

CRITIQUE ET CRITIQUE PRAGMATISME, JEUX DE LANGAGE ET UNICITÉ DE L'ŒUVRE D'ART.

Paul LABORDE

Titulaire d'un Master 2 de philosophie de l'art de l'Université
Paris IV (Sorbonne)

L'art appelle des jugements. De l'amateur au regard le plus vierge jusqu'à l'iconologue le plus précis, en passant par le critique, l'historien, le philosophe, chacun propose un discours différent sur l'art en général ou sur certaines œuvres en particulier. Certaines approches assument l'écart qui les sépare de l'œuvre comme production de sens : analyse chimique des pigments, études sociologiques, muséologie... D'autres, plus frontales, cherchent à en « percer le mystère ». C'est ce type de projet qu'il s'agit d'éclairer ici : déterminer la possibilité ou l'impossibilité pour un jugement artistique de rendre compte du sens propre à l'œuvre d'art.

Proust écrivait que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ». C'est cette irréductible extranéité du langage de l'art qui est décisive en ce qu'elle diffère essentiellement du langage qui les traite, du discours critique dans son ensemble. Le jeu de langage du jugement artistique semble alors appeler une fonction toute particulière du langage dont l'horizon pourrait être figuré par l'écriture littéraire.

L'argument du langage privé, développé par Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques* est le point de départ de notre réflexion.¹ Le § 293 et le fameux exemple du scarabée souligne le problème d'un langage pensé à partir de sa fonction référentielle : le sens d'une expression tient moins à ce qu'elle désigne qu'à la situation dans laquelle on l'énonce.² Dans la continuité de ces conclusions, le travail de Saul Kripke dans *Règles et langage privé* tend à montrer qu'il n'y a qu'une seule façon de sortir du paradoxe sceptique³ : la conformité à l'usage conventionnel. Le grand changement de la philosophie post-*Tractatus* de Wittgenstein est de proposer une conception du langage qui n'est plus fondée sur les conditions de vérité mais sur les conditions d'assertabilité. Il faut des circonstances qui puissent justifier de l'emploi d'une telle proposition, mais nul besoin de faits correspondants. Quelles sont les répercussions d'une telle pensée sur le jugement artistique ? Un certain décalage entre un discours dont le sens tient à un « molécu-

1 Voir Saul Kripke, *Règles et langage privé*, Paris, Seuil, 1996 ; Michel Seymour, *L'institution du langage*, Montréal, PUM, 2005.

2 « Si l'on construit la grammaire de l'expression de la sensation sur le modèle de "l'objet et sa désignation", l'objet perd toute pertinence et n'est plus pris en considération. »

3 Pour le sceptique on ne peut jamais être sûr d'appliquer la même règle dans deux cas différents.

larisme conventionnaliste » et la nécessité de se référer à un objet précis, unique, ou à un ensemble d'objets connus. Morris Weitz réglait ainsi le problème de la possibilité d'une théorie essentialiste de l'art en invoquant les *Recherches* et en faisant de « l'Art » un concept ouvert au même titre que ce que Wittgenstein propose du concept de « jeu ». ⁴ L'avant-gardisme est l'exemple le plus flagrant de la malléabilité du concept : ses acteurs [artistes, critiques, spécialistes] ont la crédibilité pour conduire une *révolution terminologique* et proposer une nouvelle signification parfois parfaitement opposée aux acceptions passées. Le processus créateur et le concept s'inscrivent dans un rapport *analogue* de continuité ou de rupture avec ce qui a été fait, et avec le sens admis. Mais qu'en est-il des concepts esthétiques eux-mêmes ? Frank Sibley le définit comme les termes qui requièrent pour leur application, du goût, de la sensibilité ou de la perceptivité et souligne ainsi immédiatement la place de l'expérience privée dans le jeu de langage qu'ils engagent. ⁵ La pratique du discours esthétique fait intervenir une certaine faculté sensible de discernement, une capacité à *voir*, à *ressentir* des qualités qui est centrale dans son fonctionnement. Comme le concept d'art, les expressions esthétiques ne reposent pas sur des conditions nécessaires et suffisantes. Quelqu'un dépourvu de sensibilité esthétique peut sûrement parvenir par une série de calculs (en fonction d'un grand nombre d'expériences et de *pratiques* du langage critique) à formuler des jugements de goûts justes et appropriés. Mais cette personne fait illusion, tout au plus et n'est pas réellement capable de produire un jugement de goût, elle ne *joue* pas à ce jeu de langage sincèrement, elle *devine* les qualités du tableau, mais ne les *voit* pas.

De la même manière, quelqu'un qui suit une règle à la lettre n'est pas en train d'exercer son goût : il ne joue pas au jeu de langage ni ne *produit* pas du sens en fonction d'une situation. Son comportement est entièrement régulé, sa marge de manœuvre inexistante. On *exerce* un jugement de goût lorsqu'on l'applique à un cas non prédéfini : savoir « manier » un jeu de langage c'est faire *jouer* les règles dans les marges qu'elles supposent, les tordre, parfois même jusqu'au maximum de leur flexibilité. Dans le cas du jugement d'œuvres d'art le discours critique traite toujours de cas uniques : l'effet esthétique d'un tableau va tenir à un agencement singulier de couleurs particulières – ce sont *ces couleurs-ci* agencées de *cette façon* qui déterminent l'emploi d'un terme. La sensibilité esthétique est déterminante pour *ajuster* le jeu en fonction de cas toujours différents – il faut *produire* de la marge,

⁴ Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Philosophie analytique et esthétique, (coll. dir. Danielle Loris), Paris, Klincksieck, 2004. Savoir ce qu'est l'art, c'est reconnaître ce qui peut entrer dans l'air de famille du concept. L'art n'est plus un terme clos, la « toile » des similitudes est susceptible d'être agrandie perpétuellement. Il appartient à un acte décisionnel de faire entrer ou non un objet dans ce concept. Ainsi, Finnegan's Wake n'aurait probablement pas reçu l'« accréditation » de « Roman » s'il avait été écrit au XVI^e siècle, mais le concept de roman, très étroit à sa naissance, s'est étendu régulièrement jusqu'à comprendre des œuvres sans ponctuation, sans trame narrative, sans dialogue, ou utilisant des processus radicalement expérimentaux tels que le Cut-up.

⁵ Franck Sibley, « Les concepts esthétiques », in Philosophie analytique et esthétique, op. cit.

de la souplesse dans l'espace du jeu, *en fonction* d'une rencontre esthétique. Les termes esthétiques figurent alors un espace de liberté pour le jugement comme pour la pratique du langage. Dans leur extrême flexibilité ils tissent un « air de famille », ils tracent des figures régulières que seule une personne douée de sensibilité peut voir. Maîtriser un jeu de langage esthétique n'est pas simplement respecter des règles, c'est soumettre un peu plus que d'habitude le langage à l'expérience, faire un saut par delà la *régularité* et pouvoir faire exprimer deux choses contraires à un même terme en fonction de deux œuvres différentes. Comme pour le concept d'art, l'ouverture essentielle des termes esthétiques permet une infinité de *révolutions terminologiques*. Le terme esthétique est donc pris dans une tension : il fait sens à partir de son acception conventionnelle mais tente constamment de s'en affranchir, donnant la priorité à l'expérience sensible – l'œuvre peut « courber » un mot et imposer un nouveau sens. L'apport constant de cas uniques en art fait du jeu de langage esthétique quelque chose de particulier et d'absolument fascinant : c'est peut-être le seul espace langagier où le fait de s'accorder sur des termes implique prioritairement de s'accorder sur l'expérience qu'ils désignent.

La pratique critique offre alors une connaissance de la langue autant que de l'œuvre elle-même. On peut tirer une telle conclusion de la belle introduction de Michael Baxandall à son livre *Formes de l'intention*⁶, dans laquelle il se concentre sur le cas particulier où l'œuvre que l'on traite est présente. Baxandall remarque alors une relation d'interdépendance entre la description et son sujet, un processus d'aller-retour entre les mots et le tableau, les deux s'éclairant mutuellement par un mouvement de va-et-vient. Le terme esthétique *fait voir* un détail du tableau et celui-ci va fixer et préciser le sens du terme esthétique à son tour. Mais il faut se demander à quel point le collectif n'interfère pas dans ce processus : j'ai, avant de voir le tableau, une idée de ce que tel terme esthétique suppose, j'aurai donc tendance à *voir* et à chercher dans le tableau ce que le terme contient comme sens (tous ceux que j'ai compris et assimilés au cours de ma pratique sociale du langage, tous les emplois possibles de ce terme dans les jeux de langages qui sont les miens). C'est le problème qu'une pensée conventionnaliste du langage entraîne inévitablement. Une telle conception pense la signification comme étant grandement déterminée par la sédimentation culturelle et sociale des termes. Le discours critique, ancré dans ce fondement institutionnel, *serait en retard* sur l'œuvre dont le sens, résolument original, échappe aux formes de vies conventionnelles.

Pour palier à cette insuffisance, il faut penser la flexibilité du jeu de langage du jugement artistique. Qu'est ce qu'introduire une notion esthétique à partir d'un concept philosophique ou scientifique ? Qu'est ce que cela implique de parler de « diagramme », de « figuralité » ou de « l'espace de la catastrophe » comme le fait Deleuze à propos de Bacon, Klee, Turner ou Cézanne ? Pour comprendre l'intégration dans le discours esthétique d'une nouvelle image, comme « le processus

⁶ Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 2000.

diagrammatique », il s'agit d'en saisir les conditions d'assertabilité. Deux choses au moins sont alors indispensables : une certaine familiarité avec la pensée deleuzienne et une expérience faite face au tableau qui puisse s'inscrire de façon cohérente dans le propos du philosophe. L'exemple des deux tailleurs que donne Wittgenstein dans les *Leçons sur l'esthétique* en est une version simplifiée : leurs expériences communes participent à l'établissement d'un sens partagé de l'expression « trop courte » appliquée à une manche de veste. Mais cette expression est assez ordinaire et présente dans beaucoup de formes de vies et jeux de langage. Une notion comme « l'espace de la catastrophe » n'est pas une simple appréciation, elle suppose une certaine capacité imaginative pour produire la connexion entre cette expression et l'expérience qui doit lui être rattachée. Quand Michel Seymour, partisan d'une conception institutionnelle du langage, énonce que l' « on comprend un énoncé quand on comprend l'information qu'il sert à transmettre »⁷, il rappelle indirectement le problème des métaphores et des images. Comprendre l'information contenue dans l'expression d' « espace de la catastrophe » c'est pouvoir la lier à l'expérience visuelle qu'elle dénote. Ce que nous souhaitons préciser, c'est que les expressions esthétiques descriptives, *a fortiori* quand elles sont métaphoriques ou imagées nécessitent pour leur compréhension plus qu'une simple contextualisation. En somme, s'il est possible de comprendre ce qu'est « l'espace de la catastrophe » au sein du discours deleuzien, par une certaine maîtrise conceptuelle des jeux de langages propres au philosophe, il est nécessaire, pour que cette expression nous informe sur *l'œuvre d'art*, d'étendre cette compréhension première jusqu'à l'éclairage d'une expérience sensible. On peut utiliser cette expression dans un contexte philosophique sans se tromper, mais la maîtrise véritable et profonde d'un jeu de langage lié à la description de phénomènes artistique implique de *sortir* de la tautologie pour créer une connexion originale avec une sensation – une connexion qui ne soit pas celle du langage institutionnel, mais d'un jeu de langage développé *en fonction* de l'œuvre.⁸ L'extranéité que déploie l'œuvre d'art déborde le sens quotidien et suppose un langage qui s'y adapte, quitte à devenir lui aussi, « une sorte de langue étrangère ». C'est ce vers quoi tend Deleuze en introduisant un tel concept – un sens original résonne avec une réalité artistique. De fait, les multiples exemples qu'il donne dessinent un air de famille de l'expression – mais cet air de famille dépend moins de l'utilisation qu'en fait le philosophe que d'un fait pictural dont on retrouve certains traits dans plusieurs tableaux. Ce que nous voulons souligner ici, c'est la tension entre un langage qui, pour faire sens, se fonde sur des règles conventionnellement établies et un langage artistique « transgressif », profondément *original*. Si le discours Deleuzien est pertinent c'est qu'il s'inscrit lui-même dans un processus de *défiguration* du langage quotidien, en produisant des concepts dont le sens ne vaut qu'en fonction des œuvres qu'il aborde.

On pourrait résumer la situation ainsi : le langage du quotidien

7 Michel Seymour, *l'institution du langage*, op. cit. p. 23

8 L'aspect tautologique inhérent à toute proposition qu'illustre Wittgenstein en disant que « 'p' dit p ».

est *répétition* de règles, de jeux de langages, de formes de vies tandis que le langage artistique est perpétuelle création de sens et de toutes nouvelles formes de vies. Le langage de l'art propose une défiguration du sens commun et crée de la *différence* plutôt que de se contenter de la *répétition*, propre au langage conventionnel. Comment, dès lors, combler cet écart ? Nous pensons qu'un discours sur l'art pertinent doit nécessairement produire un jeu de langage original – une défiguration – en fonction de l'œuvre. Et c'est peut-être ce que manque Wittgenstein lorsqu'il énonce qu'« écrire un ensemble de règles esthétiques de façon complète signifie en fait que l'on décrit la culture de toute une période ».⁹ Ici, le propos wittgensteinien fait de l'art un produit de la culture, une simple extension du sens culturel d'une époque et ne permet pas de penser l'art comme *producteur* à part entière de culture et de sens. Le contenu de l'œuvre est envisagé comme *répétition* de sens conventionnels, donc entièrement traduisible en une approche discursive. Le langage de l'œuvre ne proposerait plus rien d'étranger ni d'unique. Penser l'art comme *transgression* des règles, des jeux de langage et des formes de vie préétablis – comme production de significations essentiellement nouvelles – souligne le fossé qui le sépare du discours critique.

Cet écart entre une « langue maternelle » du social et une « langue étrangère » de l'art éclaire la dichotomie à la source de notre problème : celui de la possibilité d'un discours qui s'élabore à partir de la langue maternelle de rendre compte d'un sens exclusif à la langue étrangère. Les termes esthétiques, mêmes employés métaphoriquement, sont ancrés dans un usage quotidien qui détermine leurs fonctions possibles. Ils sont tiraillés entre la liberté d'application qu'ils supposent (trouver un sens « unique » contextuellement à une œuvre unique) et l'impossibilité de s'arracher totalement à leur arrière plan institutionnel. L'écriture littéraire semble alors figurer le dépassement possible de cette contradiction. La littérature, *langue étrangère dans la langue*, est transgression des règles socio-conventionnelles, défiguration profonde des significations collectives. Le sens qu'elle déploie est une forme mobile, dynamique : la *langue* littéraire peut alors résonner avec le sens *corporel* de l'œuvre picturale, musicale, sculpturale dont la forme est tout aussi vivante. Diderot, Huysmans, Blanchot, du Bouchet, c'est toute une tradition de textes critiques qui ne cherchent pas à *déterminer* l'œuvre mais à en révéler la richesse, l'opacité, le mystère. « Comprendre » ces textes implique de se familiariser avec la *langue* de chacun de ces auteurs, avec leurs *tonalités*.¹⁰ Le sens de l'œuvre, irréductible à une approche discursive, se laisse approcher par une langue *étrangère*. L'appréhension de l'œuvre littéraire elle-même nécessite ce type de considérations. Malgré son partage apparent d'un *medium* similaire, elle propose un régime de signification radicalement différent de la critique que celle-ci ne peut saisir qu'en tenant compte

⁹ *Leçons sur l'esthétique*, op. cit p. 28.

¹⁰ A la différence des critiques de journaux par exemple, dont le style journalistique, imputable à « l'universel reportage » que stigmatise Mallarmé, empli de lieux communs, manque inévitablement à sa tâche, affadit l'œuvre en la rabaisant à des métaphores trop usitées, ayant perdu tout effet de présence.

de cet écart. Ce mode opératoire particulier du langage propre à la littérature devient l'horizon du jugement artistique. Si l'approche critique peut, comme le dit Barthes à propos de l'écriture littéraire, se tourner du côté d'un « versant secret du langage »¹¹, vers sa part non exclusivement communicative et transgresser les règles établies, alors forme et contenu deviennent indissociables. Le concept est *compris* avec ses valeurs affectives et perceptives – le jugement devient générateur de formes nouvelles, dynamiques, de sens originaux. Alors le rapport du discours à l'œuvre n'est pas celui d'une saisie, d'une objectivation, mais d'une « correspondance » ; il ne s'agit plus d'écrire sur une œuvre mais avec elle – et ce dialogue devient lui-même un mouvement expressif, producteur de significations nouvelles, comme échos et résonances de l'œuvre.

RÉFÉRENCES

Collectif (sous la direction de Danièle Lories), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.

BARTHES, ROLAND, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BAXANDALL, MICHAEL, *Formes de l'intention*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 2000.

BLANCHOT, MAURICE, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FÉLIX, « Postulats de la linguistique » in *Capitalisme et schizophrénie, tome II : milles plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

DELEUZE, GILLES, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

FIEDLER, KONRAD, *Aphorismes*, Paris, Images Modernes, 2004.

KRIPKE, SAUL, *Règles et langage privé*, Paris, Seuil, 1996.

SEYMOUR, MICHEL, *L'institution du langage*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2005.

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005.

- *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1992.

- *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, 2002.

11 Cf. « Écritures politiques », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.