

Cet autre *topos* : l'esthétique de la littérature

Arnaud Bernadet
Université McGill
01-02-2012.

Dans le champ actuel des études littéraires, censément marquées à la fois par le déclin et la hantise de la théorie¹, sans même parler de la crise présumée de la littérature (française), un des efforts remarquables de la recherche est l'orientation donnée à l'approche esthétique. La littérature serait l'une des branches de l'art en général, et appellerait pour cette raison une connaissance spécifique, au point que le couple littérature/esthétique paraît s'être imposé au même titre que l'alliance entre sémiotique et littérature quelques décennies auparavant. Enfin débarrassée des oripeaux positivistes du paradigme structural, qu'elle vise à supplanter sinon à transcender, contre les modèles réputés abstraits ou formalisés à l'excès, elle tend ainsi restituer aux œuvres de langage leur dimension d'expérience.

Au lieu de la construction théorique que l'on serait en droit d'attendre, renouvelant la conception de l'humain et du littéraire, cette approche prend parfois cependant les traits d'une *réaction* intellectuelle, au sens idéologique et éthique. Elle s'impose au rang d'un *topos* sinon même d'une *doxa*, d'autant plus incontestés et incontestables qu'ils s'enracinent dans l'évidence des faits, le sens commun, le sentiment partagé au contact des créations de tous ordres, européennes et même mondiales. Ce faisant, l'esthétique a aussi vocation à replacer la littérature dans la perspective de l'universel. Un des essais qui revendique cette ambition est *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* de Marc-Mathieu Münch². Non que la démonstration de l'ouvrage ne laisse lire de nombreuses failles, mais elle constitue un symptôme caractéristique du discours contemporain, dont il convient d'interroger précisément cette fonction réactive comme substitut d'une véritable pensée critique. C'est donc en son statut de révélateur du regard porté par l'esthétique sur la littérature qu'on l'envisagera ici, et à ce titre uniquement.

Empruntant pour l'essentiel sa méthodologie au comparatisme, l'ouvrage de Münch se propose explicitement de développer une théorie de la littérature. Il place au centre de sa réflexion le problème de « la valeur littéraire »³. Et c'est bien ce qui légitime le spécialiste devant les œuvres de langage. Le livre entend par là aussi répondre à la question inaugurale « Qu'est-ce que la littérature ? » (*ibid.*, p. 13). Mais alors que la formulation sartrienne dans *Situations II* ne se sépare pas de présupposés ontologiques, à plusieurs reprises Münch oppose à la conception de la littérature comme *essence* son approche en termes de *fonctionnement*. Ce dernier ne doit pas s'interpréter sous l'angle d'un formalisme ou d'un matérialisme du signifiant. Il ne se réfère pas non plus au modèle d'une discursivité envisagée comme processus et historicité. Il ressortit avant tout à un ordre cognitif et psychologique : « Un texte n'est pas la somme de ses matériaux, mais leur fonctionnement dans l'esprit du lecteur » (p. 270). Ce fonctionnement dont l'auteur précise les modalités à l'intérieur de l'ouvrage se rapporte à « la vérité de la littérature » (*id.*).

L'analytique du sensible

Le projet de Münch est bien de « construire une théorie esthétique de la littérature » (p. 101) et participe à ce titre de son époque. D'emploi courant et même banal dans l'analyse des productions plastiques ou musicales, l'esthétique de la littérature se donne sans doute pour une alternative ou un dépassement du référent structural. En fait, elle a consacré l'évolution d'œuvres qui ont été elles-mêmes au centre du grand récit structuraliste. Il n'est que de songer à l'orientation qu'après S/Z Roland Barthes amorçait dans *Le Plaisir du texte* puis *L'Obvie et l'obtus*, conjuguant une forme d'hédonisme à l'expression d'un subjectivisme radical. Dans *Fiction et diction*, et surtout les deux volumes de *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette considère explicitement l'esthétique comme l'intégrant de la poétique. Plus récemment, des auteurs aussi différents que Georges Molinié jusqu'à Bernard Vouilloux ou Anne Herschberg-Pierrot, en ont fait l'instrument d'une refonte du style (et de la stylistique). À une analytique du formel a donc succédé une analytique du sensible.

¹ Ce lieu commun qui a cours depuis une dizaine d'années et fait sa mode est résumé par *Le Démon de la théorie* (Paris, Seuil, 1998) d'Antoine Compagnon. À ce propos, Arnaud Bernadet, « De la critique au consensus : l'effet Antoine Compagnon », *Le Français d'aujourd'hui, La Critique, pour quoi faire ?*, 160, Paris, Armand Colin, p. 43-52.

² *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, 396 p.

³ *L'Effet de vie, op. cit.*, p. 245.

Or depuis sa fondation, avant Kant, chez Baumgarten et ses *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* (1735), l'esthétique se définit comme science de la connaissance sensible. Avec ce paradoxe, inscrit dès le titre de s'adresser non à la peinture ou à la musique, mais au poème et, par conséquent, au langage. Au début de son essai, Münch s'inscrit pleinement dans cette tradition lorsqu'il écrit : « L'esthétique littéraire est la science humaine qui cherche à comprendre pourquoi et comment certains textes obtiennent auprès de certains lecteurs un effet que j'appellerai provisoirement un effet de "beauté" ou d'"émotion spécifique". Elle devra donc définir cette "beauté" ou cette "émotion spécifique". » (*op. cit.*, p. 24). De cette façon, elle espère rendre compte du « système interactif » (*id.*) qui unit l'auteur, le texte et le lecteur, en y incluant la part qui revient au « gouffre de la subjectivité » (p. 207), et dans cet espace à l'affectif et au senti.

Il reste que le point de vue dont s'autorise Münch s'expose à des difficultés à cause de sa définition même. Il repose discrètement sur le jonctif *ou* dont la valeur inclusive fait justement défaut : « un effet de "beauté" ou d'"émotion spécifique" ». Même si, en ce début de démonstration, les deux notions prudemment entourées par les parenthèses semblent se référer à un statut incertain et provisoire, il n'empêche que *beauté* et *émotion* sont envisagées conjointement. Plus exactement, le rapport qu'elles entretiennent est implicitement vectorisé et hiérarchisé : l'idée de beauté doit être conçue en fonction de l'idée d'émotion. De sorte que le problème que la théorie se proposait de traiter principalement, « la valeur littéraire » (p. 245), se confond entièrement avec le problème du sensible. Au lieu d'être nettement distincts, ils s'annulent l'un et l'autre et se résolvent d'eux-mêmes pour ne plus former en effet qu'une seule « question simple » (p. 13). Il est ensuite possible d'y répondre puisque le sensible a préalablement hypothéqué la valeur. Que ce dernier constitue ici l'*interprétant* du texte littéraire se vérifie au statut épistémologique que Münch accorde à l'esthétique. D'un côté, l'esthétique comme « toute science humaine » aspire à l'indépendance vis-à-vis de « positions religieuses, philosophiques ou idéologiques » (p. 137). De l'autre, elle « a besoin de toutes les sciences humaines pourvu qu'elles ne réduisent pas sa spécificité » (p. 107). Quoique la sociologie, l'herméneutique, la linguistique, la psychanalyse ou l'histoire représentent des modes d'accès légitimes du texte littéraire, ils manquent aussi sa singularité : l'effet sensible que l'esthétique seule a en charge d'objectiver, d'expliquer et d'apprécier. C'est pourquoi Münch suggère logiquement que « la critique de l'avenir s[oit] faite de disciplines complémentaires à partir d'un centre esthétique » (p. 170). Dans cette perspective cumulative et totalisante, la théorie acquiert une position transcendante et englobante : elle subsume de manière éclectique une série d'analyses connexes qu'elle redéploie et fait signifier sur un plan sensible supérieur.

L'effet auquel s'applique la théorie n'est pas un « effet de sens » qui serait propre à « la communication » mais un « effet de vie » (p. 101). Il s'agit pour l'auteur d'un *invariant*, un schème générateur de tout acte de création qui, s'il se configure sous des formes différentes dans les œuvres, représente un impératif constant partagé par l'ensemble des littératures orales ou écrites existantes. Cet invariant des invariants, Münch n'en retrouve pas seulement la présence et les traces manifestes dans la culture occidentale où se trouvent convoqués tour à tour Dante, Shakespeare, Coleridge, Wordsworth, Goethe, Mme de Staël, Hugo, Flaubert, Proust, Sarraute, Chaillou. De manière plus systématique, « la théorie de l'effet de vie est une tentative de synthèse planétaire du phénomène littéraire plusieurs fois millénaire » (p. 63-64) : le témoignage des œuvres et des auteurs d'Afrique noire, de Chine ancienne et moderne, d'Inde y apporte autant de preuves. Avec un risque supplémentaire, c'est que « l'interculturalité » (p. 75) en se conjuguant à « la méthode des invariants » (p. 30) porte la question de la valeur littéraire à son plus haut degré de généralité. Quoique dans un premier temps la démarche confisque d'éventuelles dérives ethnocentriques, en relativisant l'incidence et la portée de catégories esthétiques toujours issues d'œuvres, d'une histoire et d'un monde particuliers, le comparatisme aboutit finalement à un nouvel universalisme⁴. Une tension réapparaît alors entre « les formes de la beauté » qui sans cesse « évoluent » et « l'essence de l'art » qui est « immuable » (p. 55). La méthode des invariants sous-tend en fait un idéalisme de la littérature.

La science du vécu

La thèse de l'effet de vie se résume dans l'idée que « la beauté est elle-même la rencontre de la forme et de la vie » (p. 327) et, d'une manière plus générale, que « la littérature ne fait pas sens, elle fait vie » (p. 145). En apparence, ce sont là deux propositions puissantes. L'une corrige l'assimilation fréquente de la valeur à la qualité ou à la complexité formelles du texte. L'autre soustrait le texte à l'amalgame herméneutique qui substitue la question du sens, de l'interprétation et de la compréhension, à l'examen de sa spécificité. La vie désignerait ainsi l'intensité d'un mode d'être du sujet dans l'écriture qui, indissociable de son fondement discursif, s'ouvrirait également aux autres, aux lecteurs : la littérature comme vie s'inscrirait esthétiquement dans l'ordre d'un partage. En fait, Münch conçoit banalement la vie comme *vécu*. Il réactive à ce niveau des clichés qu'on croyait hors d'usage : « La littérature est d'abord un vécu, non un connu. On sait par expérience, pour les avoir

⁴ Sur ces risques inhérents à la méthodologie comparatiste, voir l'ouvrage coordonné par Emilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert, *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

ressenties, les émotions qu'elle provoque dans les profondeurs de l'être où le langage ne parvient pas. Ce sont des frissons, des grésillements qui courent le long du dos, des larmes, des visions, des rythmes intérieurs, des tensions et des relâchement, des angoisses et d'heureux apaisements, bref toute une série de sensations et de sentiments associés au sens » (p. 39). C'est le paradigme scolaire de la *vibration* qui, loin des positivismes et des scientismes historiques, philologiques et linguistiques, de « toute critique littéraire disséquante » (p. 38), exhause l'irrationnel au rang de théorie, ou donne l'un pour l'autre. Münch dissocie « la lecture esthétique » de « la lecture savante » (p. 108) au sens où le déchiffrement sensible du texte est toujours premier comme d'autres posent phénoménologiquement un acte de lecture *naïf*, immédiat et préhensif, capable de mettre entre parenthèses les savoirs, les jugements et les catégories dont se servira ensuite une lecture plus approfondie et érudite. D'évidence, il s'agit dans les deux cas d'une construction idéologique. L'usage du pronom indéfini *on* se révèle ici stratégique : il est effectivement le signe d'un partage esthétique de la littérature mais à condition que chacun refasse pour soi, dans un registre individualiste et intimiste, l'expérience que sans cesse l'œuvre suscite.

Ainsi l'esthétique « ne peut donc être qu'une science du vécu », elle s'adresse à « l'art » et non à « l'intellect » (p. 40). Elle raisonne « sur cette étonnante valeur ajoutée qu'est la vie » (p. 35), laquelle finalement absorbe en son entier la *littérarité*. Deux présupposés se trouvent ainsi dénoncés. L'effet de vie possède à la fois un rôle d'essence et de supplément. La qualité esthétique d'un texte est d'avance soldée par une compréhension quantitative : la vie est cet effet qui vient s'ajouter aux propriétés formelles et techniques, aux marques culturelles et sociales, aux signaux politiques ou historiques d'un texte. Cette logique d'accumulation se laisse encore lire dans la syntaxe même de la définition : « Dire que la vérité fondamentale de la littérature est l'effet de vie, c'est affirmer qu'elle ne vise pas l'imagination *ou* la sensibilité *ou* la raison, *etc.*, mais *et* l'imagination *et* la sensibilité *et* la raison, *etc.*, sans oublier le plaisir. » (p. 35 ; c'est moi qui souligne). Ainsi dotée d'une âme et d'une sensibilité, la théorie de la littérature qui refuse de s'enfermer dans une quelconque « école douillettement péremptoire » (p. 14) redécouvre des positions réactionnaires qu'on voyait proliférer au temps révolu des opposants à la *Nouvelle Critique*. En matière d'art, l'effet esthétique résume donc tout ce qui s'éprouve intérieurement et se situe par conséquent au-delà d'une intelligibilité *a priori* : à « comprendre » Münch oppose « ce qui ne peut que se vivre » (p. 40). Mais cette dimension aussi irréductible qu'inaliénable que l'auteur appelle alternativement « vie artificielle » ou « seconde vie » (p. 54) se révèle dans un constant rapport de « superposition » à la « vie réelle » (p. 110) : en fait, de compensation et de substitution. La preuve en est qu'elle « ne manque pas d'avantages » et « permet de multiplier les expériences, de s'imaginer dans des destins divers, d'échapper à l'ennui de la vie réelle, à ses angoisses, à ses tracas » : « La vie artificielle offre à l'auteur et au lecteur une liberté de choix, une facilité de décision, une rapidité d'exécution qu'ils n'auront jamais dans la vraie vie. Il est un peu facile, assurément, d'écrire "la marquise sortit à cinq heures", mais combien de lecteurs ne seront ni femme ni marquise ! » (p. 115-116). L'œuvre comme évocation, projection, identification, libération.

Après avoir démontré dans un premier chapitre que l'effet de vie constitue le principal invariant des littératures et qu'il « englobe tous les autres » (p. 35), puis mis en lumière dans un deuxième chapitre ses principaux enjeux (p. 101-124), Münch énumère et détaille l'analyse des quatre invariants fondamentaux qui en représentent les sous-ordonnés et agissent toujours selon lui « concurrence dans un texte réussi » (n. 1, p. 36). La composition de l'ouvrage obéit de manière linéaire à ce mouvement : le chapitre III se consacre de la sorte aux « mots » (p. 125-161). Quant au chapitre IV, il s'applique à montrer que « la plurivalence » (p. 163-221) concerne « l'ensemble des moyens littéraires propres à disperser la chose dite dans la psyché » (p. 36) du lecteur. La plurivalence implique donc corrélativement « l'ouverture » (p. 223-258) aux autres dans leur « diversité » (p. 36), objet du chapitre V, et une vision particulière de l'intersubjectivité. À l'inverse, s'il est vrai que la vie artificielle exige « de puissants moyens de dispersion à l'intérieur de la psyché » (p. 37), cela ne va pas sans un recours à l'ordre et à la plénitude : un besoin de « cohérence » (p. 259-305) qui constitue la matière du chapitre VI. Le dernier invariant a pour titre « Le jeu des mots » (p. 307-333) et cherche à pénétrer « vraiment dans le processus de la création » et « la fabrication concrète de l'œuvre d'art » (p. 307) en dehors des généralités énoncées dans le chapitre sur « Les mots ». Le livre s'achève sur une section paradoxale : « Les fonctions de l'art littéraire » (p. 335-368). Münch reconnaît en effet ne pas y avoir trouvé d'invariant mais considère qu'il est difficile de ne pas tenir compte de cette ultime dimension. Il désigne par là une limite de son travail et de son objet d'investigation. Chacune des questions abordées successivement dans ces différents chapitres se relie étroitement à la thèse initiale de l'essai. Sans les considérer une à une, je discuterai néanmoins de manière transversale quatre axes principaux qui, tous, se rapportent au postulat global de l'auteur : son « centre esthétique » (p. 170). J'envisagerai donc pour terminer les liens chez Münch (i) entre esthétique et art, (ii) esthétique et psychologie, (iii) esthétique et langage, et enfin (iv) esthétique et éthique.

L'hypothèque de l'art

Une zone de conflit apparaît d'abord entre esthétique et art. En effet, on peut librement considérer que leur rapport ressortit à l'évidence, et dans ce cas qu'il n'appelle aucun commentaire en dehors du « bon sens » qui « classe la littérature parmi les arts et déclare qu'il faut en parler avec les méthodes d'une esthétique littéraire spécialement faite pour elle » (p. 17). Cependant aucune théorie ne saurait prétendre être bâtie sur du bon sens ;

elle demande des concepts et doit rompre sur ce point avec la logique naturelle. En particulier, lorsque deux définitions se suivent dont l'asymétrie demeure imperceptible : « La littérature est un art qui évoque le monde avec des mots par le biais de la beauté littéraire », assertion déjà redondante et circulaire, et : « L'art est autonome, irréductible comme le sont la science, la religion et la philosophie » (*id.*). Car de l'une à l'autre de ces définitions, la notion d'art n'a pas le même statut. D'un côté, il s'agit d'un art ou des arts, nous avons affaire à une typologie ouverte des pratiques dont l'extension peut d'ailleurs être discutée : rien n'empêche d'y inclure divers *technai*, des arts au sens *des arts et métiers* jusqu'à la gastronomie ou à la haute couture. C'est d'ailleurs à cet écueil qu'achoppe la réflexion. Quelques digressions ou marges révèlent localement combien le regard esthétique est désépécifiant : à propos du statut de l'image, l'analogie qui s'impose avec la pâtisserie en rattache l'analyse au critère du goût. Mais le primat du sensible n'interdit pas non plus de penser à l'odorat et de se demander si ce n'est pas « la faiblesse de ce sens chez l'homme qui explique l'absence d'art des parfums et des odeurs » (n. 1, p. 189). De l'autre côté, l'art présent dans la seconde définition est le mot qui désigne non pas un genre de pratique ou d'expression mais une problématique de la valeur. Quand il n'est pas pris comme objet, l'art permet de questionner aussi bien la littérature que la peinture ou la musique⁵.

Chez Münch, de même que la beauté ne se conçoit qu'en fonction de l'émotion, l'art se confond avec l'esthétique. La conséquence immédiate en est qu'il lui semble impossible de démontrer que « la littérature est un art » (p. 20). En effet, dans un cadre où le sensible se pose comme l'englobant, les seuls observables esthétiques apparaissent au niveau psychophysiologique : musique, sculpture, cinéma créent eux aussi « le même effet de vie » que la littérature « mais avec des matériaux différents » si bien que l'art peut se comprendre comme « le domaine des artefacts capables de provoquer un effet de vie par le jeu de cohérence des formes et des matériaux » (p. 105). Or la difficulté réside dans le fait que les *différences* instituées par la matérialité sensible ne constituent pas pour autant des *spécificités*. Au contraire, elles lui substituent une logique instrumentale où chacun des arts répond à la question de l'art selon une logique qui est celle des moyens et des techniques d'expression. Ainsi Münch admet la littérature comme art au titre de simple postulat parmi trois postulats possibles : « littérature égale art, littérature égale éloquence, littérature égale communication » (p. 20). Le territoire du pensable se trouve d'emblée cadastré en obéissant à une tripartition simplifiée des disciplines : esthétique, rhétorique, linguistique.

En fait, le problème de l'art pour l'esthétique littéraire tient à l'aporie qu'il désigne. L'auteur distingue entre « le beau multiple et l'art », ou si l'on veut « l'existence et l'essence » (p. 26). Derrière « la dialectique du singulier et du pluriel » (*id.*), *la beauté et les beautés*, se place la vieille antinomie logique du particulier et du général. Ainsi, alors que « le beau multiple n'est qu'une collection d'expériences vraies » (*id.*), l'art ressortit en revanche à « un concept universel constructible » (p. 27). La théorie s'installe dans une contradiction qu'elle assume sous le nom de « relativité du beau absolu » (*id.*). A « l'ère du pluriel du beau » (*id.*), l'art est fermé par « les frontières » qui permettent de le construire comme concept et simultanément ouvert « à l'infini sur de nouvelles combinaisons » (p. 26) : l'empirique même des œuvres. Münch retrouve sur ce point l'esthétique romantique allemande, particulièrement celle de Friedrich Schlegel. Mais c'est chez Baudelaire et sa « théorie romantique et historique du beau » dans *Le Peintre de la vie moderne* qu'il croit trouver « la solution » (p. 28-30) à son problème. En fait, chez Baudelaire l'essai de conceptualisation inséparable de sa pratique de poète rompt avec l'allure spéculative de l'esthétique. Par exemple, lorsque l'écrivain déclare dans *Fusées*, X : « J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. » La liberté qu'offre cette définition tient à son indéfinition même : elle tient moins au dualisme de l'absolu et du relatif qu'elle ne rend possible l'ancrage de la valeur littéraire du côté d'une historicité radicale, – celle d'un sujet.

Homo sapiens / homo aestheticus

C'est bien ce dernier aspect qui est au cœur des liens qu'entretiennent esthétique et psychologie. Münch réhabilite les modèles les plus traditionnels de l'individuation. Entre le pluriel et le singulier du beau, il conclut son essai sur « l'unité de l'homme » (p. 371). Cet énoncé ressortit à l'idéologie néo-humaniste qui place l'instance, dotée de conscience et de volonté, dans une universalité abstraite. Sans adhérer au thème aujourd'hui daté de la *mort de l'homme* qui avait été un temps au centre de l'anthropologie et de l'épistémologie structurales, on ne saurait admettre aussi aisément des notions telles que « l'homme », « le sujet », « le moi » sans en questionner aussitôt les fondements et en établir une généalogie critique. Or cette discussion n'apparaît jamais chez Münch dont l'esthétique ne tient pas compte non plus de la persistance des poétiques d'écrivains depuis un demi-siècle à construire un sujet infigurable, délocalisé, amoindri. Pour qui considère que « chaque auteur fait la théorie de son propre talent, de son propre moi » (p. 34), rien n'est dit cependant d'une instance qui, de Beckett à Michaux en passant par Claude Simon, sans disparaître ni mourir complètement, a sans cesse évolué sur le mode de la dispersion, de la fragmentation, de la pluralisation ou de l'exténuation. Attentif surtout au pôle de la

⁵ Sur cette question, je renvoie à Gérard Dessons, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 335-347.

réception, l'essai délègue sa voix aux « psychologues » qui ouvrent le chemin « dans leur va et vient du cas particulier aux lois générales : le domaine de l'esthétique s'étend des invariants planétaires à la lecture individuelle subjective » (p. 221). La démesure du rapport visé, la double échelle planétaire et individuelle, dans sa grandiloquence contribue à manquer l'homme de la littérature, construit par les œuvres.

L'instance psychologique dont Münch détaille chacune des neuf facultés – la perception, la conceptualisation, l'imagination, la formalisation, l'intuition, l'affectivité, la conscience, la mémoire, le sens moral (p. 136) – transcende le plan strictement discursif du texte : « Le fondement de l'esthétique littéraire, c'est d'accepter ce passage (difficile à comprendre aujourd'hui) du linguistique au psychique. Mais au fond, c'est tout simple : ce qui se passe dans le texte est linguistique ; ce qui se passe dans la psyché est psychique. Texte et psyché ont en commun un code linguistique, mais la psyché est beaucoup plus que la connaissance de ce code. La littérature commence lorsque le texte prévoit le fonctionnement de la psyché du lecteur au-delà du linguistique. Il en est capable puisqu'il est produit par une autre psyché qui sait à qui elle s'adresse et ce qu'elle peut obtenir de lui » (p. 59). La tautologie n'explique rien sinon que ce qui est effectivement. Ailleurs, l'imposture conceptuelle repose sur le bon usage de la métaphore : « L'effet de vie que nous considérons finalement comme un système d'échos dans la psyché » (p. 98). Or de même qu'elle suppose une psyché du lecteur, elle investit l'auteur d'une fonction apparentée. Mais que savons-nous de la psyché de Claudel ? de Joyce ? d'Homère ? de Cervantès ? Comment la reconstituer ? Cette vaine perspective laisse croire à la présence d'une intention dans le texte alors conçu sur le mode de la maîtrise consciente.

Inévitablement, de telles prémisses aboutissent au cadre d'une anthropologie naturaliste. Münch invoque fréquemment l'image de l'*homo sapiens*, double de l'*homo aestheticus*. Ainsi s'explique que l'esthétique regarde vers « les extraordinaire progrès de la neuro-bio-physiologie » (p. 134) : le cerveau y tient lieu de théorie du sujet et en lieu et place d'une théorie du langage dans « le face à face texte-esprit » suit le schéma behavioriste de « stimuli particuliers » (p. 164). Le mythe d'une épistémologie unitaire y fait retour : il s'agit de « jeter un pont prudent » entre la neuro-bio-physiologie et « les sciences de l'homme » (p. 135). Faut-il rappeler que Jakobson dont la fonction poétique ne permettrait pas de « repérer les beautés d'un texte » (p. 220) avait eu un rêve identique alliant sémiotique, linguistique et biologie à travers la cybernétique ? Enfin, là où la fonction poétique échoue, l'esthétique donne-t-elle de meilleurs gages lorsqu'elle exalte par exemple l'effet de vie dans *Le Cygne* de Sully Prudhomme, texte pourtant bien académique, au nom de sa capacité à créer « des images mentales cohérentes dans la psyché du lecteur » (p. 195) ?

Le primat de la psychologie dans l'effet de vie procède d'une critique de la linguistique et de la sémiotique. La représentation du langage qui en résulte se révèle particulièrement schématique et se fonde d'abord sur des affirmations insuffisamment contrôlées ou littéralement présomptueuses : « J'ose le dire, ce ne sont pas seulement les écrivains occidentaux qui sont ici d'accord entre eux, ce sont ceux de toute la planète qui considèrent le mot comme un matériau concret » (p. 157). À cette ambition planétaire, on opposera dans le seul domaine francophone que Michaux dans *Emergences-résurgences* criait déjà : « À bas les mots ! », qu'Artaud élaborait une critique de la syllabe à travers ses expériences glossolaliques. On rappellera chez Flaubert et Proust la recherche insistante sinon obsédante de la phrase. À chaque poétique correspond une réflexion sur les unités de la langue ; à chaque poétique correspond aussi l'invention de composantes inédites, ligne, colonne, trait, idéogramme, page, volume : Mallarmé, Claudel, Cummings, Cendrars, Tzara. L'idée que non seulement le mot est un universel de la littérature mais par là le matériau fétiche de l'écrivain n'est pas seulement stéréotypée. Elle introduit une perception mutilée sinon erronée du langage. Elle le considère au rang d'objet et d'instrument comme s'il était extérieur au sujet alors que, selon l'expression même de Benveniste, le langage « sert à vivre »⁶.

Le privilège indiscuté du mot maintient les dualités traditionnelles : « Il est licite de séparer théoriquement le fond de la forme, mais non pas esthétiquement » (p. 159). Décrite dans le détail, cette bipolarité sert de pot-pourri, elle uniformise des réalités qui ne sont pas sur le même plan : « La forme, c'est le souffle, le son, le rythme, l'intonation, la graphie (parfois) et le silence qui les met en valeur. Le fond, c'est le mot devenu événement psychique dans le cerveau du lecteur après l'avoir été dans celui de l'auteur. Ce sont donc, selon notre nomenclature, les émotions, les images, les intuitions, les formes et les concepts ainsi que les renvois au référent et à la langue » (p. 158). Aussi réducteur que totalitaire, le modèle du signe sous-tend également la logique de la communication : le code, le message et le bruit. Face aux « imperfections de l'émetteur et du récepteur » comme au manque « de précision » voire aux « ambiguïtés » (p. 228-229) qui font l'ordinaire de nos échanges, l'écrivain « remotive les mots arbitraires pour en faire une valeur artistique » : « il relève le défi du malentendu et des "bruits" de la communication. Avec un mal, il fait un bien » (p. 230). *Infinif* de Desnos vient alors illustrer cette ontologie négative à incidence théologique. L'esthétique doit s'attacher à ces processus de remotivation comme à n'importe quel « fait de style » dès lors qu'on y perçoit « une présence » avant d'en produire « une interprétation » (p. 208). Non seulement la pertinence de la notion de *style* devant l'art du langage

⁶ « La forme et le sens dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, t. II, p. 217

à aucun moment ne fait l'objet d'un débat mais ce terme n'appelle pour toute rigueur et méthode que la manière dont le lecteur « l'a senti » (*id.*).

On en jugera : dans une fable de La Fontaine, « Un jour sur ses longs pieds, allait, je ne sais où/ Le héron... », le rejet externe imite « rythmiquement le nonchalant balancement d'une marche chaloupée » (p. 146). La paraphrase du vers procède de la méthode expressive. D'un fait de ponctuation chez Sartre : « On sent naître avec la virgule et sur le mot "sauf" qui obligent à reprendre le souffle, un rythme balancé comme une musique dont le battement s'allonge d'abord en nostalgie, puis s'épuise en accumulant la fatigue de ses redites » (p. 23). L'impression esthétique-psychique individuelle n'est jamais vérifiable, et difficilement communicable ; elle n'appartient qu'à un seul.

L'éthique de l'émotion

Avant tout préoccupée d'émotion et de sensibilité, à l'épreuve du langage comme art, l'esthétique se soustrait à la moindre considération éthique. Elle met entre parenthèses toute forme de responsabilité du dire. Münch dissocie de la sorte « le temps de la création » axé sur « les moyens esthétiques » mis en œuvre pour engendrer l'effet de vie et « le temps de la réception » où « s'ajoutera » une inquiétude d'ordre « éthique à l'œuvre réussie » (p. 364). C'est reconnaître que l'éthique n'entre pour rien dans la spécificité artistique d'un texte. Aussi est-il logique que l'auteur clôt son essai sur « les fonctions de l'art littéraire, c'est-à-dire sur un chapitre qui de son avis même « prouve *a contrario* la thèse de l'effet de vie » (p. 336).

On ne saurait lui reprocher la cohérence du propos, encore moins sa lucidité. Il n'en reste pas moins alors une série de difficultés insolubles. Ainsi de la place de l'art et sa nécessité ou non-nécessité dans une société. Son rôle critique des normes, des mœurs et des manières d'une collectivité. Son lien à l'engagement dans la Cité qui laisse l'auteur sans réponse : « Comment gérer l'intégration de l'émotion esthétique dans l'action ? Tout est là » (p. 363). Mais la théorie de la littérature s'expose à de plus graves et même tragiques contradictions. Car si l'on est toujours libre d'étendre des catégories esthétiques à une œuvre telle que *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, comment juger *Bagatelles pour un massacre* après *Voyage au bout de la nuit* ? En termes de goût ? de style ? d'émotion ?

Le primat du sensible évacue l'éthique, ou constitue au mieux l'émotion et le sensible en catégories éthiques ; il se révèle par conséquent dépolitisant. C'est sur ce critère que se juge finalement sa pensée de l'humain et du littéraire : très exactement aux valeurs qu'il leur retire. Certes, l'absence de rigueur dans l'argumentation se conjugue ici à une réflexion inaboutie et hasardeuse. Mais la tentative importe parce que, sous couvert de spéculation et de conceptualisation, elle postule un universel anthropologique – l'affect, l'émotion – dont elle trahit aussitôt les limites, en montrant qu'il est difficile sinon périlleux de fonder à partir de cet universel une rationalité critique de la littérature.