistiques particulières, que ces genres fassent ou non partie de la poésie. Ce « nivellement » découle naturellement du fait que l'esthétique normé refoule la coloration personnelle de l'expression linguistique pour souligner inversement la différenciation supra-individuelle de la langue en ses formations fonctionnelles et leurs nuances.

Il est temps maintenant de nous demander comment le classicisme traite l'ensemble des moyens que lui fournit le système linguistique, c'est-à-dire la structure interne de la langue. Fondons-nous à nouveau sur les témoignages directs de ceux qui ont directement éprouvé le classicisme. Ici encore, Buffon est pour nous riche d'instructions : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. Si on les enchaîne étroitement, si on les serre, le style devient ferme, nerveux et concis ; si on les laisse se succéder lentement et ne se joindre qu'à la faveur des mots, quelque élégants qu'ils soient, le style sera diffus, lâche et traînant » (*Discours sur le style*, *op. cit.*, p. 11). – « Le dessein de l'auteur [...] ne peut [...] se faire sentir que par la continuité du fil, par la dépendance harmonique des idées, par un développement successif, une gradation soutenue, un mouvement uniforme que toute interruption détruit ou fait languir » (*Ibidem*, p. 12). « Rien ne s'oppose plus à la chaleur que le désir de mettre partout des traits saillants ; rien n'est plus contraire à la lumière qui doit faire un corps

et se répandre uniformément dans un écrit que ces étincelles qu'on ne tire que par force en choquant les mots les uns contre les autres, et qui ne nous éblouissent pendant quelques instants que pour nous laisser ensuite dans les ténèbres » (*Ibidem*, p. 14). – « Rien n'est plus opposé au beau naturel que la peine qu'on se donne pour exprimer des choses ordinaires ou communes d'une manière singulière ou pompeuse [...] Ce défaut est celui des esprits cultivés mais stériles ; ils ont des mots en abondance, point d'idées ; ils travaillent donc sur les mots, et s'imaginent avoir combiné des idées, parce qu'ils ont arrangé des phrases, et avoir épuré le langage quand ils l'ont corrompu en détournant les acceptions. » (*Ibidem*, p. 14-15). Même sans forcer l'interprétation de ce passage, on voit bien que le principal sujet d'intérêt du classicisme est la *phrase*, en tant qu'élément linguistique chargé de maintenir la cohésion sémantique, et la phrase non point considérée seulement comme phénomène grammatical, mais comme tout sémantique, rythmique, intonatoire et euphonique. En même temps, pointe ici une certaine crainte du *mot* en tant qu'élément qui fragmente la cohésion et introduit dans l'expression linguistique le risque de l'aléatoire, une crainte tout à fait légitime du fait du goût classique pour l'ordre.

Tournons maintenant notre regard sur chacun de ces éléments en particulier. Pourquoi le classicisme insiste-t-il sur la structure de la phrase ? Considérons la formation phrastique la plus normée du point de vue esthétique que connaisse l'histoire du style européen, à savoir la *période*. Cette création, classique par excellence, car antique, est un tout fermé sur soi, à l'articulation rythmique et intonative ferme, dans lequel les différentes parties se répondent mutuellement. Mais il est aussi en même temps un tout sémantique : « La fin d'une période, signalée par une forme stylistique, doit être également la fin d'une pensée. Il est évident qu'une fin formelle ne doit pas être une pensée interrompue, [...] ni la pensée s'achever avant la période. » (Fr. Novotný, *Eurytmie řecké a latinské prózy* [Eurythmie de la prose grecque et latine] I, p. 43). « La marque caractéristique de la période est sa fermeture, *conclusio* [...]. La pensée doit rester incomplète jusqu'à la fin, afin de susciter la tension, dont la satisfaction et le relâchement sont relégués à la fin ; en cela consiste la clôture de ce cercle, rappelé de façon significative par l'appellation même de 'periodos' » (*Ibidem*, p. 149). De la normation esthéique est donc issue ici une formation phrastique assez abstraite pour pouvoir concevoir n'importe quelle signification, mais aussi assez solide pour pouvoir imprimer une forme au sens, l'articuler. Nous voyons ici à l'œuvre l'esthétique normé exactement comme nous l'avons déjà vu plusieurs fois ; à l'aide du cadre phrastique, il organise le monde des valeurs extra-esthétiques représenté par des contenus phrastiques concrets, exactement comme il instaurait un équilibre entre les fonctions et les normes extra-esthétiques ou délimitait les langues fonctionnelles particulières et leurs nuances. Là aussi l'esthétique apparaît comme principe suprême de l'ordre, du fait précisément de son indétermination qualitative découlant de sa négativité par rapport aux autres fonctions et normes. En même temps, l'esthétique normé fonctionne ici aussi comme un élément dépersonnalisant : le cadre phrastique de la période, sévèrement contraint du point de vue esthétique, limite considérablement la liberté du locuteur dans la formation individuelle de la phrase. Tout cela fait de la phrase un élément linguistique fondamental pour le classicisme, dont il procède dans son action sur la langue.

Mais d'où provient la défiance du classicisme envers le mot ? Nous avons déjà vu qu'un théoricien du style classique de l'époque y voyait un élément troublant l'ordre de la construction stylistique et lui reprochait son caractère aléatoire. Ce caractère aléatoire du mot eu égard à son intégration dans un certain contexte provient du fait que le mot, en tant que plus petite unité sémantique garde son sens plein même hors contexte, comme élément lexical. S'inscrivant dans un contexte, les mots sont sémantiquement déterminés par leur environnement, mais, en raison de leur sémantisme plein, qui ne peut être totalement dominé par l'emploi en question, ils s'inscrivent également, selon des rapports mutuels phonétiques, sémantiques et concrets, dans des relations qui ne sont pas prédéterminées par le contexte, voire même parfois se trouvent en opposition avec lui. Les mots interagissent entre eux à travers ces relations ; si la construction de la phrase est affaiblie, il peut même arriver que les rapports sémantiques entre les mots prennent le dessus et que la cohésion du contexte soit livrée à la merci de leur caractère aléatoire. Mais le mot apparaît de la sorte comme un élément capable de dissoudre le cadre abstrait de la phrase, et d'ouvrir la voie à la diversité stylistique individuelle. Aussi la position du classicisme envers le lexique est-elle restrictive : pour maintenir l'ordre stylistique, on exclut de l'usage littéraire de nombreux mots, et ceux qui restent sont rendus aussi généraux et abstraits que possible. Les raisons alléguées pour exclure les mots indésirables sont principalement d'ordre esthétique ; ainsi, par exemple, le classicisme français distingue les mots élevés [*vznešená*] et les mots bas [*nízká*], – voir Buben, « O jazykově kultuře a purismu v Francii », *art. cit.*, p. 173). Parfois même la « bassesse » est opposée au caractère poétique : ainsi Boileau note-t-il d'une expression qu'elle est « basse et en rien poétique » (voir Kopal, *op. cit.*, p. 52). C'est donc au niveau lexical que le caractère surtout prohibitif de la normation esthétique s'exerce de la manière la plus visible. Et c'est justement, comme on sait, cette limitation du choix lexical par la normation esthétique classique que la révolution romantique a prise pour cible. Dans sa célèbre « Réponse à un acte d'accusation », Hugo déclare : « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ; [...] Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : Pourquoi / Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ? [...] Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier ! » (*Contemplations* I, n° 7). Le romantisme a donc soulevé le mot contre la phrase, mais ce faisant a brisé également la norme et opposé le hasard au principe, le singulier au général. On peut en donner une preuve inverse : lorsque naît en France au tournant des XIXe et XXe siècles l'« École Romane » proclamant le retour à « l'équilibre et l'harmonie dans la pensée et le style » (E[rnest] Raynaud), c'est précisément le réexamen et la réévaluation des rapports mutuels entre le mot et la phrase qui constituent l'un des points principaux de son programme, et ce au profit de la phrase. Charles Maurras, l'un des poètes majeurs de cette école, déclare : « Avant Chateaubriand, le mot était un signe, un signe abstrait et qui ne cessait d'être tel que par un vrai coup de fortune ; ce hasard lui-même valait ce qu'il valait, on ne s'appliquait point à le rendre régulier ni même fréquent. C'était à la lettre un bonheur d'expression, un accident heureux auquel on s'égayait sans trop y penser ; car s'il venait à perdre cette qualité d'accident, on sentait qu'il perdait son prix. Enfin, le mot-réalité, le mot-couleur, le mot-parfum, le mot-sensation, le mot-objet pouvait bien venir sous la plume par jeu ou par humeur, il n'était en aucune sorte la fin du style. C'est Chateaubriand qui l'a élevé à cette dignité nouvelle. [...] Avant lui, la syntaxe

et le style [...] étaient au premier rang ; ils sont, grâce à lui, descendus jusqu'au second, ayant cédé leur place au vocabulaire » (cité d'après l'étude de P. Constans « Charles Maurras et le romantisme », dans *Un débat sur le romantisme*, Paris, 1928, p. 187-188 [19]). L'école romane tentait de restaurer « la loi du nombre, [... qui est] en ces formes mêmes où plusieurs siècles en ont fixé l'éternelle beauté » (R. de La Tailhède, « Présentation de l'école romane », *Ibid.*, p. 153 [20]). Cela signifie que le mot devait être à nouveau refoulé à l'arrière-plan et discipliné par la norme, et que la phrase devait à nouveau être élevée au rang de facteur stylistique principal.

En tant qu'élément stylistique, le mot est donc soumis, dans le classicisme, à une discipline stricte : plus il est inattendu et individuel, plus il est redouté, car le classicisme limite au plus haut point la liberté de dénomination. Sont surtout considérées comme dangereuses les dénominations imagées qui attirent l'attention et menacent l'ordre architectural de la construction de la phrase par les associations incontrôlables qu'elles provoquent et les relations imprévisibles qu'elles nouent avec les mots voisins : on sait à quel point une image poétique peut colorer largement son contexte. Aussi la législation stylistique du classicisme veille-t-elle scrupuleusement à rendre l'image inoffensive ; sous la pression de cette discipline, la dénomination imagée est souvent privée de sa chair et réduite à une simple périphrase. Pour illustrer la façon dont le classicisme considère le caractère imagé de la langue, on peut citer les mots de [Jan] Blahoslav dans sa *Gramatika česká* (p. 224) : « Les métaphores les meilleures sont celles qui ont déjà été utilisées par beaucoup de gens, *usitatae*, en cela que, en tant que métaphores, on les comprend peu, mais comme mot et *phrases,* elles sont entrées dans l'usage : car les gens les ont déjà intégrées à leur langue. C'est comme si l'on disait à un jeune homme : Sacrifie au Seigneur Dieu la fleur de ta jeunesse, c'est-à-dire engage ton âge juvénile et noble à servir le Seigneur et à passer des années en cet état. [...] Car quel profit tire-t-on d'une belle langue si on ne la comprend pas ? » Être rebattue, usuelle, proche d'une dénomination non-figurée, « propre » : telles sont les exigences du classicisme à l'égard d'une dénomination imagée. Celle-ci se retrouve ainsi privée de son caractère aléatoire et de sa singularité qui sont les marques de l'esthétique non-normé toujours prêt à se réveiller. Cette injonction toutefois ne doit pas être complètement identifiée avec la pratique stylistique : nous avons entendu de la bouche des deux théoriciens français du style classique, Buffon et Maurras, que, même dans le style classique le plus pur, jaillit parfois une « étincelle » et apparaissent « d'heureux hasards », c'est-à-dire des dénominations nouvelles et inattendues. Et de fait on trouve même dans le style classique des tournures d'une intensité singulière, que renforce précisément la résistance qu'elles ont dû surmonter.

Résumons maintenant ce que nous avons dit jusqu'ici sur l'esthétique normé et non-normé, et surtout sur le rôle qui incombe à chacun respectivement dans le processus linguistique global. Le rôle fondamental de l'esthétique *non-normé* est d'agir contre l'automatisation de l'acte de parole, et de l'individualiser sans cesse par rapport tant à la personnalité du locuteur qu'à la particularité de la situation linguistique et extra-

19. {Mukařovský n'indique pas les coupes de la citation.}

20. {Mukařovský contracte le texte original : « pour obtenir cette plénitude d'accord entre la sensation et l'expression, il faut inévitablement obéir à la loi du nombre. Elle n'est pas ailleurs, dans le langage poétique, qu'en ces formes mêmes où plusieurs siècles en ont fixé l'éternelle beauté ».}

linguistique dont découle l'acte de parole. En entravant l'automatisation de l'acte de parole, l'esthétique non-normé aide à entretenir et à renouveler le rapport entre le sujet et le système linguistique, de même qu'entre le système linguistique et la réalité. L'esthétique non-normé entretient aussi le lien entre les formations fonctionnelles particulières de la langue. Elle entrave aussi l'automatisation des dénominations, en suscitant des dénominations toujours nouvelles même pour des choses déjà nommées – d'où découle également le lien étroit existant entre l'esthétique non-normé et le mot en tant qu'élément linguistique fournissant un matériau à la dénomination. Plus la fonction esthétique domine dans l'acte de dénomination, plus singulière, c'est-à-dire limitée au cas en question, est la dénomination qui en résulte – d'où le rapport étroit entre fonction esthétique et dénomination imagée. Il existe certes des dénominations imagées dépourvues de composantes esthétiques dès leur apparition (par exemple les termes techniques imagés), mais il faut aussi dire qu'elles sont créées sans prétention à la singularité et se muent dès leur apparition en dénominations propres. Lors de l'acte de dénomination, la tension entre langue et réalité se renouvelle sans cesse sous l'effet de l'esthétique. Si le poète J[aroslav] Durych déclare que « la métaphore est l'étendard victorieux planté au sommet de la colline que l'on a gravie » et que « le nom exact, comme l'exclamation libératrice du sorcier, détruit les forces mauvaises » (*Toulky po domově* [Flâneries à travers mon pays], Prague, 1938, p. 30), il caractérise ainsi, de façon certes imagée, mais plus générale qu'il ne le pense lui-même, le rôle joué par la dénomination motivée du point de vue esthétique dans le maintien de la tension entre réalité et langue. Enfin, l'esthétique non-normé renforce chez les individus et dans la société le goût pour les transformations incessantes de la langue. Nous avons constaté plus haut son rôle dans la diffusion des modes littéraires et nous avons soulevé la question de savoir dans quelle mesure, par analogie, on peut conclure à un effet de l'esthétique dans la diffusion des changements linguistiques durables.

Passons à l'esthétique *normé* : rien n'illustre plus clairement la singularité des tâches qui lui incombent dans le processus linguistique que sa différence d'avec l'esthétique non-normé. Si la tâche de l'esthétique non-normé est d'individualiser l'acte de parole, l'esthétique normé renforce le *caractère général* et *formel* des modes d'expression, c'est-à-dire leur indépendance par rapport à la personnalité du locuteur et à la situation linguistique et extra-linguistique transitoire et à son contenu concret. En rapport avec cela, l'esthétique normé tend à stabiliser la langue alors que l'esthétique non-normé remplit plutôt la fonction d'initiateur, ou à tout le moins d'accompagnateur, des transformations de la langue. Si l'esthétique non-normé aboutit au mélange des formations fonctionnelles langagières et de langues entières, l'esthétique normé, lui, impose inversement de les différencier et de les délimiter clairement les unes par rapport aux autres. L'esthétique normé entretient aussi un équilibre entre les différentes fonctions de l'expression linguistique : il atténue, à la différence de l'esthétique non-normé, la fonction émotionnelle qui menace l'ordre, et renforce contre elle la fonction intellectuelle comme gardienne de la discipline et protectrice contre l'aléatoire. L'esthétique normé a aussi un rôle bénéfique dans la structure interne de la langue, comme facteur d'équilibre : il discipline les séquences phonématiques et l'intonation par l'euphonie, le choix lexical par la restriction, la construction syntaxique par l'abstraction et par la dépersonnalisation des modèles de phrase. Dans le même temps, il met en

avant les éléments qui maintiennent le lien sémantique et logique, en leur subordonnant ceux qui peuvent lui porter atteinte.

Telle est l'image globale que fournit la comparaison de l'esthétique non-normé avec l'esthétique normé. Il ne s'agit pourtant pas de deux catégories qui s'excluraient l'une l'autre, mais de deux aspects contradictoires de la même position de l'homme vis-à-vis du système de signes qu'est la langue – comme il a déjà été indiqué en introduction à cette étude. Dans l'esthétique non-normé, comme on l'a déjà dit aussi, il y a toujours une tendance à la normation, quoique souvent seulement sous une forme latente, et dans l'esthétique normé à l'inverse, la liberté de la fonction esthétique, propre de l'esthétique non-normé, ne peut jamais être tout à fait réprimée. Ces deux aspects de l'esthétique nous apparaissent donc comme deux forces contradictoires qui luttent toujours pour prendre le dessus, sans que jamais l'une des deux parties ne l'emporte complètement. Leur rapport peut être qualifié de polarité : en d'autres termes, ensemble, esthétique non-normé et esthétique normé forment dans la langue (comme partout ailleurs où ils apparaissent) une antinomie dialectique qui à la fois les réunit et les sépare.

La dynamique de cette antinomie se manifeste sans cesse dans la langue, et non seulement dans les cas où la manifestation langagière vise prioritairement un effet esthétique, comme [c'est le cas] dans la poésie. On traitera à part de la langue poétique. Mais avant d'aborder ce sujet, passons encore en revue, du point de vue de l'esthétique, tout le spectre de la langue depuis l'expression linguistique concrète jusqu'au système grammatical totalement abstrait. On a déjà dit plus haut, et encore plus souvent souligné, que la fonction esthétique sans entrave que nous appelons esthétique non-normé est étroitement liée à l'énonciation effective. Chaque fois que la fonction esthétique se manifeste dans son aspect « pur », elle renforce la nuance de singularité et d'impossible répétition, étant en cela d'accord avec la substance même de l'énonciation. Mais si l'esthétique prend la forme d'un ordre, il devient esthétique normé et passe du domaine de l'énonciation effective au domaine des conventions, supérieures aux énonciations particulières et appelées en un mot *parole* [*mluva*]. À mi-chemin entre l'énonciation singulière et les conventions généralement valables de la parole se trouve un domaine intermédiaire, certes dominé aussi par certaines règles, mais qui ne s'imposent qu'à un seul individu : c'est le domaine de la *parole individuelle* [*mluva individuální*]. L'esthétique s'y manifeste certes comme systématisé mais nullement dépourvu de sa singularité – étant lié à une personnalité singulière –, et c'est pourquoi, du point de vue esthétique, la parole individuelle ressortit de l'esthétique non-normé. Seule la parole supra-individuelle transforme l'esthétique en esthétique normé : c'est le versant de l'expression linguistique qui ressortit du domaine supra-individuel qui est soumis à la normation esthétique. Mais la parole supra-individuelle elle-même n'est pas le comble de l'abstraction linguistique : au-dessus d'elle, s'étend le domaine du « système langagier complet et complexe » ainsi que l'on définit la *langue** (Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*[21]). Même si des moyens particuliers offerts par le système linguistique peuvent être utilisés dans l'énonciation et dans la parole de manière esthétique, la *langue** elle-même, en tant que système, est neutre

21. {L'entrée « Langue [Sprache] » de Marouzeau dit « système grammatical cohérent et complet » (Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1933, p. 110 ; 1951, p. 133).}

du point de vue esthétique, car il n'existe pas une catégorie particulière de normes esthétiques qui lui correspondraient. Quand bien même une certaine norme esthétique passerait de la parole à la langue (voir la sentence de la « philologie idéaliste » *Nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stilo*), elle se transformerait *ipso facto* en norme grammaticale, sans pertinence du point de vue esthétique, et seule sa violation pourrait susciter un sentiment esthétique, mais certainement pas son respect scrupuleux. C'est pourquoi la linguistique au sens étroit du terme, en tant que science du système grammatical et de son évolution immanente, ne croise pas sur son chemin l'esthétique linguistique, pour autant qu'elle ne pose pas la question du rôle de l'énonciation et de la parole dans la motivation des évolutions du système grammatical. Cela n'affaiblit en rien la grande importance de l'esthétique de la langue pour le pôle inverse du processus linguistique constitué par la parole et l'énonciation.

Passons pour finir à la question de l'*esthétique dans la langue poétique*. Cette langue, comme on l'a déjà dit, est une formation fonctionnelle personnelle, dans laquelle, contrairement à toutes les autres langues fonctionnelles, c'est la fonction esthétique qui tend à dominer. Mais aucune expression linguistique n'est limitée à une seule fonction, et cela est d'autant plus vrai dans le cas d'une expression où domine la fonction esthétique, puisque cette fonction, étant la négation dialectique de toutes les autres, est dépourvue de fin externe, qui la différencierait qualitativement des autres. C'est pourquoi elle est de toutes la moins capable d'éclipser totalement ou de réduire au silence les fonctions parallèles.

En quoi donc consiste cette prédominance de la fonction esthétique que nous considérons comme caractéristique de la langue poétique ? Cette domination signifierait-elle que *toutes* les composantes de l'expression linguistique sont exploitées d'une façon exclusivement esthétique ? Cela aurait évidemment pour conséquence le refoulement de toutes les autres fonctions au profit de la seule fonction esthétique. D'un point de vue pratique, cependant, cela ne peut se faire, car une composante quelle qu'elle soit ne peut acquérir d'effet esthétique qu'en se différenciant des autres, par ce que l'on appelle son *actualisation* : l'actualisation se produit lorsqu'une composante donnée diverge d'une manière ou d'une autre, plus ou moins frappante, de l'usage courant. Mais si toutes ses composantes faisaient valoir leur droit à la différence, la différence cesserait d'être. C'est pourquoi il est impensable que toutes les composantes s'actualisent en même temps. Dans la langue poétique aussi, ce n'est jamais qu'une partie d'entre elles, tantôt plus grande, tantôt plus petite, qui est mobilisée pour un effet esthétique. Ces oscillations quantitatives toutefois ne changent rien au fait que la domination de la fonction esthétique dans la poésie n'a rien à voir avec le *nombre* de composantes actualisées. Du point de vue esthétique, la langue poétique se singularise autrement : l'œuvre poétique constitue une structure esthétique complexe mais unitaire, constituée par l'ensemble de ses composantes, actualisées ou non, et par leurs rapports réciproques. En cela, l'œuvre poétique se différencie de tout discours de communication, dont seules les composantes actualisées sont esthétiquement pertinentes. La domination de la fonction esthétique dans la langue poétique consiste donc, contrairement à la langue de communication, dans la pertinence esthétique de l'énonciation en général.

Étant une structure, c'est-à-dire un tout indivisible, l'œuvre poétique apparaît comme une *valeur esthétique*, phénomène complexe, à la fois singulier et régi par un principe : sa singularité résulte précisément de l'indivisibilité de sa composition, et son principe de l'équilibre relatif des rapports entre ses composantes ; singulière, l'œuvre poétique est aléatoire et impossible à répéter – mais régi par un principe, elle prétend à une reconnaissance générale et durable. Toute valeur poétique (et artistique en général) est créée avec cette ambition, et le fait qu'elle soit elle aussi soumise à transformations, tout comme les autres sortes de valeurs, ne change rien à l'affaire. De ce caractère de la valeur esthétique découle aussi le rapport spécial de la langue poétique à l'esthétique normé et non-normé. La langue poétique, en effet, ne repose entièrement sur aucun de ces deux pôles esthétiques : elle est liée à l'esthétique non-normé par sa tendance à la singularité, et à l'esthétique normé par son ambition d'invariabilité. C'est pourquoi toute tentative d'associer exclusivement la poésie à l'un de ces deux pôles est nécessairement unilatérale et porte en elle le germe de sa propre négation. La contradiction entre esthétique normé et non-normé, qui existe potentiellement partout où, dans la langue (et ailleurs), la fonction esthétique est présente, est en poésie (et dans l'art en général) exacerbée au plus haut point. L'évolution de la poésie du point de vue artistique est donc construite sur une tension dialectique interne à l'esthétique : elle oscille sans cesse entre le hasard et la nécessité, entre la singularité et l'immuable validité générale, entre la norme et l'absence de norme. C'est aussi pour cette raison que la valeur poétique ne peut être identifiée à la « beauté » au sens d'accord avec la norme : à côté de périodes qui prescrivent et réalisent un tel accord, il y en a d'autres qui s'y refusent et s'orientent vers l'esthétique non-normé. La tension dialectique interne à l'esthétique ne cesse de recréer une valeur poétique qui en est la synthèse, qu'elle détruit chaque fois par un nouveau déplacement des forces, qui requiert un nouvel équilibre.

Cette tension d'où surgit encore et toujours la valeur poétique se reflète aussi dans la constitution interne de la valeur poétique. Les rapports mutuels entre les diverses composantes de la structure poétique ne sont jamais tout à fait évidents : il y en a toujours certains qui sont ressentis comme des contradictions, et dont le caractère inhabituel et singulier caractérise la structure de l'œuvre donnée comme un tout impossible à répéter et donc indivisible. Si l'une des composantes de ce tout indivisible passe dans un autre réseau, par exemple dans un contexte non-poétique, de communication, elle apporte avec elle toute l'atmosphère de l'œuvre dont elle provient. Cela vaut tout autant des citations un peu longues que des mots particuliers, qui pour avoir joué un rôle de choix dans le lexique d'un poète donné acquièrent par cet univers sémantique une coloration singulière. On pourrait raccrocher ici une considération sur l'influence que la poésie, par l'intermédiaire de sa langue, exerce sur le rapport noétique de l'homme au monde : la composante linguistique, qui est passée par l'œuvre littéraire ou qui en est éventuellement issue (par exemple telle formation phrastique ou intonatoire), n'est plus seulement un phénomène purement linguistique, mais un postulat noétique : elle impose en effet une mutation de *toute* la relation entre le sujet parlant et la réalité, une mutation au sens où la structure poétique dont cette composante est issue s'est positionnée vis-à-vis de la réalité. Et c'est ainsi que l'esthétique, soudant par sa contradiction interne l'œuvre poétique en une unité, devient, pour le

lecteur, le transformateur des valeurs extra-esthétiques, au moyen de la *langue* et non pas seulement du contenu de l'œuvre poétique.

Ce qui caractérise l'œuvre poétique en tant que structure esthétique, c'est donc son caractère indivis. Malgré cela, l'œuvre poétique ne se manifeste pourtant pas dans son ensemble comme totalement monolithique en toutes circonstances. Elle n'est pas tout à fait autosuffisante et peut être conçue comme un simple maillon dans la chaîne de l'évolution de la poésie ; du point de vue linguistique, elle est incluse dans la langue poétique qui connaît elle aussi une évolution ininterrompue. Eu égard à cette évolution, et de son point de vue, le principe d'indivision de la structure poétique n'a pas de validité absolue. On peut suivre chaque composante linguistique, par exemple l'intonation – du point de vue de son utilisation en poésie – passer d'une période à l'autre et d'une œuvre à l'autre. Mais il y a plus : les contradictions entre les composantes, sur lesquelles repose l'indivision de la création poétique, se changent en accords sous l'effet de l'habitude – quand l'œuvre a demeuré un certain temps dans la conscience du lecteur. En vieillissant, l'œuvre devient belle (voir à ce sujet Šalda, *Boje o zítřek* [Luttes pour demain], Prague, 1915, p. 120) et en même temps analysable : elle apparaît désormais comme un ensemble de normes. L'utilisation de chacune des composantes actualisées, qui était à l'origine la conquête de son seul créateur, devient une consigne générale, dont la validité ne dépend plus de la singularité du rapport entre la composante actualisée et les autres. Originellement singuliers, les procédés se figent en normes, dont chacune peut être appliquée en soi. Si ce qui les a provoqués était un phénomène poétique remarquable, ils sont ensuite présentés par la critique et le public à la génération poétique suivante comme des règles auxquelles il convient de se conformer pour aboutir à un effet poétique ; cette génération en accepte certaines, mais en enfreint en même temps d'autres afin de redonner vie à la structure poétique par de nouvelles contradictions.

Tout cela concerne évidemment les composantes linguistiques aussi bien que thématiques, et nous voyons ainsi, à l'intérieur même de la poésie, naître sans cesse des normes esthétiques linguistique par pétrification de formations vieillissantes. Mais quel est le rapport entre ces normes « poétiques » et ces autres normes esthétiques dont il a été question plus haut et qui sont issues du consensus commun ? Il est déterminé par le fait que la norme poétique, au contraire de la norme esthétique au sens propre, naît de l'initiative individuelle, sur laquelle s'appuie son autorité même lorsque la norme poétique est l'objet d'une reconnaissance générale : si l'on exige qu'elle soit respectée, c'est toujours que l'on réclame implicitement ou même expressément que soient suivis les grands modèles. La norme poétique n'obtient le consentement général qu'*a posteriori*, alors que la norme réellement générale en est inséparable dès son apparition. C'est pourquoi la norme poétique voit sa validité limitée en général à la seule poésie. Ce qui nuit à son extension à l'usage général de la langue, c'est cela même qui rend impossible, comme on l'a montré plus haut, toute tentative individuelle, fût-elle non-poétique, de réguler esthétiquement la langue : l'insuffisance d'un consensus esthétique *préalable*. Évidemment, dans les périodes où la langue incline d'elle-même à la régulation esthétique, où le consensus général est acquis d'avance, la poésie elle aussi peut contribuer puissamment à la normation esthétique de la langue : la norme « poétique » se fond alors dans une large mesure avec la norme esthétique générale,

de même que les genres poétiques littéraires, durant une telle période, se fondent du point de vue esthétique avec les genres non-poétiques. Dans les autres périodes, où elles sont laissées à elles-mêmes, les normes poétiques présentent une très faible stabilité. Et ainsi leur destin même reflète-t-il la tension existante entre esthétique normé et non-normé.

Mais retournons encore une fois à cette tension même, afin de la considérer d'un autre point de vue. Ce que nous avons dit jusqu'ici pourrait laisser croire que l'opposition entre esthétique normé et non-normé se manifeste seulement dans la succession chronologique de périodes particulières : nous allons essayer de montrer qu'elle est présente et active sans interruption. C'est ainsi que l'esthétique non-normé surtout persiste dans la poésie même lorsque l'évolution tend vers le pôle opposé, c'est-à-dire vers une normalisation esthétique maximale. Un fait intéressant, déjà mentionné dans un autre contexte, est instructif : les théoriciens du classicisme comme Buffon et Maurras font remarquer sa présence, fût-ce avec circonspection, ou bien mettent en garde contre lui ; l'avertissement bien sûr atteste la présence de ce contre quoi l'on met en garde. Mais il est possible de prouver non seulement la présence passive mais encore la participation active de l'esthétique non-normé, et justement linguistique, à la période classique. Dans le second chant de son *Art poétique*, en effet, Boileau, le « législateur du Parnasse » formule les règles de l'ode comme suit : « Son style impétueux souvent marche au hasard : chez elle un beau désordre est un effet de l'art ». Ce n'est sans doute pas faire violence au texte que de l'interpréter comme une consigne – le législateur ne parle que par consignes – de faire *usage de l'esthétique non-normé*. Ainsi, l'esthétique non-normé devient, par un retournement paradoxal, une part du canon générique de la poésie classique elle-même.

Il est aussi possible cependant de prouver de façon tout aussi explicite l'inverse, la participation de l'esthétique normé à la création poétique de périodes qui tendent vers une esthétique libre de contrainte. La poétique de l'école symboliste, telle qu'elle s'exprime théoriquement chez l'un de ses plus purs représentants, Stéphane Mallarmé, en est un exemple typique. Le penchant du symbolisme pour la singularité esthétique et donc pour l'esthétique non-normé ne fait aucun doute : « Chez Mallarmé c'est l'harmonie propre des premiers mots venus qui détermine le choix ou plutôt la venue des autres », dira de lui Maurras (*Un débat sur le romantisme*, p. 188). Mallarmé néanmoins ne cesse d'aspirer à une œuvre « *qui existe sans lien avec les circonstances humaines aléatoires*, soi-même en soi : comme fait et comme étant [22] ». Voir ce qui est né comme quelque chose de singulier devenir norme dès sa naissance même, mais sans rien perdre de sa singularité : voilà à quoi il aspire. Il n'est pas utile d'étayer qu'il s'agit ici d'un paradoxe insoluble, qui éclaire toutefois d'une lumière vive la présence de l'esthétique normé dans une création poétique orientée vers la singularité esthétique.

Ainsi la poésie se révèle-t-elle comme une synthèse ininterrompue et sans cesse renouvelée de l'esthétique normé et non-normé. La contradiction entre ces deux pôles n'est

22. {Mallarmé a écrit exactement : « tel entre les accessoires humains ; il a lieu tout seul ; fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets. » (*Divagations*, *Quant au livre*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897, p. 262). [Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/L'Action_restreinte]}

certes pas limitée à la seule poésie, mais se manifeste partout où l'esthétique s'exerce en tant qu'acteur du processus linguistique, en remplissant des tâches importantes : désautomatiser l'énonciation tout en organisant et stabilisant la parole, raviver le rapport entre l'individu et la langue tout en le dépersonnalisant, etc. Les tâches mêmes de l'esthétique de la langue se manifestent donc dans des couples antithétiques, comme on l'a d'ailleurs déjà montré plus haut en examinant l'esthétique dans la langue de communication. C'est pourquoi, si nous focalisons notre attention sur un seul des aspects de l'esthétique, nous n'arrivons jamais à envisager son action dans la langue dans toute sa force et sa diversité. Or c'est ce que font la plupart des réflexions menées jusqu'ici sur l'esthétique de la langue : les uns – en général des théoriciens – se plaisent à concevoir l'esthétique seulement comme un facteur normalisateur ; les autres – en général des poètes, pour autant qu'ils s'interrogent sur l'esthétique de la langue – voient surtout l'esthétique non-normé, qui n'est pas discipliné par des règles. Notre étude aura essayé de faire table rase de ces solutions unilatérales et de montrer que l'importance de l'esthétique dans la vie de la langue ne peut se mesurer qu'à l'envergure de ses deux ailes.

*Traduit du tchèque par Xavier Galmiche et Laurent Vallance*