

LA NOTION DE “VALEUR ESTHETIQUE” DANS L’ESTHETIQUE STRUCTURALE DE JAN MUKAROVSKY
APPLICATION AU POEME 56 DE CATULLE

Freddy Decreus

1. Introduction

A l’instar de bien des disciplines du domaine des sciences humaines, les études esthétiques sont soumises, depuis quelque temps, à une très forte interrogation méthodologique de la part du structuralisme et de la sémiotique. Il nous semble donc utile d’esquisser, dans le cadre de la thématique de ce numéro spécial de PHILOSOPHICA, la façon selon laquelle les notions de *structure* et de *valeur* esthétiques se sont intégrées dans l’esthétique structurale du chercheur le plus notoire du structuralisme pragois, J. Mukařovský.

Pour se rendre compte de la très haute importance des oeuvres théoriques (et des analyses pratiques) de Mukařovský (=M) il est indiqué de les situer par rapport au formalisme russe et plus particulièrement aux options strictement autonomes et formelles qui y ont été prises au sujet de l’art et de la littérature. On connaît sans doute la position programmatique prise par V. Šklovskij, selon laquelle l’oeuvre littéraire doit être considérée comme “la somme” de ses procédés littéraires; de là découle aussi une attention particulière portée sur les techniques, qui constituent le “tissage” de l’oeuvre. Comme procédé fondamental il accepte celui de la “*Verfremdung*”, qui a pour tâche de briser les représentations automatisées et de créer de nouvelles possibilités de perception de la réalité. C’est ainsi que d’une part l’attention se déplace et se concentre sur le mot même et que d’autre part, l’oeuvre entière peut susciter une activité esthétique (1).

Au centre de ce mouvement “formaliste” (1916–1930) (2) se manifeste en tout cas un désir très fort de ne plus analyser la dimension esthétique par des modèles extrinsèques (d’origine génético-

positiviste), mais, par contre, d'en décrire la spécificité à l'aide d'un modèle *sui generis* : la science littéraire se réserve comme objet d'étude la "littérarité", ou, selon les mots de Jakobson, "ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire" (1921: 15).

Dans une deuxième phase du formalisme russe, les propositions audacieuses de Šklovskij, qui avaient comme but immédiat la création d'une science littéraire autonome autour d'une oeuvre littéraire conçue comme entité autonome, ont été modifiées assez résolument par J. Tynjanov, qui, au cours des années 1927—1929, a appelé l'attention sur la nature polysémique et dynamique des éléments littéraires. Par la même occasion, ce dernier a introduit la notion de *fonction*, permettant une première différenciation parmi les éléments à caractère systématique et aboutissant à la description d'éléments synchroniques et diachroniques. La thèse défendue par le Formalisme russe tardif est donc que l'oeuvre littéraire est à considérer comme un système polyfonctionnel et dynamique, qui ne cesse d'évoluer (3). Il est vrai pourtant que Šklovskij lui-même avait dès 1919 remplacé son premier modèle "additif" par la préfiguration d'un modèle "à niveaux", dans lequel on pourrait étudier les relations et les tensions entre les différents niveaux linguistiques (p. ex. son-syntaxe, son-métrique). Les recherches de Tynjanov ont certainement élargi cette perspective, dans le sens que l'oeuvre littéraire a été étudiée comme "un système", qui consiste en procédés et fonctions où des sous-systèmes de natures différentes essaient de se dominer mutuellement.

M. a poursuivi cette recherche dite formaliste, tout en complétant la métaphore de Šklovskij au sujet du tissage: il a notamment soutenu la thèse, qu'en ce qui concerne le "tissage" de l'oeuvre, on doit non seulement tenir compte de la technique du tissage, mais aussi de la situation du marché cotonnier (4). Cette extension à un cadre sociologique caractérise très bien ses réflexions originales sur l'oeuvre artistique: celle-ci devrait être examinée en tant que résultante de deux forces, notamment celle de la dynamique interne de la structure et celle causée par une intervention extérieure (5). Ses prédécesseurs avaient à peine touché au problème de la valeur esthétique, puisque leur manque de perspective historico-sociologique ne leur avait permis de l'intégrer dans leur vision "formaliste". Ainsi M. a été le premier à vraiment mettre en rapport le structuralisme et les études esthétiques (6). Remarquons pourtant qu'il n'a jamais pensé à cet égard développer une théorie ou une méthode bien déterminée, mais qu'il a toujours soutenu qu'il ne s'agit que d'un

point de vue épistémologique, d'où peuvent sortir des règles ou des questions méthodologiques (7). Comme Lotman le remarquera plus tard: "Die Aufgabe der Wissenschaft besteht also darin, eine Frage richtig zu stellen (...). Folglich gehört der gesamte Umkreis methodologischer Fragen, alles, was mit dem Weg von der Frage zur Antwort (nicht aber mit der Antwort selbst) zusammenhängt, zur Wissenschaft" (8). Cette idée est parfaitement présente aussi dans la recherche épistémologique de R. Boudon, qui a montré comment et pourquoi le succès de l'intelligence structurale dépend directement du contexte dans lequel les notions se situent, ainsi que de l'objet spécifique qui est analysé comme structure (9).

2. *La notion de structure*

Afin d'arriver à une conception claire de la façon dont l'esthétique structurale peut s'intégrer dans un système axiologique, il est nécessaire, nous semble-t-il, d'analyser avant tout la notion de structure. Ajoutons tout de suite que les idées de M. sur ce point — tout comme ses conceptions sur beaucoup d'autres problèmes — ont connu pas mal de modifications au cours des années (10).

Au départ il s'est efforcé de montrer la nature toute spécifique de cette nouvelle totalité, qui se dégage d'une structure esthétique. Il est évident, dit-il, qu'un nombre de notions apparentées ne satisfont plus: tout d'abord une structure est plus qu'une "summative Ganzheit", puisque le tout structural "signifie" ("bedeutet") chacune de ses parties (1940a: 11). Contrairement à Šklovskij, il n'additionne donc pas les parties pour obtenir une structure, mais il étudie les élans sémantiques dans les relations qui unissent le tout et les parties. Cette option constitue pour lui l'essence même de l'analyse structurale. Précisons d'emblée qu'en ce qui concerne le problème de la valeur esthétique, cette position est d'une haute importance: en effet, cette idée implique que les parties sont virtuellement interchangeables tandis que la structure du tout, elle aussi, est perpétuellement en mouvement (1940a: 41).

D'autre part, on ne peut pas non plus confondre la totalité relative à la notion de structure, avec celle qui est présente dans le holisme, puisque celui-ci accentue outre mesure le "Ganzheitliche" et considère que le besoin de délimiter les choses est capital. En plus, le holisme passe sous silence le procès dialectique par lequel les forces constitutives s'influencent. M. n'approuve pas plus l'idée d'une intégration graduelle par laquelle les structures les plus basses et les

moins complexes s'incorporent dans des structures plus hautes et plus complexes: se basant sur le même processus dialectique, la structure connaît, dit-il, des relations variables et changeantes, ce qui fait qu'on ne peut lui assigner qu'une fermeture relative (1945: 20—30).

Cette thèse dialectique de la relation entre un tout et ses parties exclut aussi la possibilité de concevoir la structure comme une "Gestalt" (à cause d'une "Gestaltqualität" supplémentaire, qui se situe en dehors des caractéristiques des parties), ou comme une "composition" (ses principes organisateurs comme les proportions, les symétries, ou les relations concentriques ne se pénètrent pas mutuellement)(1945: 20—24).

Précisons dès lors la nature exacte de cette structure esthétique. Comme option fondamentale M. a soutenu depuis l'année 1940 que la structure est d'un caractère énergétique et dynamique. Par "énergétique" il entend dire que tous les éléments ont une certaine fonction à remplir dans une unité qui leur est commune; par l'aspect "dynamique" du tout structural il veut indiquer que les différentes fonctions et leurs relations mutuelles sont assujetties à des changements continuels. La structure du tout se situe donc, à vrai dire, dans un mouvement ininterrompu, ce qui n'est point le cas pour un tout d'ordre additif, ni pour une composition ou un schème, puisque ceux-ci ne sont perturbés par aucun changement (1940a: 11).

Il est clair, dès lors, que la genèse de ces changements ne peut plus être séparée des normes et des valeurs esthétiques. En effet, ces changements résultent logiquement du regroupement continu ("Umgruppierung") des relations mutuelles ainsi que de la valeur relative des éléments considérés en eux-mêmes. Certains éléments se situent alors au premier plan et "se réalisent d'une façon esthétique": il s'agit précisément de ces éléments qui font opposition d'une manière ou d'une autre à un état actuel des conventions artistiques. Un autre groupe d'éléments qui vivent en harmonie avec les conventions en vigueur constitue alors l'arrière-plan, sur lequel le premier groupe peut se découper. Au cours des "actualisations esthétiques" successives de l'oeuvre d'art les éléments changent de place, ce qui entraîne forcément une "Umgruppierung des Ganzen" (1940a: 13—14).

Ce qui caractérise la survie de la structure est précisément le fait que son équilibre interne est perpétuellement perturbé, mais qu'il est aussi chaque fois (re)construit. L'unité de la structure doit pour cela toujours être considérée comme un "wechselseitiger Ausgleich der Energien" (1947: 8), qui assume le caractère d'un véritable

procès (11). De là on comprend que la structure est à chaque moment aussi bien elle-même et pas elle-même: elle est "virtuell ein Abklingen des vergangenen Zustandes und der Beginn des Künftigen" (1947: 8).

Une vision aussi dynamique et ouverte annéantit toute différence entre forme et contenu. La tâche que M. pense pouvoir réserver au structuralisme (et pour l'analyse structurale en particulier) est donc celle de créer une nouvelle synthèse entre ces deux dimensions (1934b: 168—170). Chaque étude esthétique, qui se sert encore des anciennes notions de forme et de contenu, conteste par conséquent le fondement structuraliste de la réciprocité de *toutes* les composantes (12), qui, par la tension dialectique qui les caractérise, constitue l'unité de l'oeuvre (1947b: 10). Le "procédé", comme l'avait défini Šklovskij, est depuis lors transformé en élément structural, dont la force significative dépend de la place et de la fonction dans le tout (1934b: 169—171). Cette transformation de la notion de procédé en celle de fonction se réalisa pleinement dans la sémiotique de Jouri Lotman (13).

Cet aspect ouvert et dynamique de la structure sera alors développé dans toutes les études ultérieures de M. (sa "troisième" phase) faisant intervenir la notion d'individu et à partir de lui sa capacité d'innovation et de réorganisation de structures d'une très haute complexité (14).

Remarquons finalement que la nature d'une structure de cet ordre se trouve en opposition nette avec la notion de structure qui a été proposée par Piaget dans son livre "Le Structuralisme", paru en 1968: Piaget y élabore une notion de type très cybernétique et fermé. Dans cette oeuvre, il définit la structure par ses "trois caractères de totalité, de transformations et d'autoréglage", ce qui veut dire que la structure est égale à "un système de transformations, qui comporte des lois en tant que système ... et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu-même de ses transformations, sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fasse(nt) appel à des éléments extérieurs" (1968: 6—7). Pourtant on constate qu'il n'est pas tellement souhaitable d'élaborer une notion interdisciplinaire, qui constitue une sorte de quintessence applicable à toutes les sciences. En effet, Boudon a bien démontré que la perspective structuraliste n'a pas de valeur intrinsèque, mais dépend, au contraire, totalement de la nature de l'objet et du contexte épistémologique qui sont mis en évidence. Selon lui, la notion de structure doit être dégagée au moyen d'un contexte extrinsèque, c.-à-d. d'une théorie qui rend

compte de la nature systématique et de la construction logique de la notion. Une telle tâche implique que la nature précise de l'interdépendance des variables puisse être mise en lumière, ce qui relève bien sûr de la théorie des systèmes. Wilden a donc eu raison de faire remarquer que Piaget n'a pas fait autre chose que d'"elaborating a physicalist equilibrium model in abstracto without making anything more than mathematical claims for it, and then quietly attempting to integrate it into his theories about history, evolution, and child development (1972: 321). Sa conclusion a été celle-ci: "Piaget's epistemology is derived from an epistemology of closed systems" (1972: 326); une telle conclusion rend évident que "in the biosphere and the sociosphere the laws of synchrony and diachrony belong to the theory of open systems, not to "physics" or to "biology" (1972: 321).

Pourtant, dans une oeuvre qui date de quelques années d'après, à savoir "Main Trends in Inter-Disciplinary Research", Piaget est revenu sur cette problématique (15). Désormais il introduit la différence entre les structures "complètement produites" comme les structures logico-mathématiques, et celles qui sont "in the process of constitution or reconstruction", telles les structures vitales, sociales ou mentales. Celles-ci impliquent une interaction avec l'entourage et doivent être interprétées comme des fonctions pourvues d'un but. Dès lors la structure égale le résultat structuré et la fonction doit être conçue comme l'activité structurante, qui se manifeste e.a. dans la répartition des rôles qui, dans le fonctionnement de la structure totale, seront assumés par une substructure. L'acte de fonctionner présuppose toujours qu'on prenne des décisions et qu'on fasse des choix, de façon que les notions de structure et de fonction véhiculent toujours les idées d'utilité, de valeur et de signification. Une structure naissante, en pleine interaction avec son entourage, est donc toujours à concevoir comme un procès fonctionnel, significatif et communicatif.

Cet arrière-fond épistémologique prouve donc nettement que M. a tout à fait raison d'insister sur la structure ouverte de l'oeuvre d'art ainsi que sur le fonctionnement des valeurs, des normes et des systèmes significatifs.

3. Les notions de fonction et de signe

Le point de départ qui permet de comprendre la façon dont M. a analysé le domaine esthétique nous est fourni par sa division de la

réalité en un nombre de codes fondamentaux (comme la science, l'art, la religion, ...) ainsi que par son interprétation de code comme assemblage de données empiriques, divisées par leur nature, mais regroupées par une fonction dominante bien précise.

Une telle orientation fonctionnelle a l'avantage (un avantage révolutionnaire par rapport aux études des premiers Formalistes russes !) d'ouvrir les frontières à tout jamais entre ce qui constitue l'art et ce qui ne le constitue pas et de créer une ouverture par laquelle l'art est continuellement en état d'influencer ce grand territoire qu'est la culture humaine. L'art est ensuite conçu comme le domaine dans lequel la fonction esthétique domine les autres fonctions d'ordre pratique (16). L'esthétique elle-même est définie comme "l'étude de la fonction esthétique, de ses manifestations et de ses véhicules" (Steiner, 1978, XXVII). Cette définition est d'importance, ne fût-ce que pour la position anti-essentialiste et anti-substantialiste qu'elle véhicule (17).

L'attention énorme que M. a accordée à cette fonction esthétique demande d'être éclairée, tant en sa notion-même de fonction qu'en son emploi particulier dans la "fonction esthétique". Dans un sens très général, M. comprend par le terme de fonction, la relation active soit entre *un objet* et le but dans lequel cet objet est employé, soit entre *un sujet* et sa propre réalisation dans le monde extérieur (18).

Dans ses premières études M. accorde beaucoup d'importance à définir la notion de fonction appliquée à *un objet*. A l'encontre de toutes les fonctions pratiques la fonction esthétique renvoie à l'objet même au lieu de renvoyer à un autre objet ou sujet. Avant lui, Tynjanov avait pris soin de définir la "Synfunktion" et l'"Autofunktion" d'un élément littéraire, mais il l'avait surtout fait dans les limites d'un système à deux entrées (synchronie — diachronie), sans perdre de vue toutefois qu'elle était susceptible d'évoluer (19).

Dans l'esprit du Formalisme russe, M. assigne à cette fonction poétique la tâche d'isoler son objet et de le dépragmatiser, ce qui entraînera la manifestation de sa construction. Comme l'a dit Günther: "Ihr hervorstehendes Merkmal im Vergleich zu den übrigen Funktionen ist ihre Intransitität, ihre "Introvertiertheit". (1973: 18). En effet, l'attention prêtée à la construction et à la constitution sémiotiques de l'oeuvre d'art fait qu'on les ressent d'une façon plus intense; cette réaction a alors comme conséquence que les signes littéraires et les relations dans lesquelles ils entrent sont "sémantisés" d'une autre manière.

Dans un de ses articles du début des années '40 — une époque, dans laquelle il s'est distancié clairement de son esthétique immanente d'autrefois pour s'orienter plutôt dans des pistes phénoménologiques — il rattache la notion de fonction à celle du *sujet*. Sa conception du sujet comme la source vivante des fonctions illustre bien son nouveau point de départ dans un sens sociologique et anthropologique. Par fonction il entend maintenant la façon par laquelle le sujet se fait valoir par rapport au monde extérieur: son attitude vis-à-vis de cette réalité est donc déterminée aussi par la structure historiquement variable de la collectivité sociale, qui règle les différents types de fonctions et de normes. Bien qu'il soit vrai que dans cette société le sujet est condamné à refréner son hétérogénéité fonctionnelle, on doit toujours admettre qu'il ne devient jamais un être biologiquement monofonctionnel, comme l'abeille et la fourmi. Aussi longtemps que l'homme reste vraiment un être humain, différentes fonctions entreront toujours en concurrence les uns avec les autres; pourtant elles sont amenées à s'ordonner d'une manière hiérarchique, à s'entrecroiser et à s'interpénétrer (20).

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la vraie structure esthétique se fonde sur les relations de concordance et de discordance, telles qu'elles sont perçues par un sujet historique. Cette espèce de participation fonctionnelle exprime très bien l'attitude d'un sujet, membre d'un groupe social, vis-à-vis de la tradition littéraire. Pour bien comprendre la structure esthétique, on doit donc non seulement tenir compte de ce qui est présent, mais aussi de ce qui vit dans la tradition, c-à-d. de ce qui constitue un état antérieur de la structure. A travers l'acte de la réception, l'oeuvre esthétique est donc "concrétisée" par les normes courantes et selon elles. Suivant de près la distinction saussurienne entre le signifiant et le signifié, M. propose alors de séparer la dimension matérielle du signe littéraire, "das Artefakt", de ce que le sujet en fait lors de l'interprétation, c-à-d. lorsqu'il le transforme en "objet esthétique" (1934a: 387—391).

Dans une oeuvre littéraire la fonction esthétique fait en sorte que les signes et leur agencement soient mis à l'épreuve d'une façon plus intense: vu que cette fonction spécifique perturbe la relation connue et automatisée entre les mots et les choses, elle active des significations qui ne sont présentes que virtuellement et qui dépendent en large mesure de la disposition des récepteurs (21). En effet, chaque signe linguistique contenu dans l'oeuvre littéraire non seulement renvoie à une réalité extralittéraire, mais à travers ses fonctions

spécifiques dans la construction sémantique de l'oeuvre, il acquiert toute une série de significations supplémentaires, ou, comme l'a dit J. Striedter: "Die zweite Bedeutungsrichtung bricht die erste, biegt gleichsam jede Einzelaussage in ihrer Gerichtetheit auf vorgegebene Wirklichkeit auf das Werk selbst zurück und tritt erst über dessen Gesamtstruktur wieder in Bezug zur Aussenwirklichkeit. Insofern ist erst das Werk als Ganzes der eigentliche Bedeutungsträger" (Striedter, 1976: XXIII). Lotman dirait plus tard qu'on peut concevoir l'oeuvre dans sa totalité comme un signe d'un degré plus complexe, notamment comme un système modélisant secondaire (22).

4. La valeur esthétique

Pour M., les critères qui indiquent la valeur esthétique d'une oeuvre se trouvent dans la relation déjà citée entre l'oeuvre et la tradition littéraire. Vouloir compléter la fonction esthétique par une dimension qui ne provient ni de la linguistique structurale, ni de la théorie de la communication, ni de la sémiotique (23) est déjà un évènement assez unique parmi les chercheurs de la science littéraire (moderne) des années 1940—1980; peu de théoriciens en effet, ayant puisé dans ces sources, ont cru nécessaire d'enrichir le structuralisme d'une composante axiologique, si bien que des propositions valorisantes et herméneutiques y manquent le plus souvent.

Le cas de R. Jakobson est bien typique: sa participation au formalisme russe et au structuralisme de Prague (du moins à ses débuts) a eu pour résultat une définition de la fonction esthétique, qui garde dans une très large mesure des caractéristiques autonomes et linguistiques (24). Dans ses analyses concrètes de la poésie, les autres fonctions figurant dans son modèle communicatif ne se manifestent point, et on a eu l'impression qu'il "saute" assez précipitamment de la description formelle des unités linguistiques à l'interprétation totale de l'oeuvre (25).

En ce qui concerne les trois composantes du système axiologique de M., voilà une première définition: "By *function* we understand an active relation between an object and the goal for which this object is used. The *value* then is the utility of this object for such a goal. The *norm* is the rule or set of rules which regulate the sphere of a particular kind or category of values" (26). A juste titre, on a remarqué que la domination de la fonction esthétique sur les fonctions pratiques a comme conséquence que la relation habituelle

entre la norme et la valeur est renversée. En effet, en dehors de l'art, la valeur est subordonnée aux normes, mais dans le domaine de l'art, il se trouve que c'est la norme qui est subordonnée à la valeur. En dehors de l'art, remplir la norme veut dire autant qu'obtenir la valeur; par contre, dans les manifestations artistiques la norme est dépassée à beaucoup de reprises. En ce qui concerne sa nature, la *norme* artistique est aussi beaucoup plus dynamique et changeante que les normes disons éthiques ou linguistiques. Ce qui caractérise aussi la norme est son désir de validité illimitée; en même temps, néanmoins, elle doit reconnaître que cette tâche est impossible à réaliser. Les normes anciennes, qui perdent leur force active et qui se renouvellent à de nombreuses reprises, contribuent ainsi à tailler les traditions littéraires, mais, dans la plupart des cas, ces tentatives de renouvellement ne seront plus reconnues comme telles par les époques ultérieures, lorsque d'autres complexes de normes auront acquis droit de cité (1936c: 35—72).

Il est clair que beaucoup de voies de recherche raccordent ces remarques (formulées, au cours des années 1940—45) à la théorie moderne de la réception et surtout à la problématique difficile de la formalisation de l'“horizon de l'attente”, comme l'appellerait Jauss (27). De sa part, M. a réservé une grande attention à la façon très complexe, selon laquelle les normes esthétiques et sociales s'interpénètrent et s'influencent et, plus particulièrement, au changement continu entre normes anciennes et jeunes, hautes et basses (1932b: 11). L'oeuvre littéraire est donc pour lui un ensemble complexe de normes: en effet, “pleine de concordances ainsi que de discordances internes, elle représente un équilibre dynamique de différentes normes, appliquées en partie positivement, en partie négativement, un équilibre inimitable dans son unité, quoique, d'autre part, faisant par le fait même de sa labilité partie du mouvement continu de l'évolution immanente de l'art donné” (Günther, 1973: 52). Steiner remarque donc très justement que ces idées ont manqué aux écoles précédentes de l'esthétique normative, parce qu'elles avaient interprété les relations entre normes et valeurs esthétiques en termes de fonctions pratiques et qu'elles avaient attribué de la valeur esthétique à l'accomplissement même de n'importe quelle norme esthétique (Steiner, 1978: XXIII). Considéré sous l'aspect de ses valeurs, l'oeuvre littéraire pour M., doit se concevoir surtout comme “une totalité de valeurs” (“eine Gesamtheit von Werten”), telles la valeur existentielle, éthique, religieuse, etc. et de telle sorte que la valeur esthétique domine le domaine extra-esthétique, ou plutôt le réorga-

nise selon son point de vue. Tout comme la fonction esthétique oblige d'abord tous les éléments de l'oeuvre à se soumettre à son appel, afin de devenir un grand signe unique et neuf, les valeurs extra-littéraires doivent d'abord s'organiser dans la totalité dynamique de toutes leurs relations, qui s'établissent dans le système axiologique d'un contexte socio-culturel bien déterminé (28).

Cette valorisation des éléments axiologiques constitue une des grandes caractéristiques de la conception esthétique de M., son principe organisateur repose dans sa volonté de relier aussi intensément que possible les notions de *structure* et de *fonction* avec celles de *norme* et de *valeur*. En opposition très nette avec le formalisme russe, M. s'est donc toujours rendu compte des raisons qui nécessitent un appel aux valeurs esthétiques lors de chaque analyse littéraire. Mais comme ses recherches structuralistes ont dépassé largement le cadre d'une poétique, et qu'elles se sont étendues aux domaines les plus importants de l'esthétique, cette extension a impliqué que l'axiologie, qui de prime abord était centrée sur l'étude de la langue, a été appliquée aux autres arts. Comme il apparaîtra très clairement dans l'école de Tartu, cette expansion de la notion du signe, ainsi que la différenciation originale entre parole — langue — langage doivent amener des difficultés spécifiques: chaque application aux systèmes sémiotiques autres que la langue cause en effet des problèmes, ne fût-ce que par leur statut épistémologique différent (29).

Par rapport au domaine où se manifeste la *fonction* esthétique, celui de la *valeur* esthétique est beaucoup plus restreint, mais en même temps nettement plus compliqué (1936c: 73—100); il suffit d'évoquer toutes ces fonctions et valeurs extra-esthétiques qui sont susceptibles de se faire valoir comme valeurs esthétiques dans l'analyse concrète d'une oeuvre. De là découle l'idée que l'oeuvre d'art n'est jamais caractérisée comme une grandeur invariable: chaque déplacement de l'appréciation dans le temps, l'espace et le contexte social change la tradition artistique, à travers laquelle l'oeuvre d'art est perçue (comme à travers un prisme). Notons aussi que l'objet esthétique aussi bien que les valeurs esthétiques changent précisément à cause de ces déplacements: ceci implique que les oeuvres qui bénéficient presque continuellement de la plus haute estime en vertu de leur valeur esthétique — les valeurs dites éternelles — sont elles aussi soumises à une fluctuation quant à l'estime qu'on leur porte, si bien que leur présence parmi les "valeurs éternelles" n'exprime jamais un *état*, mais un *process* (1936c: 75), non pas un *ergon*,

mais une *energeia* (1936c: 77). M. souligne que l'idéal d'immutabilité de la valeur esthétique, exempte de toute influence extérieure, est ni réalisable, ni souhaitable.

Fidèle à sa vision dialectique, M. définit également la valeur esthétique comme "ein Prozess, dessen Verlauf einerseits durch die immanente Entwicklung der Struktur selbst bestimmt wird (vgl. die aktuelle Tradition, vor deren Hintergrund jedes Werk gewertet wird), andererseits durch die Bewegung und die Verschiebungen der Struktur des gesellschaftlichen Zusammenlebens" (1936c: 81). Pour ne pas trop souligner la mutabilité de la valeur esthétique, M. étudie surtout les éléments qui gardent leur stabilité dans l'appréciation esthétique. Dans un premier moment il rejette l'idée que les constantes anthropologiques puissent être considérées comme responsables de l'émergence d'une valeur *objective* (permanente, indépendante); en effet, l'oeuvre d'art a un caractère sémiotique très prononcé et renvoie donc à l'homme en tant que membre d'un groupe social bien organisé (1936c: 83) et non à l'homme comme simple constante anthropologique (Steiner, 1978: XXX). Dans une publication ultérieure, étudiant les valeurs esthétiques "universelles" (et non plus "objectives"), M. a repris l'analyse des constantes anthropologiques, tout en y intégrant plus étroitement le "sujet". La base de la valeur esthétique *universelle* doit être cherchée dans la constitution anthropologique de l'homme, mais elle ne se réalise d'une façon esthétique que sous certaines conditions. C'est pourquoi il examine comment l'oeuvre d'art est en état de s'adresser à la totalité des expériences du sujet et comment l'attitude générale du sujet aide à la détermination des fonctions esthétiques (30).

A l'encontre de la valeur esthétique *actuelle*, qui se consomme dans la confrontation unique du sujet historique et de l'artefact matériel et qui concerne donc les jugements d'un moment qu'on peut déterminer selon les axes historiques et sociaux, M. distingue aussi la valeur *universelle*, qu'il interprète comme la capacité de fonctionner esthétiquement dans des contextes sociaux très différents. D'avec ces deux types de valeurs il distingue d'ailleurs encore la notion d'"*Evolutionswert*" qui doit servir de moyen de vérification empirique de son système axiologique. Par ce terme, M. veut examiner comment l'oeuvre concrète traverse le développement dynamique du système littéraire et aussi comment elle cause des rénovations au moment de son apparition. Bien que la critique (surtout Wellek) (31) ait affaibli considérablement la croyance originale qu'avait M. à la formalisation exacte de ce caractère innova-

teur et donc de cette "Evolutionswert" en général, il est apparu que cette notion a joui d'un très grand accueil dans la réception historique et dans l'analyse sémiotique de l'évolution littéraire en général.

5. La valeur esthétique dans une analyse du poème 56 de Catulle

Par rapport aux questions que nous venons de traiter, C. Valerius Catullus (1er siècle avant J.-C.) est certainement un des auteurs les plus intéressants de la littérature latine. En ce qui concerne la valeur esthétique de son oeuvre, des résultats surprenants et neufs se sont manifestés dans la perspective de la recherche actuelle, dite structurale et sémiotique, qui peuvent tous être déduits de la "théorie" de M. (32).

La poésie de Catulle a été un évènement révolutionnaire pour ses contemporains: il les a confronté avec un son et une forme entièrement neufs et ces deux facteurs, de nature intra-littéraire, ne sont sûrement pas restés sans conséquences sur le domaine extra-littéraire. En tant que "angry young man", il s'est attaqué non seulement à ces littérateurs de l'ancien style, mais aussi aux hommes politiques dépravés et aux moeurs corrompues de son temps. Dans la crise politique de la république mourante, les anciennes valeurs éthiques et religieuses avaient perdu de leur crédibilité; la façon de vivre que Catulle et d'autres jeunes poètes de son temps ont voulu substituer à ce monde en débauche, est fondée sur le jeu et le badinage (*ludus* et *iocus*) et l'oisiveté (*otium*) au lieu de ces notions connues, mais minées, telles que la *severitas* (sévérité) et la *gravitas* (gravité).

Comme l'a si bien formulé l'éminent latiniste hollandais A.D. Leeman, leur attitude revient à ceci: "Répugnance et dérision vis-à-vis des V.I.P. de l'establishment de Romulus ainsi qu'un parasitisme impudent sans détours, voilà ce qui caractérise ces "angry young men". La terminologie de l'invective ne craint aucune débauche; un emploi violent et varié d'une terminologie sexuelle très riche pimente le style de vie de ce groupe de jeunes poètes, violents et vulnérables, qui dans leur offensive contre la société retournent consciemment toutes les valeurs romaines" (33). Dans sa poésie, Catulle se manifeste comme le grand émancipateur de l'individu et préconise une nouvelle sorte de raffinement, tant dans les pensées et les sentiments, que dans les relations sociales. Il formule cette *urbanitas* ("urbanité") en opposition nette avec la *rusticitas* ("rusticité") de ses adversaires littéraires et de ses rivaux en amour. Au centre de sa

poésie on retrouve ses amours, ses haines et ses amitiés, mais aussi une discussion sur la vraie poésie. Bref, à travers l'oeuvre de ce jeune poète on aperçoit une tentative remarquable de changer les *normes* qui le gênent dans la plupart des domaines extra-esthétiques (existentielles, intellectuelles, éthiques, sociales, religieuses, ...)

Analysons maintenant très brièvement un poème de Catulle, en y intégrant les différents aspects importants de la théorie de M. sur la valeur esthétique. A l'instar de M., qui a commencé ses recherches par l'analyse d'un poème assez peu connu et dépourvu d'une grande "valeur esthétique", (34) nous choisissons un poème plutôt inconnu, le c. 56 :

- vs. 1. O rem ridiculam, Cato, et iocosam
 2. Dignamque auribus et tuo cachinno.
 3. Ride, quicquid amas, Cato, Catullum;
 4. Res est ridicula et nimis iocosa.
 5. Deprendi modo pupulum puellae
 6. Trusantem; hunc ego, si placet Dionae,
 7. Protelo rigida mea cecidi.

Dans la traduction d'une des éditions les plus connues (35) le texte se présente comme suit : "Oh! la plaisante aventure, Caton, et amusante, et digne de tes oreilles et de tes risées! Ris, autant que tu aimes Catulle, Caton; l'aventure est plaisante et par trop amusante. Je viens de surprendre un moutard, qui donnait la saccade à une fille: moi, je l'ai tout d'un trait, n'en déplaie à Dioné, (corrigé à ma façon ...)". Dans une note la traduction *trusantem* (vs. 6) = "qui donnait la saccade" (plutôt une paraphrase!) est justifiée par un renvoi à Rabelais (36) et, en ce qui concerne les trois derniers mots équivoques, *rigida mea cecidi* (vs. 7), on constate qu'ils ne sont reproduits que très timidement ("corrigé à ma façon"). Le fait que certains éditeurs (37) refusent de publier ce poème, ou, s'ils le font, n'y dédient pas beaucoup de commentaires, montre d'ores et déjà qu'eux aussi hésitent devant la tentative catullienne d'insérer de nouvelles valeurs extra-esthétiques (la nouvelle terminologie sexuelle relève du domaine éthique) dans le domaine esthétique.

Le lecteur latin de l'époque (38) a compris encore autre chose: il a dû se rendre compte immédiatement que ce poème met en oeuvre un nombre de *normes* esthétiques, issues de la poétique callimachéenne. A l'encontre des poètes épiques, qui racontent des histoires longues et gonflées et qui ne veulent qu'une chose, à savoir surpasser

Homère, Callimaque a en effet formulé une nouvelle esthétique, dans laquelle la brièveté et la variation des sujets traités, l'achèvement du détail et le badinage jouent un grand rôle. Une attention renouvelée pour la dimension réduite de l'oeuvre littéraire oblige le poète à délimiter et à choisir très soigneusement les éléments dont il se sert, si menus soient ils. Pour pratiquer la *leptotes* (finesse, subtilité) callimachéenne, le poète doit donc créer des renvois très serrés entre tous les éléments constitutifs du message (39).

Dans le poème 56, Catulle se plie aux *nouvelles normes* en traitant brièvement (*brevitas*) un sujet léger (*lusus*). En plus, la place qu'occupe ce poème parmi les autres — à partir du c. 49: alternance des thèmes de la haine politique et de l'amitié (40) — met en évidence le désir de varier les sujets (*variatio*). L'élaboration de la *leptotes* se visualise très facilement, du moment que l'on examine, sous forme de schème, les reprises de phonèmes et de syllabes (identiques et/ou analogues, en groupes binaires et ternaires) aux mêmes positions métriques :

x x	- v v -	v -	v - x	(schème métrique)
1. - r	<u>ridiculam</u>	<u>C</u> ato et	<u>i</u> ocosam	(io-o-a)
2. Di -	- ri	tuo	<u>c</u> achinno	c (a-i-o)
3. Rid -	i - id	<u>C</u> ato	<u>C</u> atullum	c (a - -)
4. R - t	<u>ridicula et</u>		<u>i</u> ocosa	(io-o-a)
5. D - pr	di		<u>p</u> uellae	(- - a)
6. Tr -	t		Dionae	(i-o - a)
7. Pr - t	<u>rigida</u>		ceci di	c (- i - i)

Pour Catulle un poème n'à donc de *valeur* esthétique, que lorsqu'autant d'éléments que possible résonnent aussi fortement que possible dans les limites d'une structure bien proportionnée (41). Dans *l'attaque des vers* les phonèmes et les syllabes de *ridi-* sont répétés de plusieurs façons (r - ridi¹; di-ri²; rid-i -id³; r-t-ridi⁴; d-pr-di⁵; tr-t⁶; pr-t-ri⁷). Aux vers 5—7 cette redondance se voit complétée par les clusters *pr-t-r-pr*, qui participent à la construction de la

“pointe” du poème : *deprendi — trusantem — protelo* (cfr. infra).

Le dernier mot de chaque vers est constitué par un mot trisyllabique. De nouveau ceux-ci se ressemblent à plusieurs points de vue. Retenons d’abord la répétition des phonèmes C-a-t-o- à la fin des 3 premiers vers, qui fait que les deux noms propres se rappellent de façon très évidente, opération instaurée au moyen d’un mot à la mode dans le cercle des jeunes poètes *cachinnus* (éclat de rire): *Cato — cosa*¹; *tuo ca(chinn)o*²; *Cato Cat*³-.; *-cosa*⁴. Cette exhortation excessive signale peut-être d’ores et déjà que la personne à laquelle Catullus s’adresse est connue avoir un caractère austère. Il faut le convaincre que l’histoire en cause est réellement *digne* de ses oreilles (*dignamque auribus*²).

Le même procédé sémiotique se retrouve dans la répétition de *ridiculam*¹; *ridicula*⁴; *rigida*⁷, qui résume ainsi les grandes lignes du poème: les formes de *ridicula/ridere* dressent en effet un horizon d’attente qui ne se dévoile vraiment qu’au dernier mot. Le vers 7 ajoute à cette scène érotique deux notes équivoques supplémentaires: l’expression *pro telo caedere* suggère d’abord un sens militaire d’abattre (*gladio caedere*), qui se voit très vite modifié par l’introduction de *rigida mea(mentula)*, organe qui remplace bel et bien l’arme habituelle et produit un glissement de sens: *cecidi = pedicavi*. Par ailleurs, un sens archaïque et rural suggère en même temps que l’on peut comprendre *protelo* comme “ininterrompu, l’un après l’autre” (42). Dès lors on comprend “dass ein Hörer durch *protelo* zur Vorstellung eines übertragenen Bildes (*tres simul in uno lecto*) geradezu herausgefordert worden ist” (43). Quant à l’identité de la *puella*, on ne peut suivre que des traces formelles très menues: Catulle aime, il est vrai, coupler son nom à celui de son *unica puella* (= *Lesbia*) tout à la fin des vers, afin de créer un syntagme homophone qui unit les deux noms (*Catullum — puellam*), mais l’unique évidence des sons ne suffit pas ici pour en faire une cause (44). Notons pourtant que l’unique enjambement du poème, suivi d’une élision, élabore une succession remarquable de sons :

Catullum ... puulum puuelluae trusantem; hunc (=tuunc)

Pour diverses raisons, de telles voies de recherche reflètent bien les projets de M. Il y a d’abord la volonté de corrélérer les divers niveaux linguistiques et d’examiner leurs interférences dans les dimensions du signifiant et du signifié. Les relations entre le son, le mètre,

la syntaxe et le lexique sont de nature structurale, puisqu'elles concourent à l'organisation sémantique et à l'efficacité esthétique du poème. Aussi y a-t-il lieu de citer les effets de la "désautomatisation" : celle-ci a pour effet que l'organisation des matériaux est comprise comme efficace et que l'on a l'impression de revivre la constitution même des éléments sémiotiques. Le jeu étrange que Catulle joue avec *ridicula — rigida; Cato — (io)cosa — Cat(ullum); Catullum — pupulum — puellae* oblige le lecteur à réfléchir, à s'interroger sur sa pratique de poète. Le poème est ressenti comme un texte "étrange" et il est tenu à l'écart du contexte automatisé et quotidien dans lequel vit le lecteur.

Lorsque M. étudie — dans une deuxième phase de sa vie — le poème comme *signe*, la recherche des sémantisations locales dans l'organisation matérielle du poème ne lui suffit plus. Cette nouvelle orientation nous oblige donc à insérer notre poème 56 dans le contexte socio-culturel du premier siècle avant J.-C. et dans toute l'oeuvre catullienne. Il s'agit maintenant de détecter les relations extra-littéraires (s'agit-il de Valerius Cato ou de M. Porcius Cato ?) (45) ainsi que les allusions littéraires : il est fait allusion à Archiloque (fr. 79 Bergk) au premier vers, et selon l'hypothèse de Scott à l'Iliade V, vs. 375 au vers 6 (46). Si la *puella* réfère à *Lesbia* et qu'on a affaire à une situation à trois personnes (47), le *pupulus* en question peut bien être P. Clodius Pulcher, le frère de Clodia (= Lesbia), qui figure comme *pusio* (petit garçon) et *pulchellus* (le beau mignon) dans plusieurs lettres de Cicéron (48). N'oublions pas non plus, comme l'a très bien montré C. Deroux dans son excellent article sur "L'identité de Lesbie", que, dans la correspondance entre Cicéron et Atticus, "*pulchellus* deviendra un sobriquet quel que soit le contexte"; notons aussi que "Clodius passait pour avoir avec sa soeur des relations incestueuses" (49). Le *pulchellus* en question est d'ailleurs aussi présent dans le poème 79, où un autre joli calembour fait parler de lui comme "*Lesbius est pulcer*" (50).

En ce qui concerne l'identité du Caton (vs 1:3), il est clair que certains mots changeront de signification, selon qu'il y va de l'un ou de l'autre (p. ex. *cachinno, iocosa*) (51). Précisons pourtant que la seule position de ce poème parmi ceux de nature politique et anti-césariens suggère (52) qu'il s'agit bien de M. Porcius Cato Uticensis, un des descendants du fameux M. Porcius Cato Censorius. Il y a même des chances que deux mots très rares (*trusare*⁶ — *protelo*⁷) évoquent chez le lecteur la langue sérieuse et archaïque de cet ancêtre; de cette façon le choix de certains mots provenant de la lan-

gue populaire (*O rem*¹; *nimis*⁴; *deprendi*⁵; *pupulum*⁵) suscite peut-être un conflit stylistique, un procédé bien connu chez un auteur qui cherche la variation (53). Dans ce cas l'allusion au texte d'Archiloque (*χοῆμα τοι γελοῖον ἔρέω, ... , τέρψει δ'ἀκούων* ne figure pas uniquement comme "equivalent of our anecdotal stereotype: "A funny thing happened to me ..." (54), même si M. Porcius Cato aurait lui-même écrit des vers dans le mètre d'Archiloque (55). On ne peut pas non plus passer sous silence la fameuse réponse de Caton à Cicéron, lors du procès contre Murena: "ἽΩ ἄνδρες, ὡς γελοῖον ὑπατον ἔχομεν" ("Mes amis, quel homme amusant que notre consul!") (56).

Ces quelques réflexions prouvent suffisamment que le poème en question se situe nécessairement dans les traditions littéraires de l'époque, où il a dû s'acquérir une place, en provoquant nettement la norme épigrammatique (différent mètre, mais mêmes thématique, pointe et dimension), en se démarquant de la haute poésie (poésie personnelle, sujet badinant, crudité de la terminologie sexuelle) et, enfin, en appliquant, de façon implicite, les nouvelles normes esthétiques de la poétique callimachéenne. Ces propos montrent bien que le poème est à considérer comme "un ensemble compliqué de normes", le lieu d'un "Koexistenz miteinander wetteifernder Normen" (57).

N'oublions pas non plus que l'analyse a jusqu'à présent démontré la présence de la *leptotes* dans l'organisation des signes et que celle-ci nous amène à croire que la description d'un pareil incident n'a de *valeur* esthétique, que s'il est décrit suivant les normes de cette nouvelle stylistique. Vu que l'oeuvre littéraire ne renvoie à la réalité extra-littéraire qu'à travers la totalité des signes, elle stimule la recherche de sens secondaires et supplémentaires et elle ne ramène son lecteur à la réalité extra-littéraire qu'à travers toute la structure littéraire. Dans le poème il s'agit donc d'un *Catullus* et d'une *puella* littéraires, qui ne participent à la signification globale que par l'entreprise de la structure sémiotique tout entière du poème; cette actualisation stimule donc la recherche d'un nombre de significations supplémentaires, qui peuvent varier selon le lecteur.

Attardons-nous encore un instant à cette autre recherche que M. a tellement aimée et qui porte sur les relations entre la *valeur esthétique* et la *structure sémiotique*. En tant que signe littéraire ce poème se joint très étroitement à la nature du signe communicatif général, avec cette restriction néanmoins qu'il contient la négation dialectique de ce qui forme la communication usuelle. Celle-ci nous renvoie

en effet à une réalité concrète connue de tous ceux qui émettent des signes et qui les recoivent. Le signe artistique, pour sa part, se sert de cette réalité pour exprimer autre chose: "die sachliche Bezogenheit" (1936c: 97) peut assumer plusieurs rôles et indique des réalités connues du lecteur, mais parfois même pas exprimées dans l'oeuvre même, vu qu'elles forment une partie de l'expérience générale du lecteur. C'est pourquoi M. parle d'un "Bündel von Wirklichkeiten", qui entrent en jeu et qui confrontent, dans l'esprit du lecteur, le conscient et l'inconscient. Ces réalités auxquelles fait appel l'oeuvre artistique se rattachent à la totalité des attitudes spirituelles, sentimentales et volitives, dont l'individu se sert pour aller au devant de cette "réalité". Les expériences qui sont mises en éveil par l'impulsion que déclenche la lecture de cette oeuvre, se projettent sur l'image générale de la réalité telle qu'elle se présente dans l'esprit du lecteur. Et il est certainement important pour l'oeuvre de Catulle, de noter que "je tiefer das Werk den Leser eingenommen hat, desto grösser ist der Bereich der ihm geläufigen und für ihn existentiell bedeutsamen Wirklichkeiten, zu denen das Werk eine sachliche Beziehung gewinnt" (1936c: 89).

En ce qui concerne donc le poème 56 de Catulle, il est clair que sa valorisation esthétique déborde de loin les bornes étroites de ces sept vers et de ce fragment de la "réalité catullienne". M. n'a de cesse de souligner que l'oeuvre littéraire est chargée de *valeurs*, même si elle ne contient pas directement ni ouvertement des jugements de valeurs (1936c: 98). La circulation matérielle de ce poème (dans un *libellus*) composé de petits poèmes (chose qui est contraire à l'idéal littéraire de ce temps !), sa présentation physique (58), ses dimensions réduites ainsi que sa thématique, sont autant d'éléments qui véhiculent des valeurs, autant d'éléments structuraux aussi qui font partie de la nature du signe artistique et qui entraînent des valorisations hétérogènes qui réciproquement s'influencent et se déterminent. De ce jeu complexe de valeurs extra-esthétiques résulte toujours de la part du lecteur la création d'une unité particulière et provisoire, de nature essentiellement dynamique. Le sujet historique se présente justement comme l'instance devant interpréter et vaincre la tension entre les valeurs contenues dans l'oeuvre et celles qui se situent en dehors de son texte. Dès lors, il est clair que ces dernières ne dépendent non seulement de l'oeuvre elle-même, mais aussi de l'arrière-fond du sujet, c.-à-d. de son système axiologique général. Soulignons toutefois que cette tension n'est ressentie comme esthétique que si les deux échelles de valeurs en cause ne se recouvrent

pas complètement (1936c: 98—99; 1932b: 34—40).

Comme le poème en question inaugure de nouvelles normes esthétiques et qu'il traite d'une thématique peu ordinaire il y a lieu de supposer que le lecteur de l'époque a eu bien du mal à l'interpréter. Celui-ci n'a certainement pas vécu en pleine harmonie avec les valeurs d'"ordre pratique" qui y sont proposées. Heureusement, pourrait-on dire ! En effet, si la tension entre les valeurs articulées dans l'œuvre et les valeurs existentielles de la société n'était pas ressentie comme suffisamment forte, l'art n'aurait pas l'occasion de modifier les relations entre l'individu, la société et la "réalité". Pour M. "die wesentlichste Aufgabe der Kunst (...) (ist) auf das Verhältnis zwischen Individuum und Wirklichkeit einzuwirken" (1936c: 108—109).

L'appel esthétique qui est lancé dans la poésie catullienne est parfaitement à la hauteur de la tâche, que M. réserve à l'art: Catulle a confronté ses lecteurs à une poésie qui offre une tout autre vision sur la valeur de l'amour physique. Il a découvert la place que peuvent occuper la femme, la poésie et les vrais amis dans la vie de quelqu'un qui veut vivre passionnément et honnêtement à une époque dégénérée. Les actualisations incessantes de ses poèmes durant les siècles précédents ont prouvé que non seulement son oeuvre est d'une grande valeur "objective" (59), mais qu'elle témoigne aussi d'une très grande valeur "générale" (60).

Rijksuniversiteit Gent

BIBLIOGRAPHIE

- BAEHRENS, A., (1885), *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig, Teubner.
- BOUDON, R., (1971), *The Uses of Structuralism*, London, Heinemann.
- BUCHHEIT, V., (1961), "Catull an Cato von Utica (c. 56)", in: *Hermes* 89: 345-356.
- BURBANK, J. & STEINER, P., (1978), *Structure, Sign and Function, Selected Essays by Jan Mukařovský*, New Haven and London, Yale University Press.
- CULLER, J., (1975), *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan.
- CUTT, Th., (1936), *Meter and Diction in Catullus' Hendecasyllabics*, University of Chicago Libr., Chicago.

- DECREUS, F., (1977a), "Strukturele analyse van Catullus' Carmen 76", in: *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 31: 51–106.
- DECREUS, F., (1977b), "Catulle c. 99. Les possibilités d'application de l'analyse structurale dans l'enseignement secondaire", in : *Didactica Classica Gandensia* 17–18 (1977–1978), pp. 165–190.
- DECREUS, F., (1983), *De structurele analyse. Onderzoek van haar methodologie en haar toepasbaarheid op het c. 8 van Catullus*, Gent, Doct. diss., R.U.G.
- DECREUS, F., (1984), "Catulle c. 1, Cornelius Nepos et les Aitia de Callimaque", in: *Latomus* 43, 1984, 4, pp. 842–860.
- DECREUS, F., (1985), *De structurele analyse van poëzie. Methodologisch onderzoek van structuralisme en semiotiek op basis van "Les Chats de Baudelaire" door Jakobson en Lévi-Strauss*, Gent, Faculté Letteren en Wijsbegeerte, Bijdragen 2.
- DELACROIX, M. & GEERTS, W., (1980), *Les Chats de Baudelaire. Une confrontation des méthodes*, Namur, Presses Universitaires de Namur.
- DEROUX, C., (1970), "A propos de l'attitude politique de Catulle", in: *Latomus* 29: 608–631.
- DEROUX, C., (1973), "L'identité de Lesbie", in: *ANRW* I, 3: 391–416.
- DEROUX, C., (1981), "Le frère d'Asinius Pollion. Note de prosopographie catullienne (c. 12 et 54)", in: *AC* 50: 209–221.
- EHRlich, V., (1969), *Russian Formalism. History-Doctrine*, The Hague-Paris, Mouton.
- ELLIS, R., (1889), *A Commentary on Catullus*, Oxford, Clarendon Press.
- FEHLING, D., (1974), "Gegen die neueste Ausserung zu Cat. 56", in: *Hermes* 102: 376.
- FORDYCE, C.J., (1961), *Catullus. A Commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- GARVIN, P., (1964), *A Prague School Reader of Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, Georgetown University Press.
- GÜNTHER, H., (1971), "Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus", in: *Alternative* XIV, 80: 183–200.
- GÜNTHER, H., (1973), *Struktur als Prozess. Studien zur Aesthetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*, München, W. Fink.

- HAWKES, T., (1977), *Structuralism and Semiotics*, London, Methuen & Co.
- HEILMANN, W., (1975), "Catullus Gedichte in sapphischen Strophen und ihre unmittelbare Umgebung in der Gedichtsammlung", in: *Dialogos. Für Harald Patzer*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, pp. 139—151.
- HOLENSTEIN, E., (1975), *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- HORN, A., (1978), *Das literarische. Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung*, Berlin, W. de Gruyter.
- HOUSMAN, A.E., (1931), "Praefanda", in: *Hermes* 66: 402.
- IHWE, J., (1972), *Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft*, München, Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- JAKOBSON, R., (1921), "Fragments de "la nouvelle poésie russe". Esquisse première: Vělimir Khlebnikov", in: *Jakobson*, 1973: 11—24.
- JAKOBSON, R., (1928), "Problèmes des études littéraires et linguistiques" (avec J. Tynjanov), in: *Jakobson*, 1973: 56—58.
- JAKOBSON, R., (1973), *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil.
- JAKOBSON, R. & LEVI-STRAUSS, Cl, (1962), "Les Chats" de Charles Baudelaire", in: *L'Homme* II, 1: 5—21.
- JAUSS, H.R., (1969), "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", in: *Linguistische Berichte*, 1: 44—56.
- KAČER, M., (1968), "Der Prager Strukturalismus in der Aesthetik und Literaturwissenschaft", in: *Die Welt der Slaven* XIII, 1: 64—86.
- LEEMAN, A.D., (1964), "Catullus, angry young man", in: *Hermeneus* XXXV, 1: 101—114.
- LOTMAN, J., (1964), *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München, 1972, W. Fink.
- LOTMAN, J., (1970), *La structure du texte artistique*, Paris, 1973, Gallimard.
- LOTMAN, J., (1975), *Die Analyse des poetischen Textes*, Kronberg, Scriptor.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1929a), "Thèses de Prague", in: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 1: 7—21.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1929b), "Rapports de la ligne phonique avec l'ordre des mots dans les vers tchèques", in: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 1: 121—139.

- MUKAŘOVSKÝ, J., (1929c), "Über die gegenwärtige Poetik", in: *Mukařovský*, 1974a: 84–99.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1930), "Varianten und Stilistik", in: *Poetica* II, 1968, 3: 399–403.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1931), "La phonologie et la poétique", in: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4: 278–288.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1932a), "Standard Language and Poetic Language", in: *Garvin*, 1964: 17–30.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1932b), "Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten...", in: *Mukařovský*, 1967, 34–43.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1934a), "L'art comme fait sémiologique", in: *Mukařovský*, 1970: 387–392.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1934b), "Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs "Theorie der Prosa", in: *Alternative* XIV, 1971, 80: 166–171.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1936a), "Semantische Analyse des dichterischen Werks Nezvals "Absoluter Totengräber"", in: *Mukařovský*, 1974a: 263–286.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1936b), "Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache", in: *Mukařovský* 1967: 44–54.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1936c), "Aesthetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", in: *Mukařovský*, 1967: 7–112.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1937), "The Aesthetic Norm", in: *Burbank & Steiner*, 1977: 49–56.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1939), "Can there Be a Universal Aesthetic Value in Art?", in: *Burbank & Steiner*, 1977: 57–69.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1940a), "Der Strukturalismus in der Aesthetik und in der Literaturwissenschaft", in: *Mukařovský*, 1967, 7–33.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1940b), "Die Aesthetik der Sprache", in: *Mukařovský*, 1974a: 100–141.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1940c), "Über die Dichtersprache", in: *Mukařovský*, 1974a: 142–199.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1941), "Structuralism in Esthetics and in Literary Studies", in: *Steiner, The Prague School*, 1982a: 65–82.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1942a), "Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen", in: *Mukařovský*, 1974b: 113–137.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1942b), "The Significance of Aesthetics", in: *Burbank & Steiner*, 1977: 17–30.

- MUKAŘOVSKÝ, J., (1944), "Personality in Art", in: *Burbank & Steiner*, 1977: 150–168.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1945), "Der Begriff des Ganzen in der Kunsttheorie", in: *Mukařovský*, 1974a: 20–30.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1946), "On Structuralism", in: *Burbank & Steiner*, 1977: 3–16.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1947), "Zum Begriffssystem der tschechoslovakischen Kunsttheorie", in: *Mukařovský*, 1974a: 7–19.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1967), *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1970), "Littérature et sémiologie", in: *Poétique* 3: 386–392.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1974a), *Studien zur strukturalistischen Aesthetik und Poetik*, München, C. Hanser Verlag.
- MUKAŘOVSKÝ, J., (1974b), *Kapitel aus der Aesthetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.
- PIAGET, J., (1968), *Le Structuralisme*, Paris, P.U.F.
- PIAGET, J., (1973), *Main Trends in Inter-Disciplinary Research*, London, Harper Torchbooks.
- QUINN, K., (1970), *Catullus. The Poems*, London/Toronto, Macmillan.
- REWAR, W., (1976a), "Notes for a typology of nature", in: *Semiotica* XVIII, 4: 361–378.
- REWAR, W., (1976b), "Semiotics and Communication in Soviet Criticism", in: *Language & Style* IX, 1: 55–69.
- ROCKWELL, K., (1975), "O rem ridiculam", in: *Classical Philology*, 70: 214.
- SCHMID, W., (1974), *Catullus. Ansichten und Durchblicke*, Göttingen, Kümmerle Verlag.
- SCHOLES, R., (1974), *Structuralism in Literature. An Introduction*, New Haven, Yale University Press.
- SCOTT, W.C., (1969), "Catullus and Cato (c. 56)", in: *Classical Philology* 64: 24–29.
- ŠKLOVSKIJ, V., (1929), "Kunst als Verfahren", in: *Striedter*, 1969: 3–35.
- ŠKLOVSKIJ, V., (1930), "Denkmal zur Erinnerung an einen wissenschaftlichen Irrtum", in: Flaķer A. & Žmegač, V., *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, Kronberg, 1974, Scriptor, pp. 74–80.
- STEINER, P., (1978), "Jan Mukařovský's Structural Aesthetics", in: *Burbank & Steiner*, 1978: IX–XXXIX.

- STEINER, P., (1982a), *The Prague School. Selected Writings, 1929–1946*, Austin, University of Texas Press (The Prague School).
- STEINER, P., (1982b), "To Enter the Circle. The Functionalist Structuralism of the Prague School", in: *Steiner, 1982a: IX–XII*.
- STEINER, P., (1982c), "The Roots of Structuralist Esthetics", in: *Steiner, 1982a: 174–219*.
- STEMPEL, W.—D., (1972), *Texte der russischen Formalisten, II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, München, W. Fink.
- STRIEDTER, J., (1969), *Texte der russischen Formalisten. I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, W. Fink.
- STRIEDTER, J., (1976), "Einleitung", in: *Vodička, 1976: VII–CIII*.
- TANNER, R.G., (1972), "Catullus LVI", in: *Hermes C, 3: 506–508*.
- THOMPSON, E.M., (1977), "Jurij Lotman's literary theory and its context", in: *Slavic and East European Journal XXI, 2: 225–238*.
- TYNJANOV, J., (1927), "De l'évolution littéraire", in: Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, 1965, Editions du Seuil, pp. 120–137.
- VACHEK, J., (1970), *Dictionnaire de linguistique de l'Ecole de Prague*, Utrecht, Spectrum.
- VODIČKA, F., (1972), "The Integrity of the Literary Process: Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukařovský's Work", in: *Poetics 4: 5–15*.
- VODIČKA, F., (1976), *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München, W. Fink.
- WAHL, F., (1968), "Introduction", in: Ducrot, O., Todorov, T., Sperber, D., Safouan, M. & Wahl, F., *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Editions du Seuil, pp. 7–12.
- WILDEN, A., 1972, *System and Structure. Essays in Communication and Exchange*, Suffolk, Tavistock.
- WIMMEL, W., (1960), *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag.
- WINNER, Th., (1973), "The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle", in: *Poetics 8: 77–96*.
- WISEMAN, T.P., (1969), *Catullan Questions*, Leicester, University Press.

NOTES

¹ Cfr. Šklovskij 1929 et 1930. Remarquons toutefois que Jakobson avait déjà dit en 1921: "le langage poétique ... n'est rien d'autre qu'un énoncé visant à l'expression; ... la poésie est la mise en forme du mot à valeur autonome" (1921: 14).

² Cfr. Ehrlich 1969; Striedter 1969; Stempel 1972.

³ Pour une présentation générale de ses idées, cfr. Kačer 1968; Günther 1973; Winner 1973; Striedter 1976; Steiner 1982c.

⁴ Voire Mukařovský, 1934b: 170 (Titre de l'article: Zur tschechischen Uebersetzung von Šklovskijs "Theorie der Prosa"!).

⁵ Id, Ibid.: "Der Strukturalismus als Synthese beider genannter Gegensätze erhält zwar das Postulat der autonomen Entwicklung aufrecht, verengt jedoch die Literatur nicht um ihre Beziehungen nach aussen; er bietet daher die Möglichkeit, die Entwicklung der Literatur in ihrer ganzen Breite, aber auch in ihrer Gesetzmässigkeit zu erfassen".

⁶ Cfr. Mukařovský, 1940a; 1946; voire aussi Kačer, 1968: 82; Winner, 1973: 79.

⁷ Cfr. Mukařovský, 1940a: 8 et la définition de Wahl (1968: 10): "(le structuralisme) recouvre un problème épistémologique ..., mais elle ne rend pas compte de la spécificité du champ où vient de s'opérer une coupure du savoir".

⁸ Lotman, 1975: 8.

⁹ Boudon, 1971.

¹⁰ Vodička, 1976, I—LIX.

¹¹ Günther, 1973; Vodička, 1972.

¹² Mukařovský, 1934b: 166—171; 1945.

¹³ Lotman, 1964; Winner, 1973: 84; Ihwe, 1972: 126—130; 310—322.

¹⁴ Striedter, 1976: XIX—LIX; Mukařovský, 1944; 1946.

¹⁵ Hawkes (1977: 15—17) définit p. ex. l'oeuvre de Piaget (1968) comme "one of the most fruitful attempts at a definition"; cfr. aussi Scholes (1974: 3; 182—190) et Horn (1978: 92—93; 220—221).

¹⁶ Mukařovský, 1936c: 11—35; 1942a, 1942b.

- ¹⁷ Mukařovský, 1936c: 29; Günther, 1973: 18–33.
- ¹⁸ Mukařovský, 1942a: 113–137; cfr. Steiner, 1978: XXI–XXIII, et Vachek, 1970: 34–35 s.v. fonction.
- ¹⁹ Tynjanov: 120–137; Ihwe, 1972: 345–351.
- ²⁰ Mukařovský, 1942a: 113–137 et Steiner, 1978: XXVIII.
- ²¹ Cfr. Kačer, 1968: 74–76; Günther, 1973: 14–25.
- ²² Lotman, 1970: 36; cfr. aussi son article “Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure”, in: *Linguistics* 6, 1964: 59–72.
- ²³ Cfr. Thompson, 1977: 225–238; Ihwe, 1972; Horn, 1978.
- ²⁴ Culler, 1975: 53–74 et Hostenstein, 1975: 11–33.
- ²⁵ Pour une discussion de l'analyse la plus connue, cfr. Delcroix & Geerts, 1980.
- ²⁶ Steiner, 1978: XXII; cfr. les conclusions de Mukařovský, 1936c: 110–112.
- ²⁷ Jauss, 1969: 44–56; cfr. aussi Günther, 1971: 225, 232.
- ²⁸ Mukařovský, 1932b: 34–43.
- ²⁹ Rewar, 1976a et 1976b.
- ³⁰ Vodička, 1972, 5–15.
- ³¹ Striedter, 1976: XXXVIII–IXL; Günther, 1971: 238.
- ³² Pour un aperçu général de ce nouveau paradigme de recherche, cfr. notre article *Les changements de la critique littéraire et les études structurales sur Catulle*, in: RBPH LXIII (1985), 1, 74–91.
- ³³ Leeman, 1964: 108.
- ³⁴ Il s'agit de l'analyse “Polak's Sublimity of Nature: An Attempt at an Analysis and Developmental Classification of a Poetic Structure”, parue en 1934; cfr. Kačer, 1968: 71 et Steiner, 1978: XIX–XX.
- ³⁵ Nous reproduisons le texte et la traduction de la Collection des Universités de France: *Catulle, Poésies*. Texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, 1966, Les Belles Lettres, p. 36.
- ³⁶ Cfr. Rabelais, *Gargantua*, 1, 45; *Pantagruel* 2, 17.
- ³⁷ L'absence la plus remarquable est celle chez Fordyce (1961). Scott (1969: 24, n. 1) cite d'autres exemples. On constate la même

pudeur chez p. ex. Baehrens (1885: 281), qui ne voit point de mal dans ces vers, puisque les jeunes gens en question ne font rien d'autre que jouer une scène: "luserant parvoli illi ... maritum et feminam".

³⁸Scott, 1969: 27—29.

³⁹Wimmel, 1960: 5—8; 71—103.

⁴⁰Heilmann, 1975: 139—151; Deroux, 1970.

⁴¹Cfr. nos analyses: Decreus, 1977a et 1977b.

⁴²Cfr. Baehrens (1885: 280), Housman (1931: 402) et Rockwell (1975: 214).

⁴³Cfr. Buchheit, 1961: 349.

⁴⁴Cutt, 1936: 34—43.

⁴⁵Ellis (1889: 196—198), Buchheit (1961: 353—354) et Scott (1969: 25—26).

⁴⁶Scott, 1969: 26—29.

⁴⁷Housman (1931: 402), Buchheit (1961: 345, n. 3) et Fehling (1974: 376).

⁴⁸Scott (1969: 26: "there is some evidence that Clodius had a nickname of "Little Boy") et Deroux (1973: 401—403). Cfr. Cicéron, *Ad Atticum* I, 16, 10 (*pulchellus puer*); II, 1, 4 (*furor Pulchelli*); II, 18, 3 (*pudorem Pulchelli*); II, 22, 1 (*Pulchellum*). Dans plusieurs de ces lettres citées Cicéron parle aussi de Clodia — Lesbia, p. ex. II, 1, 5 (*sonor*); II, 9, 1; II, 14, 1; II, 22, 4; II, 23, 3. Cfr. aussi *Pro Caelio*, 36: *pusio ... cum maiore sorore*.

⁴⁹Deroux, 1973: 392; 395.

⁵⁰Deroux (1973: 395) et Wiseman (1969: 52—55).

⁵¹Les deux mots appartiennent au vocabulaire des neoteri (Leeman, 1964: 106—107), mais ils peuvent aussi aider à caractériser Caton, le stoïcien (cfr. Plutarque, *Cato Minor*, I, 2; IV, 1).

⁵²Pour l'étude des poèmes politiques, cfr. Deroux (1970: 608—631) et (1981: 209—221). Notons aussi que la situation ressemble assez fort à celle, dont parle Cicéron à plusieurs reprises dans ses Lettres. Dans l'année 61, Clodius s'était travesti en femme dans la maison de César à l'occasion d'une fête, qui était uniquement réservée aux femmes (la fête de la Bona Dea); il fut poursuivi par Caton (Cic., *Ad Att* I, 13, 3: *instat et urget Cato*; I, 14, 5: *Cato advolat*); Cicéron se sert du même verbe technique *deprehendere* pour racon-

ter l'aventure illicite de ce *sacerdos Bonae Deae* (ib., II, 4, 2; I, 12, 3) : '*P. Clodium ... cum veste muliebri DEPREHENSUM*'; N'oublions pas la signification spécifique de ce verbe: "Man kann *deprehendere* gleichsam einen terminus technicus für das Ertappen bei ungehörigen Liebesabenteuern nennen" (Buchheit, 1961: 346).

Un même type de structuration thématique rapproche d'ailleurs les cc. 55 et 56 : le c. 55 commence par *femellas omnes PRENDI* (vs. 7), on s'adresse aux *pessimae puellae* (vs. 10) et le poème se termine par une référence à *Venus* (vs. 20). Dans le c. 56 le verbe central est *DEPRENDI*, l'objet en question est *pupulum puellae*, la référence finale est faite à (la mère de) *Venus*.

⁵³ Buchheit (1961: 345–350), Tanner (1972: 506–508) et Rockwell (1975: 214).

⁵⁴ Quinn (1970: 253–254).

⁵⁵ Ellis (1889: 197–198).

⁵⁶ Plutarque, *Cato Minor*, XXI, 5; cfr. XVIII, 3; XXXII, 5.

⁵⁷ Mukařovský, 1936c: 43.

⁵⁸ Decreus, 1983.

⁵⁹ Cfr. Günther (1971: 236): "der objektive ästhetische Wert eines Artefakts (ist) um so grösser, je weniger leicht sich das Werk einer wörtlichen Interpretation vom Standpunkt eines allgemein akzeptierten Wertsystems der jeweiligen Zeit und des jeweiligen Milieus unterwirft".

⁶⁰ Cfr. Günther (1973: 58): la valeur générale est située "in der formalen Fähigkeit eines Werks, als etwas ästhetisch Wertvolles in untereinander sehr verschiedenen gesellschaftlichen Umgebungen zu fungieren, wenn auch der Wert selbst in der verschiedenen Umgebungen qualitativ verschieden ist".