



L'expression réussie et la philosophie à venir

Adriana BONTEA
(Pembroke College Oxford)

Pour citer cet article :

Adriana BONTEA, « L'expression réussie et la philosophie à venir », *Revue Proteus*, n° 16, l'œuvre d'art réussie, Benjamin Riado (coord.), 2020, p. 26-33.

Résumé

Si l'œuvre d'art réussie a été traditionnellement jugée par rapport aux limites du genre qu'elle représente, des démarches philosophiques plus récentes ont fait éclater ces confins et envisagé les productions artistiques dans leur capacité d'arracher nos formes de connaissance aux certitudes habituelles. En traçant brièvement l'histoire de quelques usages critiques dont le point commun a été de poser l'œuvre d'art en position d'objet devant un sujet réfléchissant, il s'agit de surprendre le moment où l'attitude contemplative et désintéressée cède sa place à une perception active, indissociable des couleurs ou syntaxes à travers lesquelles elle prend forme. Les recherches de Walter Benjamin et Maurice Merleau-Ponty ont entrepris de façon indépendante d'intégrer la réussite des œuvres d'art au répertoire des savoirs en train de se faire, et partant, de réorienter la démarche philosophique vers l'expression et l'efficacité des symbolismes actuels.

Techniques artistiques — Perception — Savoirs — Mystère de l'œuvre d'art

Abstract

If the accomplished work of art had been traditionally evaluated according to the limits of the genre it represented, more recent philosophical enquires dissolved such boundaries when considering art productions in their ability to expand our rationalities beyond the usual certitudes. After a brief historical account of several critical approaches positing works of art as objects before a reflective subject, this essay focuses on the conditions under which a contemplative and impartial attitude is supplanted by an active form of perception, indissociable from the colours or syntaxes shaping it. Independently from one another, Walter Benjamin and Maurice Merleau-Ponty undertook the task of integrating various accomplishments in the realm of art into the overall process of knowledge. And by the same token, they gave a new direction to philosophical enquiry, dealing now with the expression and efficiency of present-day symbolisms.

Artistic Techniques — Perception — Knowledge — Mystery of the Work of Art

L'expression réussie et la philosophie à venir

On voit un tableau tout de suite ou on ne le voit
jamais.
Paul Cézanne

La distinction entre l'œuvre d'art réussie et le succès d'une œuvre d'art semble marquer deux points de vue divergents sur le travail de l'artiste. Si la mesure du succès correspond à un consensus qui réunit théories de l'art, goût du public et marchés, la réussite tient plutôt au regard de l'artiste sur sa propre production. Cette distinction repose sur des critères bien différents. D'un côté il s'agit d'une rencontre heureuse entre plusieurs aspects hétérogènes, dont l'apport varie selon les époques, et qui ensemble informent les théories de la réception. Ces aspects, qu'ils prennent la forme des déterminismes concentriques de Hippolyte Taine¹, qu'ils convergent dans une sociologie historique comparative telle que voulue par Pierre Francastel² ou étaient les théories de la lecture et de l'interprétation développées au sein de l'École de Constance³, partagent le même souci : se défaire de toute référence à l'artiste comme créateur. De l'autre côté il s'agit de tenir compte de la position de l'artiste par rapport à son œuvre et de l'interroger en tant que témoignage précieux d'un travail

de perception. Ce qui ne coïncide pas avec la critique biographique fondée par Sainte-Beuve sur le modèle des éloges et des *vies* des personnages illustres en usage depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance. Il est question plutôt de remonter à l'habitude de Degas de retravailler des anciennes œuvres⁴ ou encore évoquer la colère de Cézanne qui lui faisait détruire des tableaux que d'autres tenaient pour des chefs d'œuvre⁵, pour comprendre que pour l'artiste l'œuvre d'art réussie correspond tout d'abord à une certaine vision qu'elle doit satisfaire. Pourtant il convient de se demander si ces deux manières de considérer les œuvres d'art restent à jamais irréconciliables.

Réception et théories de la réception

Les premières théories de la réception se sont érigées contre les théories de la création proposées par des artistes aussi bien que théoriciens et critiques d'art de l'époque romantique. Ainsi, Taine empruntait le « détour » par l'histoire et les mœurs⁶ pour écarter de la philosophie de l'art le postulat de la création et ses termes associés de génie, d'imagination et d'intuition. Le résultat fut aussi d'évincer avec la mystique de l'inspiration tout mystère de l'œuvre qui fait qu'elle prenne sens dans une vie tout en ayant un sens pour d'autres. D'autres façons d'écarter l'énigme de l'œuvre d'art ont suivi. Le champ artistique et la chaîne opératoire⁷ ont supplanté dans l'histoire de l'art non seulement le travail d'attribution et les questions esthétiques, mais aussi toute référence à

1. Pour les mises au point successives de la théorie de l'art de Hippolyte Taine voir la préface de *l'Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863, p. IV et les remarques sur la peinture flamande et le milieu dans *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985, p. 13-52.

2. Dans *Peinture et Société*, Pierre Francastel présente l'évolution de l'espace pictural depuis la Renaissance à l'art cubiste en tant que création d'un espace imaginaire « où les artistes projettent une interprétation fascinante de ses convictions et de ses habitudes. L'espace plastique [...] ne peut cesser d'être à la fois, [sic] le reflet de notre conception mathématique des lois physiques de la matière et de l'ordre des valeurs sentimentales que nous voudrions voir triompher. » Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, p. 269.

3. Il s'agit surtout des travaux de Hans Robert JAUSS, réunis dans le volume *Pour une esthétique de la réception*, C. Maillard (trad.), Gallimard, 1978, et de Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, E. Szynger (trad.), Bruxelles, Mardaga, 1976.

4. Voir Paul VALÉRY, « Souvenirs de Monsieur Ernest Rouart », *Degas Danse Dessin*. Dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1232.

5. Joachim GASQUET, *Cézanne*, Paris, Les éditions Bernheim-Jeune, 1926, p. 99-104.

6. Hippolyte TAINE, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Hachette, 1904, p. 290.

7. Pierre FRANCASTEL, *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1956.

l'individualité de la vision, et l'horizon d'attente¹ a eu pour but de rendre compte de la rencontre entre œuvres littéraires et lecteurs en dehors de toute considération du sol sensible sur lequel l'échange s'établit. Ces approches, aussi différentes qu'elles puissent être dans leur édifice conceptuel, partagent la même croyance que l'œuvre d'art peut s'expliquer par des constructions intellectuelles qui la rendent accessible, voire transparente, et que le public qu'elle vise est, lui aussi, une entité abstraite. Au-delà des changements décisifs introduits dans la compréhension et l'évaluation des œuvres d'art, y compris le renoncement aux critères esthétiques à l'usage du sujet transcendantal hérités de Kant, ces entreprises, tout en sollicitant le lecteur, la société ou encore la technique, n'arrivent pas à rendre justice au concret qu'elles invoquent, puisque les théories proposées ne reconnaissent pas les positions particulières où elles s'amarrent, inséparables de la situation de l'observateur. De la sorte il n'est pas étonnant que le succès des œuvres auprès de cet être décharné, qu'on s'est plu à nommer parfois « archilecteur² », reste plutôt un phénomène implicite, gouvernant le choix des œuvres qui servent d'appui à l'une ou l'autre des théories envisagées sans confesser son parti pris.

Faut-il conclure que le succès, dans sa forme positive, n'est mesurable que de manière quantitative, soit par le chiffre des ventes, soit par la circulation des reproductions d'images ou le nombre d'éditions ? Ou, si l'on adopte une explication par défaut, le succès serait-il le symptôme du snobisme artistique, encouragé par les concours et prix artistiques, clubs du livre et expositions ? Des études plus récentes révèlent que même dans le cas des best-sellers, le succès reste un phénomène énigmatique, situé aux confluences du social, du politique et de l'idéologie pour certains³, ou encore au croisement de la technique, des stratégies économiques et de la magie pour d'autres⁴.

Or c'est justement ce rapport opaque de l'œuvre à celui qui lit un livre ou regarde un tableau que les théories littéraires et les grands aperçus esthétiques ignorent lorsqu'ils tiennent les significations proposées comme étant intrinsèques aux œuvres mêmes, au lieu d'y voir autant de manières de s'en approcher. Sur le patron d'une science désuète depuis longtemps, un modèle de lecture ou une interprétation tourne au positif pur, en se donnant comme explication totale de l'œuvre, alors qu'il ne s'agit que d'une façon de l'aborder, ce qui en garantit le mystère et la profondeur. Il est possible que le succès d'une œuvre dépende de sa capacité de résister aux interprétations, aussi bien que de son aptitude à susciter de nouveaux regards, selon les temps et les lieux.

La même volonté de transparence se retrouve dans les tentatives d'expliquer les œuvres par la vie des artistes, en puisant dans des détails biographiques ou en s'appuyant sur une psychanalyse de secours. Pourtant l'artiste qui reprend ou détruit ses œuvres entretient un tout autre rapport avec le fruit de son travail. Pour lui l'œuvre est toujours en train de se faire dans le sens où elle reste une recherche continue sur une perception qui s'effectue aux moyens des outils particuliers de son art. C'est ainsi que l'on comprend comment Cézanne, vers la fin de ses jours et au moment où ses tableaux se vendaient deux fois plus chers que ceux de Monet, a pu se demander :

Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi ? Je le souhaite, mais tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose en développant mieux que par le passé, et par là même devenant probant de théories, qui, elles, sont toujours faciles ; il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense qui présente de sérieux obstacles. Je continue donc mes études et il me semble que je fais de lents progrès⁵.

Pour l'artiste une œuvre d'art réussie ne se traduit ni dans son succès de marché ni dans l'attention qu'elle reçoit de la part du public ou des profes-

1. H. R. JAUSS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *op. cit.*, p. 21-80.

2. Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, trans. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 46.

3. Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, 2010/1, n° 157, p. 93-105.

4. Cf. Frédéric ROUVILLOIS, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011.

5. Lettre à Émile Bernard du 21 septembre 1906, dans P. M. DORAN, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 47.

sionnels de l'art. C'est plutôt une manière de voir, une optique, disait Cézanne, développée à partir de l'étude de la nature qui, elle, se donne à voir dans l'instant où le regard se pose sur un de ses fragments. Le tableau devient lui-même un coin de nature, *Montagne Sainte-Victoire* ou *Mer à l'Estaque*, mais il s'agit d'une nature organisée selon une vision logique propre au peintre, qu'il apprend à rendre sur le *motif*, en faisant place au regard qui s'ouvre sur le paysage qu'il peint. Pour le peintre, un tableau réussi est toujours en attente, puisque chaque tentative est un recommencement, un essai de plus de transmuier le regard en vision et dont l'aboutissement reste incertain. Ce qui explique la raison pour laquelle Cézanne a longtemps pensé que l'étrangeté de ses toiles, où les plans s'affaissent sur les côtés, était due à une anomalie de ses yeux. Pourtant, malgré les critiques et les verdicts d'échec, il n'a cessé de continuer « à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature qui tombant sous nos yeux nous donne le tableau¹ ». Cette formulation bien étonnante vaut la peine d'être approfondie pour au moins deux raisons. D'abord parce qu'elle préserve l'énigme du voir dans l'exécution de la toile même. Ensuite parce qu'elle donnera l'occasion de repenser le rôle de l'art dans la constitution des savoirs à venir, en explicitant comment une perception réussie, objectivée dans des objets d'art reconnaissables à leur style, devient paradigmatique pour des savoirs qui ne se modèlent plus sur le rapport d'un sujet quelconque se penchant sur quelque objet.

Technique et vérité

Il y avait chez Cézanne une confiance inébranlable dans ce qu'il voyait, c'est-à-dire dans les sensations que chaque morceau de nature appelaient et qui, sur la toile, s'organisaient en une logique colorée. Ainsi le tableau achevé est lui-même preuve et illustration d'une logique du sensible, si éloignée du positivisme, puisqu'elle s'adosse aussi bien aux appareils naturels du peintre, l'œil et la main, qu'à son savoir du métier, tous soumis aux demandes propres du coin de nature s'offrant à lui. C'est ce

que Cézanne appelait « rendre la vérité en peinture » et ce à quoi il n'a cessé de travailler jusqu'à la fin de sa vie, malgré le déclin de la santé. L'âge et l'affaiblissement des yeux le firent changer encore une fois de manière. Au moment où les sensations colorantes responsables de la filtration de la lumière ne lui permettaient plus de donner relief aux objets et qu'elles étaient devenues cause d'abstraction, Cézanne préfère laisser le tableau incomplet et marquer de la sorte, par un espace non-peint, une différence d'intensité des couleurs dans certains secteurs de la vision. De la sorte, pour l'artiste le procédé est second par rapport à l'étude de la nature qui commande une certaine vision ; la technique, qui a tant occupé les théoriciens de l'art, ne sert qu'« à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-même et à nous faire agréer² ». Si l'on en fait mention, c'est juste dans la mesure où elle ouvre accès à la vérité de la vision qui, selon Cézanne, correspond à la forme de l'objet sur la toile. Ce rapport de l'art à la technique serait le secret des grands qui sont entrés au musée. Il s'est présenté à Cézanne non seulement lors des visites au Louvre et lorsqu'il copiait des tableaux de Poussin, Rubens et Delacroix, mais encore devant un morceau de nature dont il voulait donner le modelé sur la toile. C'est sur leurs exemples que Cézanne pensait l'œuvre d'art réussie qu'il s'efforçait à réaliser avec ses propres moyens. Elle se résume à deux formules célèbres : « faire du Poussin sur nature³ » et « faire de l'impressionnisme un art solide et durable comme celui des musées⁴ ». Alors que les formulations paradoxales du peintre aussi bien que l'« inachevé » de certaines toiles avaient pu conduire aux constatations d'un échec, puisque le peintre se serait fixé un but en même temps qu'il se serait interdit les moyens de l'atteindre, elles précisent en fait ce que serait une œuvre d'art réussie selon les exigences mêmes de celui qui travaille à son exécution. « Je voudrais, comme dans le *Triomphe de Flore*, marier des courbes de femmes

2. Lettre à Émile Bernard du 21 septembre 1906, dans P. M. Doran, *op. cit.*, p. 47.

3. J. GASQUET, « Ce qu'il m'a dit... », extrait de *Cézanne*, repris dans P. M. Doran, *op. cit.*, p. 122.

4. Maurice DENIS, « Cézanne », dans P. M. DORAN, *op. cit.*, p. 168.

1. Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, *op. cit.*, p. 46.

à des épaules de collines [...]. Je voudrais comme Poussin, mettre de la raison dans l'herbe et des pleurs dans le ciel...¹ ». Le langage imagé du peintre dit bien le respect pour la solidité des objets, dont la courbure, toute de couleur, ne doit rien à la géométrie classique de la ligne, sans pour autant nier le besoin de rationalité. Il est difficile de savoir si, à ses yeux, l'un ou l'autre de ses propres tableaux ont répondu aux vœux de retrouver la solidité et les volumes de l'objet, propres à Poussin et aux Vénitiens, à travers la technique impressionniste de la juxtaposition des taches de couleurs, mais l'on comprend le défi qu'il s'est lancé à lui-même en essayant de faire du tableau un lieu de contact entre celui qui regarde et le monde visible qui s'ouvre à son regard.

L'œuvre d'art réussie comme structure de la perception

Néanmoins ce critère de l'œuvre d'art réussie, issu d'une manière de voir et de concrétiser à travers une pratique picturale individuelle qui fut le style de Cézanne, a pu servir à d'autres fins, en pourvoyant un paradigme nouveau à la connaissance philosophique. À l'époque où Merleau-Ponty poursuivait ses recherches sur la perception et tentait d'enlever à cette ancienne notion toute familiarité que lui venait d'un certain usage des sens agissant comme récepteurs et enregistreurs passifs du monde extérieur, l'exemple de la peinture de Cézanne fut l'occasion de mettre en question ces acquis et certitudes. *Le Doute de Cézanne*, essai publié en 1945, faisait écho par son titre et ses prises de positions au célèbre doute cartésien, dont était sortie la première évidence d'un « je pense », fondement de nos sciences à venir et de la méfiance envers nos appareils sensoriels. Plus tard, l'essai *L'Œil et l'Esprit* (1960) allait s'attarder sur le premier positivisme responsable de cette construction géométrique de la pensée du voir qui avait été l'optique de Descartes, pour montrer comment elle esquivait la question d'une vision ancrée doublement dans un corps propre, à la fois voyant et visible, et dans un monde s'ouvrant à

plusieurs. Or, comme le disait Cézanne, à force de regarder les choses, arbres, montagnes ou pommes, le peintre finit par se sentir regardé par elles. En réfléchissant sur l'usage du motif chez Cézanne et sur la complète soumission qu'il exige de la part du peintre, Merleau-Ponty en faisait le lieu de passage d'un voyant à un être vu : absorbé par le motif lui-même, le peintre s'y imprègne afin d'en devenir la plaque sensible. Cette réciprocité nouvellement trouvée, qui s'accompagne d'une terminologie inédite interdisant désormais le sens unique d'un regard se posant sur les choses pour les transformer en choses pensées, vient non seulement jeter le doute sur les théories associationnistes en psychologie, mais encore guider toute une réflexion sur l'expression qui va se poursuivre jusqu'aux derniers travaux.

[T]oute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible comme on dit que l'homme inspiré a le don des langues. [...] L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques. On ne peut pas plus faire un inventaire limitatif du visible que des usages possibles d'une langue ou seulement de son vocabulaire et de ses tournures. Instrument qui se meut lui-même, moyen que s'invente ses fins, l'œil est *ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main*².

L'exemple de Cézanne d'envisager la peinture au-delà des confinements de l'histoire de l'art et de ses écoles, prend chez Merleau-Ponty un tour encore plus décisif. Si le choix du motif entraîne en retour une soumission du peintre au coin de nature qu'il regarde et rumine en lui, et si le peintre devient la conscience du morceau de nature qui se déploie devant lui, ce renversement de rôles permet au philosophe de mettre au point la notion de « corps propre », qui « voyant-visible »

1. J. GASQUET, dans P. M. DORAN, *op. cit.*, p. 150.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 25-26.

ou encore « voyant-sensible », préside non seulement à la création du tableau telle que l'exprimait Cézanne dans des formules qui désarçonnaient ses interlocuteurs, mais aussi à l'émergence de toute expression. Merleau-Ponty saisissait dans le travail tacite du peintre un rapport au monde qui infirmait les théories de la perception en ce qu'elles supposaient toujours un *sense data*. La nouvelle hypothèse, en faisant coïncider perception et expression, et en lui attachant de la sorte une pleine visibilité, avait le mérite de pouvoir s'appliquer à l'ensemble de la culture. Ni création *ex nihilo*, ni décision de l'esprit, l'expression surgit là où une expressivité en attente appelle un sensible qu'elle vise et qui lui répond. Dans une lettre à Martial Guérault, résumant ses recherches avant l'élection au Collège de France, Merleau-Ponty mentionnait un travail manuscrit sur le langage littéraire. Conçu comme texte préparatoire pour un projet sur l'origine de la vérité, ultérieurement abandonné, *La Prose du monde* se posait la question de *l'expression réussie* en littérature, permettant de rassembler le lecteur et l'écrivain dans l'activité commune de signifier.

Le sens d'un livre est premièrement donné non tant par les idées, que par une variation systématique et insolite des modes du langage et du récit ou des formes littéraires existantes. Cet accent, cette modulation particulière de la parole, si l'expression est réussie, est assimilée peu à peu par le lecteur et lui rend accessible une pensée à laquelle il était quelquefois indifférent ou même rebelle d'abord. La communication en littérature n'est pas simple appel de l'écrivain à des significations qui feraient partie d'un *a priori* de l'esprit humain bien plutôt elles les y suscitent par entraînement ou par une sorte d'action oblique. Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors, l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. Ce qu'on appelle poésie n'est peut-être que la partie de la littérature où cette autonomie s'affirme avec ostentation. Toute grande prose est aussi une recreation de l'instrument signifiant, désormais manié selon une syntaxe neuve¹.

Loin des théories de la réception qui supposent un lecteur désincarné, plutôt un quelconque esprit qu'un être de chair dans une situation donnée, ce résumé du travail en cours envisage l'œuvre réussie par le biais de l'expression permettant au lecteur un nouvel apprentissage, dont il n'avait aucune notion auparavant. Son sens se déploie à travers un style, que le lecteur perçoit d'abord comme une *déformation cohérente*. Cette formulation, dissimulant à peine ce qu'elle devait à Cézanne, a été retenue dans l'essai *Le Langage indirect et les Voix du silence*. Ce long essai qui aborde l'œuvre littéraire, et plus généralement, toute œuvre discursive y compris la prose philosophique, sur le modèle de la peinture et de son expression tacite², associe la réussite à deux manières dont l'œuvre fait sens. Premièrement, à travers un certain style perçu d'abord comme un relief particulier, celui qui lit un texte ou regarde un tableau, entre en contact avec une pensée ou une vision inédite, qu'il adopte et fait sienne. La réussite tient ici à ce que l'on arrive à penser ou à voir, ce qu'on n'aurait pas fait sans cette sollicitation du dehors, qui reconfigure le dedans. On se met à penser ou à voir *selon* un personnage auquel on s'intéresse ou un objet coloré qu'on regarde. Et deuxièmement, si le style est un acheminement, parfois lent et douloureux, comme chez Cézanne, une conquête sur ses propres doutes, comme chez Proust, et une prise de possession de soi qui aboutit à une création picturale ou discursive, il témoigne d'un corps et d'un esprit unis dans une vie qui déborde de tous les côtés dans l'œuvre.

C'est précisément le sens que tirait Walter Benjamin de sa lecture des volumes de la *Recherche du temps perdu*. Les dernières pages de son essai *L'Image proustienne* identifient les traces des troubles nerveux de l'écrivain dans les qualités d'un style insolite qui en tirait profit : « Cet asthme est entré dans son œuvre, à moins qu'il soit une création de son art. Sa syntaxe se modèle sur le rythme de ses crises d'angoisse et de ses étouffements et sa réflexion ironique, philosophique, didactique, est toujours sa manière de respirer de

1. M. MERLEAU-PONTY, « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1962, p. 404-409.

2. M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 97 : « Le sens du roman n'est d'abord perceptible, lui aussi, que comme une déformation cohérente imposée au visible. »

soulagement quand le poids des souvenirs est ôté de son cœur¹ ». Un pareil échantillon de « physiologie du style », que Benjamin assignait pour tâche au travail critique, était voué à écarter tout déterminisme de l'interprétation des œuvres d'art sans pour autant compromettre la part du vécu tramant leur tissu. Les remarques, écrites en guise de conclusion, faisaient le point sur un commentaire minutieux des images, des constructions adverbiales et syntaxiques de la *Recherche*, qui les replaçait dans le contexte d'une vie d'où elles tirent leur sens profond et leur élan. La démarche critique, tout en gardant son pouvoir de dissociation et d'association, souvent surprenant, renonce à toute procédure analytique convenue au bénéfice d'un travail dédié à l'élucidation des aspects insaisissables de l'œuvre, qui, l'on comprend au terme de l'essai, devait clarifier le mystère de son bonheur sans pour autant le détruire. À part le bref rappel d'un critère déjà mis au point ailleurs, à savoir que toute grande œuvre littéraire inaugure un genre ou bien le clôt², Benjamin s'interroge sur les conditions qui ont pu faire d'une œuvre hors normes la plus importante réussite du début de siècle passé :

Une maladie rare, une richesse peu commune, des penchants anormaux. Tout dans cette vie n'est pas parfait, mais tout y est exemplaire. À cette réussite littéraire de premier ordre, tout cela assigne son lieu au cœur de l'impossible, au centre, et certes en même temps au point d'indifférence de tous les dangers, et caractérise la grande réalisation de cette « œuvre d'une vie » comme la dernière avant longtemps. L'image de Proust est la plus haute expres-

sion physiognomonique que pouvait atteindre l'écart croissant entre la littérature et la vie. Telle est la morale qui justifie que nous tentions de l'évoquer³.

En s'adossant à la tradition des traités de physiognomie qui associent les quatre tempéraments aux traits physiques, et plus tard aux conditions de vie, l'essai opère une substitution des termes en établissant des correspondances entre caractéristiques du style et données d'une vie tout en évitant les liens de cause à effet. Après tout, l'intérêt de l'ancienne physiognomie réside dans l'interprétation des associations les plus lointaines, pour ne pas dire les plus incertaines, recueillies dans la notion de *caractère*. Retenant de cette pratique l'aptitude à proposer des alliances reculées, la tâche critique est de rendre compte aussi bien que de rendre sensible la distance creusée entre les constats empiriques et l'œuvre qui les défie sans les sous-estimer. Si la grande réussite de l'œuvre réside dans la désinvolture d'approcher les dangers, y compris la maladie, la vieillesse et la mort, par le biais de la mémoire involontaire qui en garde la trace, c'est parce que tout ce qui y aurait pu faire obstacle est tissé dans l'étoffe de l'ouvrage et sert son développement, en sauvant de l'oubli un passé qui devient présent et qui est lui-même futur par rapport au passé sur lequel il se greffe. Cette leçon de morale qui s'enseigne en premier lieu au moyen de longues phrases ponctuées par des images qui arrêtent leur souffle pour les emporter encore plus loin, ne cessera pas d'être approfondie par Walter Benjamin, en commençant par la traduction de la *Recherche* en allemand jusqu'au manuscrit de l'*Enfance berlinoise*, inachevé au moment de sa mort. La série des vignettes, qui conjuguent l'expérience passée de l'enfant au temps futur, entasse dans des images disparates une densité temporelle à la mesure des temps incertains et avant-coureurs des hasards de l'exil. En partant des particularités du style proustien, et notamment des images qui arrêtent le débordement des clauses, Benjamin assignait la place de l'œuvre réussie dans le croisement entre le plaisir de celui qui écrit et de celui qui lit. La réussite de l'œuvre proustienne pourrait se mesurer encore aux suggestions qu'elle réveille

1. Walter BENJAMIN, « L'image proustienne », *Œuvres*, vol. 2, M. de Gandillac (trad.), Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 153.

2. Dans la préface épistémologique-critique du travail sur le théâtre baroque allemand, Benjamin nouait la relation entre critique littéraire et philosophie sur leur capacité commune de pouvoir les critères d'une terminologie qui ne pouvaient aucunement être empruntée à la comparaison des œuvres, c'est-à-dire à des critères externes basés sur la saisie des similitudes et différences. Si une terminologie adéquate était la pierre de touche de toute présentation du contenu de vérité d'une œuvre, c'est qu'elle permettait de situer sa signification en dépit de l'effet produit : « Une œuvre significative : ou bien elle est le fondement du genre, ou bien elle en est la négation, et quand elle est parfaite, elle est les deux à la fois ». W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, S. Müller (trad.), Paris, Flammarion, 1985, p. 42.

3. W. BENJAMIN, « L'image proustienne », *op. cit.*, p. 136.

chez d'autres et peut-être à l'envie qu'elle donne de s'essayer à de nouveaux projets, formes d'écritures ou inventions conceptuelles.

Mystère et lucidité

Or l'interprétation de la *Recherche* que Benjamin exposait dans son essai correspond assez étroitement à l'entreprise de Merleau-Ponty de dévoiler les langages indirects et le sens oblique qui s'en dégage, en dehors des protocoles philosophiques périmés, tels l'intention et autres théories de la conscience. Puisque rien ne permet d'établir une filiation directe entre les deux projets philosophiques destinés à fonder sur l'expression réussie une connaissance rigoureuse qui puisse rendre compte de nos symbolismes et de leur histoire, ces démarches, aussi différentes qu'elle soient dans leurs parcours respectifs, se rencontrent dans la tentative de repenser, à partir du travail du peintre et de l'écrivain, le corps comme corps actif et orienté qui puisse fournir les assises d'« une théorie concrète de l'esprit qui nous le montrera dans un rapport d'échange avec les instruments qu'il se donne, mais qui lui rendent, et au-delà, ce qu'ils ont reçu de lui¹ ». Expression physiognomonique, ou chair du monde, représente des inventions conceptuelles ouvrant vers de nouveaux horizons de savoir, repérés d'abord dans les peintures de Klee et de Cézanne, dans l'écriture de Proust et de Claude Simon, sans oublier l'enseignement tirés de nos sciences hétéroclites.

Ainsi, en interrogeant les œuvres d'art et en spécifiant les qualités des entreprises réussies, la philosophie s'invente à nouveau dans leur sillage. Peinture ou littérature, ces exemples d'accomplissement confirmés par l'histoire, ne sont pourtant jamais envisagés par Benjamin ou Merleau-Ponty dans une perspective repérable dans l'éventail des théories élaborées dans le passé ou dans des métalangages de secours. En approchant les œuvres choisies à partir de l'expression singulière qu'elles déploient, ils posent à chaque fois la question de savoir comment elles trouvent écho chez les autres, à commencer par eux-mêmes, dans un lan-

gage et une terminologie solidaire de leur projet. Plus précisément, il s'agit de comprendre comment une œuvre d'art qui garde les traces les plus intimes de l'artiste, sa griffe nerveuse, est elle-même perçue comme une expérience nouvelle de la pensée ou de la vision, nouveauté à laquelle fait écho la gerbe des formulations insolites, images dialectiques ou syntagmes, indiquant un savoir en train de se faire. Dans ce contexte bien précis, l'œuvre d'art réussie, à la fois objet devant nous et nœud de significations en attente, est celle qui, en nous mettant en communication avec une autre manière de voir ou d'enchaîner la phrase, avec une perception autre, enrichie la nôtre. Or cette façon d'envisager la réussite comme un avenir met du même côté les points de vue de l'œuvre et la situation du lecteur ou du spectateur, qui n'est son juge qu'en tant que partie.

Rien ne prouve mieux ce parti pris que la manière dont la recherche philosophique s'est diversifiée au début du siècle passée au contact avec les arts. Envisagés en dehors des catégories étroites de genres ou de courants artistiques, aussi bien que des théories de la réception ou des critiques biographiques, les œuvres d'art, ainsi que le montre les travaux de Benjamin et de Merleau-Ponty, ont été convoquées en tant qu'exemples d'une perception organisée, pourvue de grammaires spécifiques, où l'on entrevoit les sédiments d'un sensible sur lesquels elles reposent et qu'il s'agit de clarifier. L'expression réussie ne s'explique non plus par le jugement esthétique, qui fait de l'œuvre d'art un objet de spectacle devant un spectateur désintéressé, puisqu'elle ne révèle d'aucun accord spontané de facultés². Benjamin insistait sur l'écart croissant entre la littérature et la vie

2. Le jugement réfléchissant regarde le cas des objets singuliers, y compris les œuvres d'art, qui échappent aux principes transcendants. Devant un objet particulier, l'esprit doit tirer de lui-même une forme d'universalisation. En présupposant l'unité de l'objet comme source du plaisir qu'il procure, Kant fondait sur l'immédiateté du jugement esthétique réfléchissant l'accord entre l'intelligible et le sensible, où se définissent à la fois le sens commun et la belle forme. Voir Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Delamarre et al. (trad.), Paris, Gallimard, 1985, Première introduction § VII et « Analytique du sublime », I, § 29 (« Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants », p. 210-225.)

1. « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », art. cit., p. 405.

dans son interprétation de Proust alors que Merleau-Ponty discernait un certain malaise dans les tableaux de Cézanne : « C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine¹ ». L'ancien pacte entre objet d'art et jugement réfléchissant est rompu puisque l'expression réussie n'est jamais posée comme objet de réflexion devant un sujet qui le contemple et admire, mais comme pouvoir opérant. Or l'aptitude à ouvrir sur un monde à la fois familier et étrange, aussi bien que la capacité d'inciter chez les autres une perception mobilisant non seulement l'esprit mais encore le sensible auquel il s'adosse tacitement, ont permis de renouer réussite de l'œuvre d'art et mystère. Cette qualité, que toutes les théories esthétiques à partir du dix-huitième siècle ont essayé d'éliminer, s'est trouvée ensevelie sous le positif pur, soit à travers les doctrines du beau, soit par des méthodes critiques qui ont hypostasié tour à tour les déterminismes historiques, le langage ou le public, sans pour autant pouvoir l'annihiler complètement. Car il fait son apparition subrepticement au moins dans le choix des œuvres servant d'appui à chaque entreprise qui la pose pour son objet d'enquête.

Le mérite des recherches de Benjamin et de Merleau-Ponty consiste non seulement à réclamer au profit de la philosophie tout un domaine de la culture qui resta pendant longtemps en dehors des emprises rationnelles qu'elle s'était construites. Il s'agit en outre de reconnaître l'énigme de toute œuvre d'art réussie, avouer son opacité devant les instruments déjà existants, et d'aménager à l'intérieur du travail d'exégèse, une place au cône d'ombre qu'elle produit. Ce qui a permis d'inaugurer des formes non-répertoriées du savoir, ramassées dans des formules surprenantes telle que « percevoir, c'est lire² » ou « formule charnelle » des choses en moi³, scellant le lien entre perception et production symbolique. Elles annonçaient un savoir à venir, le nôtre, enseignant que la raison est mystère et que la lucidité est doublée d'obscu-

rité. Issu d'abord du contact avec des œuvres d'art dont la réussite dépasse largement l'accord d'un public donné ou imaginé, ce savoir touche au cœur même de notre initiation au monde tel qu'on le vit. C'est le sens même des mots du peintre cités en exergue, disant dans ce langage sobre d'artiste que l'œuvre d'art réussie donne à voir ce que désormais on ne peut plus ignorer.

Adriana BONTEA

1. M. MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, p. 22.

2. W. BENJAMIN, *Fragments, Écrits autobiographiques*, C. Jouanolle et J. Poirier (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1990, p. 33.

3. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 22.