

Publié dans *Le langage. Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de philosophie de langue française II*, 109-126, 1966,
source qui doit être utilisée pour toute référence à ce travail

Quatrième table ronde

LANGAGE ET ART

Dimanche 4 septembre 1966 — 15 heures
Aula de l'Université de Genève

Président : M. Philippe DEVAUX
Professeur à l'Université de Liège
Introducteur : M. Jean-Claude PIGUET
Professeur à la Hochschule
für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften de Saint-Gall

LANGAGE ET ART

par M. J.-Claude Piguet ¹

Les remarques qui vont suivre n'ont pas d'autre but que d'introduire une discussion aussi centrée que possible, et c'est pourquoi mon intention est de préciser dans la mesure de mes moyens la problématique fondamentale qui doit, à mes yeux, être celle de notre « table ronde ». Je vous avoue aussitôt que je considère cette tâche qui m'est réservée comme une tâche très difficile. En effet, personne ne dispose, en matière d'art et d'esthétique, d'une terminologie rigoureuse : le langage de l'esthétique n'est pas encore inventé. Chacun parle comme il peut, et il importe alors d'autant plus que nous essayons ici de parler une langue commune. De là, les distinctions que je vais tenter d'amener dans cette introduction ; elles pourront bien entendu être contestées, mais je crois que cette contestation même servira la cause de la rigueur qu'il nous faut à tout prix faire nôtre ici.

Pour commencer, j'aimerais opérer une première distinction. Je crois en effet que l'ensemble des problèmes posés et traités par les communications publiées peut être envisagé sous deux points de vue fondamentalement distincts, quoique toujours imbriqués l'un dans l'autre. Certaines communications, en effet, sont faites du point de vue de l'objet étudié, que celui-ci soit l'art ou le langage, ou encore l'art comme langage ou le langage de l'art, et d'autres sont faites du point de vue de l'étude de l'objet. Dans le premier cas, l'accent est mis sur l'objet étudié dont on veut élucider la nature, dans le second cas, l'accent est mis sur l'étude de l'objet, sur les méthodes requises, sur les manières possibles de l'aborder.

Cette distinction me paraît fondamentale ; elle correspond à ce que l'on pourrait aussi appeler une intention ontologique dans le premier cas, épistémologique dans le second. A certains égards, elle correspond aussi à ce qu'on appelle communément en esthétique le point de vue du créateur d'une part (perspective ontologique centrée sur l'objet

¹ M. Jean-Claude PIGUET remplaçait M. Pierre EMMANUEL, empêché par la maladie de participer au Congrès.

étudié), et le point de vue du contemplateur (perspective épistémologique centrée sur l'appréhension de l'objet).

Mais, quelle que soit la forme qu'on lui donne, cette distinction me paraît fondamentale surtout à cause du double retentissement qu'elle a sur les problèmes qui sont nôtres. Ces problèmes en effet sont autant ceux de l'art que ceux du langage. Or, en ce qui concerne le monde de l'art, notre distinction entre l'objet étudié et l'étude de l'objet fonde de manière assez claire la distinction non moins importante de l'art et de l'esthétique. Car l'art se définit par l'ensemble de ses œuvres, qui sont d'abord des œuvres avant d'être des œuvres que l'on étudie. Et l'esthétique se définit par l'étude qui est menée de ces œuvres. L'art se situe donc dans la perspective de l'objet (étudié), tandis que l'esthétique se situe dans la perspective de l'étude de l'objet.

C'est une chose, en effet, que d'écrire un poème, ou même, pour un poète, de dire comment il l'a écrit, ou doit l'écrire, ou encore de raconter ce qui se passe en lui ou hors de lui quand il écrit, et c'est une autre chose pour un esthéticien que de se pencher sur l'ensemble du phénomène artistique pour l'étudier. Ce faisant, le poète est à l'intérieur de l'art, tandis que l'esthéticien étudie ce phénomène selon une vue qui le place forcément à l'extérieur du phénomène.

D'autre part, la même distinction rejaillit sur les problèmes du langage que nous aurons à débattre, et engage à distinguer parallèlement deux types de langage : celui qui est pris pour objet d'étude, et celui dans lequel se formule l'étude de l'objet. C'est une chose, en effet, que de parler de langage, et c'en est une autre que le langage par lequel on exprime les propriétés du langage pris pour objet d'étude. Lorsqu'il s'agit du langage de l'art, il faut donc soigneusement distinguer le langage de l'art (ou l'art comme langage) sur lequel nous aurons à former des phrases, et ces phrases même, qui forment par rapport à l'objet auquel elles se rapportent une sorte de métalangage. Et M^{me} Golaszewska, de Cracovie, a eu parfaitement raison d'insister sur cette distinction au début de sa communication. On peut même remarquer ici, en passant, qu'il y a vraisemblablement deux manières d'être esthéticien, à cet égard : celle où l'on parle de l'art en général, pris pour objet d'étude, et celle où l'on parle d'une œuvre d'art particulière ; dans ce dernier cas, il s'agit plutôt de critique d'art — une possibilité à laquelle nous convie par exemple M. Schuhl, de Paris.

Mais l'essentiel demeure ici que cette distinction reste présente à nos yeux, et que notre fonction, ici, soit bien clairement celle d'être esthéticien, et non pas artiste ; nous avons, en effet, à parler de poésie, non à écrire un poème ; à parler de la symphonie, non à en composer une. Il s'agit donc chaque fois de prendre d'emblée vis-à-vis du langage de l'art ou de l'art comme langage un *recul réflexif* qui devrait définir notre propre langage d'esthéticiens, de philosophes destinés à prendre pour objet d'étude cette réalité mystérieuse qu'est le monde de l'art, le

langage de ces autres que nous : qui poètes, qui musiciens, qui peintres. C'est dans cette mesure que nous demeurerons philosophes d'abord, pour reprendre une exigence sur laquelle insiste par exemple M. de Spengler.

Pour le dire encore brièvement, une manière assez simple de conserver en mémoire cette distinction fondamentale consiste à distinguer sans cesse deux sortes de signes : celui dont se sert l'artiste et que à la suite de M. Harding, de Swansea l'on peut appeler *signe expressif*, et celui dont doit se servir l'esthéticien dans son étude de l'art, qui ne peut être qu'un signe pourvu d'une fonction désignative extrinsèque. Dans le premier cas, en effet, le signe est l'objet sur lequel porte l'étude qu'on en fait ; dans l'autre cas, il est la forme même de l'étude qu'on tente de faire d'autre chose que de lui.

* * *

Ceci posé, j'aimerais introduire maintenant une seconde distinction tout aussi fondamentale que la première. Cette seconde distinction, je l'aimerais nommer de la façon la plus simple qui soit en disant qu'elle est celle du *dedans* et du *dehors*. Ce faisant, je ne fais du reste que répéter un leitmotiv de la pensée goethéenne.

J'ai dit tout à l'heure que l'esthétique, en tant qu'étude de l'objet, entraine forcément dans une relation extrinsèque avec l'objet étudié, qui est l'art. L'esthétique est donc une prise de vue *du dehors*, par rapport à son objet, qui est l'art. Il saute cependant aux yeux que l'esthétique, quelle que soit sa tournure effective, doit au moins *entrer en relation* avec l'objet qu'elle étudie ; elle présuppose donc toujours, comme étude, une certaine relation entre un dedans (qu'elle étudie) et un dehors (qu'elle est elle-même). On peut donc à cet égard dénombrer deux positions clefs de l'esthétique que nous retrouvons dans les diverses communications imprimées dans les *Acta*. D'une part, en effet, l'esthétique tente, comme étude de l'objet, de se cantonner dans une prise de vue totalement extériorisante du phénomène de l'art ; d'autre part l'esthétique tente de partir de l'intériorité présupposée de l'œuvre d'art. Dans le premier cas l'esthétique impose à son objet sa propre structure d'extériorité, dans l'autre cas le monde de l'art, conçu comme intériorité, déborde en extériorité sous la forme d'une esthétique. J'appelle la première esthétique une esthétique du dehors, et la seconde une esthétique du dedans.

Voyons-les maintenant à l'œuvre en acte... et dans les *Actes*.

La première esthétique tente de prendre sur le phénomène de l'art tout autant que sur celui du langage une vue purement extériorisante. En cela l'esthétique prend pour modèle la connaissance scientifique, dont M. Delivré, de Nice, nous dit très justement qu'elle est « conscience des choses... pour traduire le monde de l'objet sans sujet » (p. 243).

C'est la voie dans laquelle s'engage résolument M. Beutler de Paris, à titre de représentant de la méthode structuraliste. Il choisit en effet « résolument de considérer le donné poétique comme un objet... (comme) tissu de relations... » (p. 229). C'est aussi l'idée de M. Counillon, de Nevers, pour qui l'œuvre d'art se réduit à des éléments reliés entre eux, selon les lois de l'association, donc selon les lois de l'extériorité; M. Counillon ajoute que ces lois peuvent sans cesse être réinventées.

Or, une telle vue purement extériorisante de l'esthétique a pour conséquence que son objet, à savoir l'œuvre d'art, est doué lui aussi d'une structure d'extériorité. L'œuvre d'art apparaît alors comme une sommation d'éléments que l'analyse esthétique a précisément pour tâche d'énumérer; l'artiste ayant opéré à sa manière une synthèse, il appartient à l'esthétique, dans cette perspective, de dire cette synthèse en termes de connaissance analytique ou structurale.

Il est clair ici que c'est un très grand problème, que nous aurons à débattre, que de savoir si l'œuvre d'art en soi jouit ou non d'un statut de pure extériorité; si, par exemple, elle est composée selon les lois de la pensée analytique, par sommation d'éléments; si, de même, elle s'offre à la perception par révélation successive de ses parties ou éléments, ainsi que le laisse entendre M^{me} Golaszewska, qui écrit que « ce qui émerge de l'œuvre d'art, ce sont *d'abord* les couleurs... et les lignes... *ensuite*... les structures... *enfin* les valeurs esthétiques » (p. 253; je souligne ici les adverbes).

A mon avis, pour le dire ici, l'esthétique purement extériorisante se trompe en ce qu'elle va, comme dit Bergson, du dehors vers le dedans, en prenant appui sur le dehors. Et c'est un fait que nombre d'entre vous, Mesdames et Messieurs, ont cru bon de marquer avec insistance les *obstacles* que rencontre une telle esthétique du dehors. Car cette esthétique s'efforce de décomposer le phénomène artistique, et ce faisant elle se heurte sans cesse à des *unités significatives* indécomposables. J'entends par là qu'il y a dans toute œuvre d'art, et dans le monde de l'art en général, des unités globales de sens que la conscience artistique perçoit, mais dont la conscience analytique ne parvient pas à donner une traduction adéquate.

Les unités globales de sens sont donc des obstacles à la connaissance esthétique de type analytique, et ces obstacles naissent à chaque instant sous les pas de l'esthéticien qui suit la voie du dehors. M. Bregnac, d'Annemasse, a tout à fait raison à cet égard de parler de la primauté de la forme, et de lier étroitement la forme et l'être. Ce faisant, il s'oppose à la fois aux analystes purs qui décomposent la forme en ses constituants et négligent l'unité de sens de la forme, et aux formalistes, qui considèrent toute forme artistique comme une association d'éléments eux-mêmes formels.

Il y a même davantage: une forme artistique, comme unité de sens, ne peut peut-être pas être décomposée analytiquement sans cesser

d'exister. M. Mourellos de Salonique parle à cet égard de transcendance, et il oppose le plan de la transcendance à celui qu'il appelle anecdotique et à celui, formel au sens de M. Bregnac, de l'interprétation esthétique.

Tout à l'heure les analystes ici présents pourront facilement rétorquer que les difficultés de l'esthétique dite du dehors ne prouvent pas qu'elle ait tort de procéder ainsi qu'elle le fait. Mais l'important est pour moi maintenant de marquer comment, à l'opposé, s'élèvent dans les *Actes* une série de revendications en faveur de l'esthétique que j'appelle du dedans.

C'est ainsi un éloge de l'intériorité que prononce M. Tschumi, de Saint-Gall, pour qui « le langage littéraire triomphe là où les langues échouent » (p. 274). De même M. Lossier, de Genève, insiste — et avec raison — sur l'unité irréductible du langage poétique, unité antérieure à nos dissociations linguistiques, antérieure même à la distinction du nom et de la chose.

Si tel est bien alors le langage de l'art, tout entier en intériorité, point encore subordonné à des relations externes, fussent-elles celles mêmes par lesquelles nous signifions une chose par un nom, l'art est alors moins un langage que *logos*, c'est-à-dire totalité interne offerte comme objet d'étude à nos regards d'esthéticien ; et ainsi constitué du dedans, le logos ne saurait être appréhendé de l'extérieur selon les lois de l'extériorité ; s'il est l'union du mot et de la chose, nous ne pouvons le signifier par un langage qui sépare le mot et la chose dans l'*acte* même de signifier. L'esthétique elle-même doit donc cesser alors d'être une esthétique du dehors pour devenir une esthétique du dedans. Or, le peut-elle ? Tel est le maître-problème de l'esthétique, du moins à mes yeux : comment l'art, réalité intérieurement vécue, peut-il devenir intelligible à la connaissance selon les lois de l'intériorité qu'il est, et non selon celles que la connaissance peut lui appliquer du dehors.

L'esthétique du dedans comporte ainsi deux étapes : la première étape consiste en une prise de conscience de l'intériorité vécue de l'œuvre d'art, comme totalité interne ; c'est cette étape qui a conduit aux revendications de l'intériorité de MM. Tschumi et Lossier, ces deux poètes. Ces revendications reviennent à obliger l'esthéticien à écouter sans cesse la voix des artistes ; personne en effet ne peut passer par-dessus la conscience artistique quand il s'agit d'esthétique.

La seconde étape est cependant beaucoup plus difficile : il s'agit de fonder l'étude esthétique à partir de la prise de conscience de l'unité intérieure de l'objet étudié. Et s'il est vrai que toute conscience artistique est de type perceptif, la seconde étape consiste à doubler la perception esthétique intérieure d'une connaissance discursive adéquate, selon les lois de cette perception et non selon celles du discours tenu sur elle. Ce faisant, nous travaillons à fonder une méthode esthétique féconde.

Ce second pas, M. Eigeldinger, de Neuchâtel, tente de le franchir en recourant aux thèmes fondamentaux de l'occultisme et en cherchant

dans l'*analogie* une clef qui soit assez ferme pour servir de méthode esthétique, et en même temps assez souple pour recouvrir toute œuvre d'art. Ce faisant, M. Eigeldinger est conscient de lutter contre la « dispersion » (c'est son terme) à laquelle conduisent toutes les vues en extériorité, au profit d'une véritable éthique du langage qui vise la densité intérieure.

Il est possible, cependant, que ce second pas, méthodique et non plus contemplatif, ne puisse être effectué par l'esthétique seule sans qu'elle recoure, au moins provisoirement, à la linguistique. Cette rencontre des deux disciplines n'est du reste pas pour effrayer dans une table ronde consacrée à l'art et au langage...

C'est à une telle aide mutuelle des deux disciplines qu'en appelle, en effet, M. Minguet, de Liège. Et il le fait en ayant conscience de la ressemblance qu'il y a entre le problème esthétique et le problème linguistique. En effet, toute œuvre d'art s'inscrit dans un contexte linguistique (si l'on veut bien étendre le concept de langage au-delà du langage articulé jusqu'au langage plastique, musical, gestuel, etc.); d'autre part, les langues sont constituées un peu comme les œuvres d'art, c'est-à-dire selon les lois de l'intériorité. Les langues, en effet, sont nées dans le monde un peu comme sont nées les œuvres d'art à l'intérieur d'elles. De plus, les lois cachées qui gouvernent l'apparition, la vie et la mort de l'art sont comparables à celles qui gouvernent l'apparition, la vie et la mort des langues. La musique symphonique, pour prendre cet exemple, risque de devenir une langue morte exactement comme le latin l'est, et comme le français classique tend hélas à le devenir aujourd'hui.

M. Minguet associe donc heureusement la réflexion esthétique à la réflexion linguistique. Il s'aide pour cela d'une distinction de Jakobson dont je ne suis pas sûr qu'elle soit très opérante en esthétique, car elle me paraît très descriptive et encore trop objectivante; pour ma part, j'y préférerais voir substituées les vues d'un linguiste comme M. Benveniste et comme J. Lohmann. Mais quoi qu'il en soit, M. Minguet aborde comme pierre de touche un problème central, celui de l'espace et du temps. L'esthétique en effet autant que la linguistique historique obligent à repenser intégralement ces cadres, dans lesquels nous pensons spontanément tous les problèmes d'art. Or, il se peut que le temps d'une œuvre d'art ne soit pas le temps du monde, et que son espace ne soit pas celui où se juxtaposent (en extériorité!) les choses du monde. Il est donc capital, méthodologiquement parlant, de préciser les cadres spatio-temporels de l'expérience artistique avant que de se poser des questions sur ce qui se trouve à l'intérieur de ces cadres.

Il me reste encore quelques minutes pour essayer de poser thématiquement les bases de notre discussion possible.

1. La réflexion esthétique doit-elle être intérieure à son objet qui est l'art, ou bien doit-elle prendre un recul par rapport à son objet ? Dans le premier cas, l'esthétique n'est qu'une poésie prolongée, dans le second, elle peut prétendre se fonder comme une discipline indépendante.

2. La réflexion esthétique doit-elle se fonder sur son propre statut de discipline étudiant de l'extérieur un donné, ou doit-elle fonder son statut sur l'intériorité du donné qu'elle étudie ?

Dans le premier cas l'esthétique est du dehors, dans le second, elle est du dedans.

3. L'esthétique comme discipline doit-elle être du type analytique, à l'égal des autres sciences, ou peut-elle espérer trouver une autre base méthodologique ?

4. L'œuvre d'art elle-même est-elle de nature analytique (sommation d'éléments donnés), ou jouit-elle d'une loi interne tout autre ?

5. Enfin, l'espace et le temps d'une œuvre d'art sont-ils divisibles à la façon dont l'espace et le temps du monde sont divisibles, et par conséquent y a-t-il réduction possible de l'un et de l'autre ?

Ce ne sont certes pas là les seules questions qu'on puisse se poser ; mais enfin, ce sont des questions possibles. Il vous appartient maintenant, Mesdames et Messieurs, de contester le bien-fondé de ces questions, ou d'y répondre. Ma tâche, quant à moi, est finie.

DISCUSSION

M. M. Beutler. — Au contraire de l'introducteur de cette table ronde, je me placerai dans une perspective résolument linguistique : l'étude des rapports du langage et de l'art revient pour moi à l'étude du fonctionnement du langage dans un usage qui en est fait à des fins esthétiques. Ensuite, on peut diversifier : art du discours, art du style, art poétique, et dans ce dernier cas, usage qui est fait du langage pour « créer une magie suggestive ». Donc, pour moi, le problème est avant tout littéraire. Je crois que pour bien cerner la question, il faut prendre le langage dans son acception la plus étroite et étudier l'art là où il est à l'œuvre, dans l'usage qui est fait d'une langue, morte ou vivante, peu importe, mais dans l'usage d'une langue qui peut être définie par exemple selon le critère de la double articulation de Martinet. Tout le reste relève de l'esthétique ou de la sémiologie. Ainsi je me suis placé dans une perspective extrêmement étroite, ayant pris le terme de langage dans une acception radicalement restrictive.

On a dit que j'étais un structuraliste : mon attention va plutôt à *la fonction* du langage poétique qu'à sa *structure*. On m'accuse, en outre, de présuppositions ontologiques. Je voudrais répondre par une simple proposition, en prenant pour point de départ l'opposition courante, évoquée en manière de critique, à propos d'une certaine forme de structuralisme dans la recherche littéraire : l'opposition entre les faits donnés et les faits construits. On nous accuse parfois, comme dit Voltaire, de peser des œufs de mouche dans des toiles d'araignée et de trouver des choses qui n'existent pas. Je répondrai à cela que nous trouvons certainement des choses qui n'existent pas, mais qu'il y a aussi beaucoup plus de choses que nous n'en trouvons. Je crois que cette opposition entre « donné » et « construit », entre « donné » et « imaginé », peut être neutralisée : elle l'est, quand, dans le champ de la recherche, on découvre un objet dont la fonction est précisément de créer une suggestion, d'exciter l'imagination du sujet et de constituer un foyer de rayonnement pour l'esprit. Alors, il n'y a pas du tout considération d'un objet à l'exclusion du sujet ; il y a au contraire une parfaite rencontre du sujet et de l'objet

dans un donné dont la fonction est de mettre ceux-ci en liaison aussi étroite que possible, dans « une forme de sens » qui est en même temps « un sens de forme ».

M. Piguet. — Je veux bien abandonner l'accusation de structuralisme, qui est du reste pour moi non pas une accusation, mais une désignation dont vous pouvez légitimement dire qu'elle est inexacte. Mais quand il s'agit de la rencontre du sujet et de l'objet, j'aimerais vous demander de quel sujet il s'agit. Est-ce le sujet artistique, qui a pour tâche de faire des poèmes, ou bien s'agit-il du sujet esthétique qui *réfléchit sur* ?

M. M. Beutler. — Il s'agit du lecteur, de l'amateur de poèmes ; il s'agit de l'esprit de celui qui prend contact avec ce donné poétique ; il ne s'agit pas du créateur.

Je suis toutefois entièrement d'accord avec une proposition que vous avez formulée à l'intérieur de votre présentation, quand vous avez dit que l'idéal serait de fonder la possibilité d'une étude esthétique à partir de l'intérieur, et de doubler la perception intérieure d'une connaissance discursive. Je crois en effet que c'est là que nous devons tous tendre, mais jusqu'à nouvel ordre, c'est pour moi un problème de psycholinguistique et non pas un problème d'esthétique. Je prends les choses résolument à partir d'une méthode d'approche du langage.

M. M. Eigeldinger. — Je prendrai pour point de départ la séparation qu'établit M. Piguet entre une esthétique du dedans et une esthétique du dehors. Pour ma part, j'éprouve quelque difficulté à me rallier à cette division, car il me semble qu'il y a une constante interpénétration de l'une et de l'autre, surtout lorsque la critique littéraire part de l'étude du langage. Il conviendrait plutôt de distinguer la critique qui étudie objectivement le contenu d'une œuvre pour en dégager la signification et la critique qui réfléchit au problème de la création, tente de l'élucider à partir d'une expérience personnelle. Nous retrouvons certes le dehors et le dedans, mais dans une perspective différente ; les uns, les tenants d'une critique sociologique ou structuraliste par exemple, considèrent l'œuvre comme un objet, un peu à la manière des savants, tandis que les autres, poètes parlant de poésie ou romanciers parlant du roman, se fondent nécessairement sur les données d'une expérience subjective.

M. R. Tschumi. — La distinction établie par l'introducteur ressort nettement à la lecture des contributions de cette section et cette distinction semble être une chose assez nouvelle. L'apport de la linguistique structurale ou de la philosophie analytique est intéressant. Il y a les esthètes du dedans et ceux du dehors, mais un rapprochement est possible. Ceux qui viennent du dehors et s'approchent de nous se fondent sur une méthode, tandis que nous nous fondons sur l'expérience d'une

réalité. Cette réalité littéraire est, elle aussi, faite d'un système de signes, caractérisé dès l'abord par une unité irréductible. C'est un fait de conscience, comprenant à la fois l'être du créateur, sa personne (poète, artiste), et un langage littéraire, intermédiaire de cette personne et d'un univers (univers du poète, de l'artiste). La relation fondamentale de ce système de signification recouvre des phénomènes extrêmement complexes, qui peuvent être perçus directement (esthétique du dedans), ou approchés du dehors par une méthode qui essaie de rendre compte d'un objet esthétique (esthétique du dehors). Les deux choses ne sont pas en contradiction, mais il importe que la critique du dedans soit hospitalière à cette intrusion assez récente de l'analyse. Je pense ici à la critique de Roland Barthes, très sympathique, un peu extravagante, mais qui va porter ses fruits. Cependant, il y a cette critique éternelle, la critique du dedans, qui elle aussi, même si elle était éternelle, n'est pas immuable, n'est pas permanente ; elle évolue avec l'art, qui lui-même évolue avec l'esprit humain.

M. Piguet. — Je ne crois pas du tout que les choses soient en opposition et qu'il y ait entre l'esthétique du dedans et l'esthétique du dehors une irréductibilité. Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. Mais je crois qu'il faut que l'on voie clair dans cette problématique (...) M. Eigeldinger envisage une critique qui part de l'expérience personnelle. Mais cette critique n'est-elle pas alors un *moyen* auxiliaire mis au service de la création ? Ou bien, cette critique vise-t-elle expressément la *connaissance* de ce qui est déjà créé ? Je crois que M. Eigeldinger me répondrait qu'elle vise à la fois les deux, car pour lui la création est connaissance. Mais, si l'on part de l'idée que la création est elle-même connaissance, je demande en contrepartie, pour l'esthétique comme discipline, qu'elle vise une connaissance digne de ce nom, c'est-à-dire une connaissance qui soit consciente de ses propres critères et dont on puisse formuler les fondements épistémologiques ; non pas, donc, une sorte de connaissance magique, que je ne conteste pas, mais dont je conteste qu'elle soit ce que je demande pour l'esthétique comme discipline.

La critique du dedans, telle que M. Eigeldinger la comprend, débouche-t-elle donc sur la création, comme moyen auxiliaire pour mieux écrire des poèmes, ou bien débouche-t-elle sur une connaissance ? Cette connaissance est-elle alors intrinsèque, liée à l'acte de la création magiquement, ou est-elle une connaissance qui peut se constituer elle-même comme connaissance au sens que nous, philosophes, donnons à ce terme ?

M. M. Eigeldinger. — Il me paraît que la critique, opérant du dedans, est tous les deux à la fois : d'une part une approche magique et d'autre part un effort de connaissance au niveau de la mythologie et du langage. Personnellement je souhaite concevoir une critique qui s'inspire

des recherches de C.-G. Jung — en particulier de la notion d'archétype, liée à l'inconscient collectif — et des travaux de M. Mircea Eliade sur l'histoire des religions. Une telle critique serait consacrée, en se fondant sur les données du langage, à l'exploration des mythes cosmogoniques (mythes de la végétation, de l'eau, du soleil, de la nuit, etc.), tout en adoptant une perspective essentiellement thématique. Il s'agit de saisir et d'approfondir le sens de l'œuvre, de l'intérieur, c'est-à-dire d'en extraire le contenu symbolique à partir des mythes cosmiques et humains qu'elle exprime.

La critique du dedans ou thématique se propose de passer de l'expérience à la connaissance. L'expérience subjective constitue le stade premier dont la critique ne reste toutefois pas prisonnière. Elle s'impose au contraire un effort réflexif, un effort de prise de conscience pour parvenir à la connaissance. Baudelaire représente précisément dans la poésie française un exemple privilégié de cette synthèse de l'expérience intime et de la connaissance.

M. J.-M. Delivré. — Dans cette distinction entre une esthétique du dehors et une esthétique du dedans, il y a une part d'artifice. Autant vaudrait se demander si une morale du dehors vaut mieux qu'une morale du dedans, et s'il est possible d'alimenter une méditation morale sans expérience personnelle, ou si une expérience personnelle risque au contraire de troubler la sérénité de la réflexion morale. Je crois que nous serions tous d'accord pour considérer qu'il n'est pas de vie morale authentique sans une part faite à la réflexion, mais qu'il n'est point de réflexion pertinente et féconde sans une part laissée à l'expérience personnelle.

Je me demande si on pourrait proposer une autre distinction : entre une attitude stratégique tactique et une attitude doctrinale. Une esthétique du dehors qui se présenterait comme un certain point de vue, lucidement et tactiquement choisi, me paraît intéressante. Il serait miraculeux qu'une œuvre d'art n'eût rien d'objectivable et qu'elle fût l'expression parfaite d'un sujet transcendant. Mais une esthétique du dehors qui se présenterait expressément ou implicitement comme une philosophie au masque et qui nierait qu'il y eût un dedans dans l'œuvre d'art m'apparaîtrait alors extrêmement contestable. Elle passerait en fraude une sorte de philosophie positiviste qui cacherait son nom. En revanche, une esthétique du dedans ne voit rien par principe à opposer à une esthétique du dehors qui ne serait qu'une esthétique stratégique. S'il y a un dedans, il y a un dehors, le dehors étant le dehors du dedans.

M. J.-P. Minguet. — Le problème essentiel de notre discussion est d'examiner dans quelle mesure l'art est un langage. A cet égard, la philosophie de l'art a tout intérêt à s'inspirer des enseignements de la linguistique qui peut nous donner des instruments conceptuels. Ainsi la distinc-

tion lancée par Roman Jakobson entre la métaphore et la métonymie a-t-elle été abondamment commentée ces dernières années par des critiques et notamment par des critiques littéraires. Mais, si l'on prend une vue suffisamment globale de l'art, certaines difficultés peuvent surgir.

Il est tout de même assez curieux que ce soit au moment où l'on a la conscience critique la plus aiguë de cette nature langagière de l'art, que les artistes, aussi bien en poésie qu'en musique ou en peinture, se définissent par l'informel et par l'abandon de tout système et de toute articulation. Il y a là un décalage. On rencontre en outre des difficultés à appliquer les concepts de la linguistique à certains arts. Ici, je rejoins M. Beutler pour qui le problème est avant tout littéraire.

M. J.-M. Délivré. — Dans sa communication relative au cinéma, M. Counillon laisse entendre que l'art cinématographique, capable de rassembler tous les autres langages artistiques, représente, ou peut représenter idéalement l'art total. Ce problème permet une réflexion sur le rôle faste ou néfaste du langage dans la promotion de l'œuvre d'art.

Je crois avec M. Counillon que l'art cinématographique est beaucoup plus riche que les autres arts et qu'il a à sa disposition des instruments beaucoup plus nombreux et percutants. Seul l'art cinématographique était capable à mon avis dans « Hiroshima Mon Amour » de prélever sur cette simple perception banale, quotidienne, de la Loire à Nevers, la charge poétique de ce spectacle, beaucoup mieux que l'art poétique ou que l'art musical. Mais je demanderai à M. Counillon, si au-delà d'un certain niveau, cette richesse du langage cinématographique ne risque pas de devenir une sorte d'encombrement. L'art cinématographique se trouve condamné, s'il alimente des prétentions trop artistiques, trop exigeantes, soit à trahir ces prétentions, soit à se trahir lui-même en tant que technique cinématographique. Un moment vient où l'intention artistique visant une intimité beaucoup plus authentique demande au langage une sorte d'ascèse et de dépouillement. En ce sens, l'art cinématographique est trop compromis avec ce qu'il y a d'objectivable dans le donné ; il se trouve peut-être moins bien placé que l'art musical dans son expression linguistique la plus pauvre : je pense aux sonates de Bach pour violon seul ou aux mélodies de Duparc.

M. J.-F. Counillon. — Il est certain que le cinéma peut devenir un art total, non pas tellement dans la mesure où il rassemble tous les autres arts comme une espèce de boîte de Pandore, mais dans la mesure où il est une synthèse de tous les arts. Cependant, sa richesse et sa valeur résultent bien davantage de sa correspondance à une époque donnée que de la synthèse de toutes les autres tendances artistiques de l'homme.

Ce n'est pas un hasard que le cinéma soit né à la fin du siècle dernier et qu'il se soit développé en tant qu'art au vingtième siècle. Les philosophes positivistes avaient eu pour effet de supprimer la nourriture

assurée par les littératures et par les mythes. L'homme est un mythophage, et il n'avait plus rien à se mettre sous la dent, lorsque le cinéma est venu. Le monde actuel n'a plus de mystère (même la face cachée de la Lune est photographiée). Le cinéma réintroduit le mystère.

M. E. Namer. — Ne faudrait-il pas distinguer entre une esthétique spéculative et une esthétique reposant sur des bases expérimentales ?

M. Piguet. — Je conçois très bien que l'on puisse hiérarchiser l'art, la critique d'art et la philosophie de l'art. C'est une hiérarchie assez traditionnelle et qui me paraîtrait tout à fait admissible ; seulement ce n'est pas la mienne et ce n'est pas celle dans laquelle j'ai présenté les thèmes fondamentaux de ce débat, que je jugeais important de voir traiter ici. Je peux ajouter du reste que ce n'est pas non plus la division qui serait communément admise, du moins si j'en juge par la lecture des Actes, par ceux qui sont autour de cette table. Surtout en ce qui concerne l'assimilation que vous venez de faire entre la philosophie de l'art *ou* l'esthétique, avez-vous dit. Or je ne crois pas du tout que l'esthétique aujourd'hui veuille se présenter comme une philosophie de l'art. Quant à l'opposition entre l'esthétique spéculative et l'esthétique positive, c'est aussi une distinction traditionnelle que l'on peut admettre ou refuser. Comme je l'ai déjà dit tout à l'heure, ce n'est simplement pas sur ce terrain-là que je me suis placé d'emblée et que j'ai essayé (peut-être à tort) de placer le débat de la table ronde. Le problème qui me paraissait beaucoup plus important reposait sur la distinction de l'art comme phénomène étudié et de l'esthétique comme étude de ce phénomène. C'est à ce moment-là que l'on peut le mieux poser le problème de la méthode, et c'est sur ce terrain-là que j'ai placé le débat.

M^{me} C. Lejeune. — Je me demande si le philosophe et le linguiste sont assez attentifs à ce qu'est véritablement le travail poétique. C'est peut-être dans la gravité de l'acte poétique que réside la chance d'une restauration du langage. Dans l'acte créateur, le poète vit le passage de l'être-signé à l'être-sens, il acquiert l'expérience des correspondances entre l'univers objectif et l'univers subjectif. Cette expérience lui confère le sens du verbe et du silence, grâce auquel son langage sera pleinement apte à la communication. Il serait sans doute fécond que le poète et le linguiste conjuguent observation et expérience pour découvrir ensemble les structures du double mouvement de mort et de renaissance qui assure au langage sa vigueur, sa beauté et sa vérité.

M. de Muralt. — La discussion de tout à l'heure sur l'art total laisserait supposer qu'il y a *une* esthétique, comme il y a par exemple *une* éthique ou *une* métaphysique. Mais cette unité est-elle une unité d'ordre, l'unité d'une discipline dont l'objet est univoque, ou est-elle

simplement l'unité de l'étude juxtaposée de différents arts ? Nous avons par exemple en Suisse romande un auteur célèbre, Ernest Ansermet, qui a écrit une esthétique musicale. On pourrait en conclure qu'il est nécessaire de donner une esthétique littéraire, une esthétique des arts plastiques, etc. qui seraient les unes et les autres philosophiques. L'esthétique une dont il a été question ici ne serait-elle que le genre de ces espèces, ou y aurait-il une autre forme d'unité ? Sans préjuger de la réponse à donner à cette question, une indication cependant : il y a *un* bien éthique certainement, qui se hiérarchise sans doute, en aucun cas nous ne pouvons dire qu'il y a *un* beau.

M. Piguet. — Je sais bien que M. de Muralt aimerait beaucoup que je lui livre une définition bien formée de l'esthétique et de l'esthétique dans son unité. L'unité de l'esthétique est-elle possible ou ne l'est-elle pas ? Je n'en sais rien. C'est une unité qui est recherchée. Elle est recherchée un peu partout, un peu par tous. Le modèle de l'esthétique musicale l'emportera-t-il sur celui de l'esthétique littéraire, ou inversement, personne n'en sait rien. Mais s'il fallait à tout prix donner une définition de l'esthétique dans son unité, dans son intention fondamentale, je crois que je vais courir ce risque et livrer un essai de définition à M. de Muralt : Elle serait celle-ci : « recherche d'une connaissance non analytique des réalités singulières ».

M. Hyppolite. — Lorsque j'ai pris la parole, j'ai employé une expression de Mallarmé « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » et je l'ai appliquée aux mathématiques, mais il est évident qu'elles s'applique aussi à Mallarmé lui-même, au point zéro de l'écriture et de la poésie. Je voudrais insister sur cette quête de l'improbable à travers l'univers, comme sur le papier blanc. C'est l'improbable du *sens*, toujours menacé par la croissance de l'entropie, du hasard statique. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard — Toute pensée émet un coup de dés ».

M^{lle} J. Hersch. — L'un d'entre vous a dit tout à l'heure qu'il n'y avait plus de mystère dans le monde. Je crois qu'il y en a aujourd'hui plus peut-être qu'il n'y en a jamais eu, parce que tout le développement de la connaissance en révèle la profondeur et l'impose davantage à un nombre croissant d'esprits. Sur ce plan, si on veut lier cela au succès de l'éclosion du cinéma, il faudrait dire que le cinéma par son rayon lumineux fait surgir tout à coup le mystère de n'importe quelle situation dans son immédiateté. Le commencement d'un film, comme d'ailleurs tout ce qui commence, est extrêmement impressionnant. On dirait que le cinéaste erre d'abord, puis tout à coup se fixe sur quelqu'un ou sur quelques-uns ou sur un coin de quelque chose ; il retient cela, et cela devient en quelque sorte prédestiné ; on ne sait pas à quoi, mais prédestiné. Cette impression

de mystère latent, qui aurait pu être pris ailleurs, qui est seulement happé ici, parce que c'est ce film, je crois que cela est en effet un rapport que le cinéma a avec le mystère.

M. Beutler a dit qu'il se plaçait dans une position rigoureusement et délibérément linguistique, et qu'il s'attachait à l'œuvre littéraire, donc à l'œuvre verbale. Je voudrais lui poser une question. Comment choisit-il son œuvre d'art littéraire ou verbale ? C'est de nouveau la question du commencement. Il me semble que l'on se *donne* beaucoup de choses en commençant. Vous prenez justement ce que vous aimez, mais votre amour n'est pas linguistique.

M. N. Mouloud. — Le problème technique et structuraliste qui a été posé sous la forme d'une analogie structurale entre différents arts, comme la poésie ou la peinture, révèle une certaine difficulté : une part de l'organisation poétique est donnée par le signe en tant que signe et une part en est donnée par le poème en tant que forme. Dans les arts plastiques, l'organisation est donnée par la forme en tant que telle, en tant que spatiale.

Au début, on a procédé par identifications assez simples, quand on a parlé de métaphore, de métonymie, de synecdoque. Dans la métaphore, je vois surtout une priorité du langage en tant que signifiant : une lutte entre sa propre matière et l'idée qu'il veut exprimer. La métonymie fait appel à des relations de lieu, d'appartenance, qui sont communes à la logique du langage et à la spatialité, et il se peut qu'il y ait là un procédé commun. Lorsque nous entrons dans le langage de la peinture, peut-être trouvons-nous des propriétés propres à l'espace, et vis-à-vis desquelles toute analogie serait difficile. Je pense à l'usage moderne que font les peintres de l'ambiguïté de la présence spatiale. Or, d'une certaine manière, nous saisissons directement le phénomène de la présence spatiale comme faisant partie de nous-mêmes. Par exemple, une forme peut être saisie par un conflit de tonalités, mais en même temps on nous laisse deviner une plastique naissante, c'est-à-dire l'organisation d'un espace. Il y a émergence et fuite vers l'horizon par la tonalité ; en même temps, nous pouvons aller plus loin et deviner la formation d'un objet.

M. M. Beutler. — Je ne comprends pas l'objection de M^{lle} Hersch. Mon amour n'est pas méthodique ; quand il me faut une méthode ce n'est pas du côté de mon amour de la poésie que je vais la chercher, c'est du côté de la linguistique. C'est une question de stratégie. Peut-être la lutte finale se déroulera-t-elle sur le terrain de la psycho-linguistique conjuguée à l'esthétique ? Mais en aucun cas je ne considère comme une méthode l'amour que j'ai pour une certaine poésie.

M. de Spengler. — Le langage est un fait de vie qui, comme la vie, est sacré et mystérieux. Je regrette que cet aspect soit négligé.

M. Devaux. — Je remercie les participants de la table ronde en faisant observer combien la matière débattue était riche, variée, et combien elle appelle de rebondissements et de prolongements.