



HAL
open science

Pour une théorie de l'art

Marc-Mathieu Münch

► **To cite this version:**

Marc-Mathieu Münch. Pour une théorie de l'art. Todas as Letras Revista de Língua e Literatura, 2017, 19 (3), pp.216-224. 10.5935/1980-6914/letras.v19n3p216-224 . hal-03205474

HAL Id: hal-03205474

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03205474>

Submitted on 22 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POUR UNE THÉORIE DE L'ART

Marc-Mathieu Münch*

Résumé: Toutes les sciences humaines sont sorties progressivement de la philosophie grâce à des chercheurs créant de nouvelles méthodes et rassemblant de nouvelles documentations, toutes, sauf l'esthétique. Dans cet article, Marc-Mathieu Münch expose comment il a créé une nouvelle théorie de la littérature et plus généralement de l'art en comparant les arts poétiques du monde entier. Il y a découvert un invariant mondial rendant compte de la variété des œuvres et de l'unité anthropologique du phénomène de l'art. C'est l'effet de vie unissant un créateur, un objet et l'ensemble des facultés d'un récepteur.

Mots-clés: Théorie de l'art. Méthode de recherche. Arts poétiques.

■ **D**epuis deux siècles environ, toutes les sciences humaines existantes sont sorties de la philosophie pour se créer des domaines spécifiques fondés sur des méthodes et des documentations nouvelles, toutes, sauf deux, l'éthique et l'esthétique.

J'espère que le moment de l'éthique viendra bientôt. Pour ce qui est de l'esthétique, j'ai consacré ma vie de chercheur à la découverte d'une nouvelle discipline, la théorie de l'art ou "artologie" capable, je l'espère, de pénétrer au fond du phénomène de l'art tel qu'il fonctionne vraiment parmi les êtres humains.

Ma problématique est née de la rencontre électrique de deux questions. La première fut celle des étudiants qui ne cessaient de me demander ce que c'était, finalement et vraiment, que la littérature. En plus des définitions qu'ils trouvaient dans leurs manuels, ils voulaient savoir intellectuellement et sensiblement, intuitivement et expérimentalement comment et pourquoi un texte dit littéraire ne fonctionne pas comme un article de journal ou un exposé d'économie politique.

* Professeur Emérite à l'Université de Lorraine, França. E-mail: munchmarc@yahoo.fr

La seconde question fut celle que je portais en moi depuis l'enfance: Au bout du compte, qu'est-ce qui se passe dans une âme soulevée par l'émotion esthétique? Les deux questions se renvoyaient sans cesse la balle comme des joueurs de tennis.

Or, les sciences de l'art disponibles au moment de ma jeunesse n'avaient pas de bonne réponse sur la nature de l'art littéraire. Mes étudiants en avaient conscience; ils voyaient d'une part que les théories accessibles se contredisaient entre elles et d'autre part que les réponses intellectuelles qu'elles donnaient avaient peu de rapport avec leur expérience de lecture. Et ils ne voyaient pas comment éjecter la lecture de la littérature!

La raison en est simple et même trop simple: c'est une de ces raisons si simples qu'on ne les voit plus, comme l'air qui nous entoure et que l'on prend pour du vide. La voici. Toutes les sciences de la littérature parlaient de leur objet avec des méthodes qui n'avaient pas été inventées pour l'art littéraire, mais pour autre chose, pour l'histoire, la sociologie, la communication, le langage, la psychologie, la psychanalyse, etc. Bien entendu, tous ces domaines se retrouvent dans les textes littéraires et je suis le dernier à le nier, mais il y a peut-être autre chose encore dans ces textes, la spécificité de la littérature en tant que telle. En somme, toutes les sciences de la littérature de ces années évitaient presque toujours de se poser la question de la spécificité du littéraire et, quand elles le faisaient, elles n'y répondaient pas vraiment. On disait, par exemple, que cette spécificité est subjective et qu'on ne peut la théoriser puisque toute science est nécessairement objective. Ou bien l'on disait que c'est un "je ne sais quoi" qui est et doit rester mystérieux. Ou bien on niait carrément la question, comme Ernst Gombrich (2006, p. 21) dans la première phrase de son histoire des Arts: "Disons nettement tout d'abord, qu'à la vérité l' "art" n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes". Vous voyez que l'exemple choisi appartient aux arts plastiques; c'est pour ne froisser personne, mais il y a les mêmes exemples en littérature. En fait, l'affirmation d'Ernst Gombrich est une faute de pensée logique. Elle consiste à utiliser UN mot dont tout le monde a besoin tous les jours pour prétendre que le référent dénoté n'existe pas. C'est logiquement et linguistiquement absurde. Quand je disais à mes étudiants: "Vous êtes des étudiants en littérature, mais la littérature n'existe pas", ils riaient jaune. Pour eux, en effet, la spécificité en littérature existait par expérience et ce n'est pas parce que leurs professeurs, ni d'ailleurs eux-mêmes, ne savaient la définir qu'elle n'existait pas.

Or, leur désir de définition était redoublé par les témoignages des auteurs qui parlaient toujours de la spécificité de l'art littéraire et de la création artistique, par le fait qu'il y a des œuvres réussies et des œuvres ratées, ce qui demande explication, et par le fait que leurs professeurs parlaient toujours de l'originalité des œuvres et des auteurs en oubliant de dire que ces originalités, comme tout mouvement, ne se peuvent comprendre que par rapport à un point fixe.

C'est dans ces circonstances que j'ai décidé d'en avoir le cœur net. Pendant plusieurs décennies, je me suis mis à chercher la spécificité de la littérature là où elle me semblait devoir être la plus visible, dans les textes théoriques des grands auteurs, c'est-à-dire dans leurs arts poétiques, préfaces, traités, pamphlets, lettres, journaux intimes, bref, là où ils disaient ce qui doit être une œuvre réussie. Une telle recherche paraissait d'autant plus prometteuse qu'elle n'avait jamais été faite.

Ce fut le début d'une aventure pleine de surprises, parce que ce qui me frappa avant tout ce fut l'extrême diversité des définitions données par ces auteurs. Si

vous comparez par exemple *l'Art poétique* de Boileau avec le *William Shakespeare* de Hugo, vous voyez d'abord des contradictions. Si vous les comparez ensemble avec un troisième grand texte, par exemple les idées de Dante dans son *De vulgari eloquentia*, puis avec un quatrième, comme les *Ideias esteticas* de Fernando Pessoa, la complication ne fait qu'augmenter. Si vous ajoutez à votre corpus des textes indiens, chinois, japonais ou africains, la démultiplication des règles et des préceptes devient effrayante.

Après un certain nombre d'échecs, j'ai tenté de regrouper toutes les affirmations en fonction des choix qui s'imposent nécessairement à un auteur qui se met à écrire. Il me semblait que c'était une idée simple et efficace. Ce faisant, je n'avais évidemment pas encore l'espoir de trouver la nature de l'art littéraire, mais simplement de mieux comprendre la création en entrant, pour ainsi dire, dans l'atelier des auteurs. Il s'est trouvé par chance que la chose est possible et même que la série des choix à faire s'articule selon un ordre logique.

Le premier choix indispensable concerne le matériau. En littérature, il s'agit évidemment des mots du langage tels qu'ils fonctionnent dans la vie courante. Il faut y inclure le silence, le souffle, la voix et la mimique lorsque le texte est prononcé par un locuteur présent. Dans d'autres cas, il s'agit du support, des blancs, des alphabets, des syllabaires, des pictogrammes, des idéogrammes, des pinceaux, des plumes et des crayons. Tel est le matériau de la littérature. Remarquons qu'il existe, comme tous les matériaux des arts, indépendamment de ces arts même; il leur est extérieur; il est seulement l'objet d'un choix.

Mais ensuite les écrivains lui font subir un certain nombre d'opérations. C'est la deuxième série de choix à faire, celle des techniques. Ici se rangent, dans le cas de la littérature orale, la diction ainsi que le travail sur le rythme et la sonorité. Dans le cas de l'écriture viennent les techniques de l'écriture, de la calligraphie, de la couleur, de la mise en page et de l'impression. La calligraphie, surtout la calligraphie chinoise, est un bel exemple de travail d'artiste exercé sur la langue. Là aussi les auteurs font des choix et se disputent entre eux sur ce qui est un bon et un mauvais choix.

Mais, dès qu'une technique travaille sur la langue, voici qu'apparaissent des formes. Or, comme les mots sont un matériau à la fois concret et abstrait, puisqu'ils associent un sens à un son et à une trace, c'est-à-dire un signifié à un signifiant, cela crée un univers de formes extrêmement riche. Il y a les formes qui associent les sons et les rythmes, voire les souffles et les mimiques, celles qui associent les significations et les images et celles qui associent et combinent tous ces éléments avec le choix des mots. La tradition occidentale a créé des typologies pour nommer et définir le nombre immense de combinaisons possibles. On en trouve le détail dans les manuels de rhétorique ainsi que leurs à-peu-près et leurs contradictions.

Cependant, l'auteur, en train de travailler, voit bien qu'il ne peut pas choisir les formes au hasard. Il faut un ordre et pour cela il dispose d'un quatrième ensemble de choix qui a pu être isolé et nommé, les codes de cohérence. Les écrivains ont, en effet, cherché et trouvé des codes leur permettant de lier ensemble les formes, un peu comme un architecte qui cherche et trouve des moyens de lier les pierres ou les bois dont il se sert pour construire. C'est qu'une œuvre littéraire, comme un bâtiment, est faite de formes imbriquées, les unes contenant les autres.

Voici les exemples les plus connus. On peut choisir simplement de reprendre les codes de cohérence qui se trouvent parfois dans le réel. C'est pour cela que

le thème de l'imitation de la nature, de la *mimesis*, est si fréquent dans les arts poétiques. Pensez par exemple au *Werther* de Goethe, qui suit un enchaînement fatal d'événements réels. Mais le réel n'est pas toujours cohérent comme ces mêmes arts poétiques le soulignent fréquemment. On peut le remplacer par un regard particulier porté sur le réel, comme l'humour, le comique, le tragique, le burlesque et bien d'autres. Pensons par exemple à Balzac, qui choisit dans *Le Père Goriot* de ne parler que de ce qui concerne la passion de ce personnage pour ses filles. C'est un code de cohérence. On peut choisir aussi de se donner une cohérence dans le matériau, comme Dante lorsqu'il sélectionne un vocabulaire de cour extrêmement noble. Enfin, il est naturel que les écrivains profitent des innombrables codes de cohérence culturels qui sont déjà en cours dans leur civilisation. C'est pour cela que les mythes et les légendes ont toujours eu tant de succès en littérature.

Mais comme le besoin d'ordre ne concerne pas que les œuvres individuelles, mais toute la société, il faut s'attendre – cinquième série de choix – à voir certains codes ou ensembles de codes se fixer dans un groupe humain et se perpétuer. Ainsi naissent les genres. En effet, dès que l'on entre dans l'histoire d'une littérature, on y trouve des genres qui naissent et se développent autour d'une cohérence originelle, comme on le voit si bien dans l'histoire des théâtres. Pour le dire ici très rapidement, les genres, si l'on suit tout ce que les auteurs en disent, sont la combinaison d'un ensemble donné de fond et de forme. C'est très nettement le cas de la tragédie grecque, qui réunit une vision tragique du destin à des formes poétiques et à une mécanique scénique très calculée. Les arts poétiques nous apprennent aussi que le fait générique est universel. Mais les genres ne sont pas universels; ils sont historiques et culturels.

Dans la tentative de trouver un peu d'ordre dans les milliers d'affirmations diverses des auteurs, voici donc déjà cinq rubriques directement liées aux choix nécessaires qu'un auteur est obligé de faire, le matériau, la technique, la forme, le code de cohérence et les genres. Or, au centre de cet ensemble, on trouve la forme qui est comme son noyau commun et qui met un peu de logique dans l'ensemble si divers des données dont nous étions partis.

Mais en littérature la forme implique le fond. Elle est en effet bien obligée de parler de quelque chose, puisqu'elle utilise des mots qui disent quelque chose. Ici, les choix des auteurs sont de quatre catégories. Il s'agit des goûts, des sujets, des significations que l'on donne aux textes et des fonctions qu'on leur assigne. Il tombe sous le sens que les trois premiers reçoivent de multiples réponses de la part des auteurs. Tous les sujets qui préoccupent ou occupent les êtres humains apparaissent en littérature et on leur donne des significations qui dépendent des goûts et des individus voire des époques. C'est là que l'art littéraire est un miroir de l'humanité et du monde.

Quant aux fonctions assignées à la littérature, elles sont extrêmement nombreuses. Elles coïncident, en fait, avec la liste de tout ce que les êtres humains ont un jour considéré comme un bien. Lorsque j'ai tenté d'en faire la nomenclature, j'ai dû les regrouper en paquets. On peut ainsi distinguer tout ce qui est un bien pour les individus, par exemple le jeu, la distraction, l'acculturation, la consolation, la thérapie, la connaissance de soi, la sagesse et, bien sûr, le bonheur esthétique pur, l'art pour l'art. Puis vient le bonheur social: on a dit que l'art devait servir la religion, ou la morale, ou la patrie, ou la vérité, ou la civilisation, ou l'idéologie, la critique sociale,

la révolte... Enfin, il y a quelques domaines de synthèse comme l’alliance du vrai, du beau et du bien qui ont eu tant d’importance dans l’Antiquité et au Moyen Âge chrétien. Celui qui cherche ce qui fait l’unité de la nature du littéraire, il ne faut surtout pas qu’il cherche du côté du rôle qu’il joue auprès des êtres humains.

Voilà donc déjà neuf domaines de choix formant deux groupes, celui du fond et celui de la forme. Que reste-t-il? Nécessairement, me semble-t-il, ce qui fait la synthèse des neuf, parce qu’une œuvre d’art est un tout qui exemplifie la rencontre des choses et de l’humain. Ce dernier choix, le plus difficile, est celui du style, le style dont on a donné tant de définitions floues aussi bien dans l’histoire que dans la recherche du XX^e siècle. Pourtant, le seul fait de venir après les autres choix et de devoir les intégrer dans sa propre formule enveloppante aide à le concevoir. Au carrefour où l’auteur rencontre les choses, les mots et la fonction choisie, le style est le creuset où il doit fondre un alliage nouveau surgissant devant le lecteur avec sa criante vérité. Un alliage dans lequel il n’y a plus ni fond ni forme, ni dessein, mais une présence, une vibration, enfin, une émotion plus facile à repérer qu’à expliquer et dont le secret reste à trouver.

Maintenant, où en sommes-nous? Pour définir la littérature, l’“artologie” a choisi une méthode nouvelle, la comparaison planétaire des arts poétiques. Elle y a trouvé des centaines et des centaines d’affirmations contradictoires dont la synthèse est impossible, ce qui semble confirmer l’idée de ceux qui disent avec Gombrich que l’art ne se définit pas.

Mais ensuite elle a trouvé que toutes ces affirmations peuvent se ranger dans dix catégories de choix nécessaires. En même temps elle a découvert une certaine logique de la création. Celle-ci part d’un matériau, doit trouver des formes, les combiner avec un fond puis unir le tout dans le style. Un tel schéma n’est pas non plus une définition, mais c’est un encouragement à continuer: on voit apparaître des cohérences et des enchaînements. J’ai donné le nom de “pluriel du beau” à ces dix catégories.

Ceci dit, comment aller plus loin? Faut-il accepter le scandale de la non-définition de l’art? C’est alors que je me suis fait la réflexion suivante. Lorsqu’un artiste cherche à penser son art, il le fait dans sa langue, dans sa civilisation, dans sa société; de plus, il voit les choses depuis l’intimité de son équation psychologique personnelle, de l’intérieur de son talent ou du plus profond de son goût et de son désir personnel de style... Son sujet n’est pas, n’est jamais, la nature anthropologique de l’art et de la beauté. Cette dernière, si elle existe malgré tout, ne peut donc apparaître dans les textes que marginalement, en passant, comme malgré lui. J’ai donc repris tous mes textes en les scrutant avec plus de minutie jusque dans les zones d’ombre. Et c’est là que j’ai trouvé une affirmation planétaire et une seule sur laquelle il est possible de construire une théorie de la littérature.

Il y a donc un pluriel du beau et un singulier de l’art. Ce binôme est la nature de l’art littéraire, comme de tous les arts. Que dit-il? Il dit simplement, mais avec toute l’évidence d’une loi de la nature, qu’une œuvre d’art est réussie lorsqu’elle crée dans le corps-esprit-cerveau d’un récepteur un effet de vie. Une autre vie que celle qu’on est en train de vivre, une vie plus intense que la vraie vie, une vie qui touche et comble toutes les facettes de l’humain. Une vie, enfin, qui est aussi présente que si l’objet d’art était lui aussi vivant.

Bien entendu, c’est un jeu. L’auteur et le lecteur savent qu’ils jouent, mais le jeu qu’ils jouent c’est de faire semblant d’y croire comme s’ils y étaient. L’art est

la stratégie du “comme si”. C’est cela qui ouvre à la littérature cette multiplicité de mondes qui nous change de notre quotidien et qui va jusqu’à nous aider à nous rendre heureux. Rien ne le montre mieux qu’un court passage où Saint-Exupéry (1948, p. 147) s’adresse à un jeune auteur. À propos du printemps, ce qu’il faut, dit-il, ce n’est pas le caractériser car pour cela il me suffit du dictionnaire. Il faut, ajoute-t-il, “le créer en moi”.

La même affirmation se trouve sous toutes les plumes et dans le monde entier. J’en ai rassemblé des centaines dans mes livres et mes articles et j’en trouve encore tous les jours. Il n’est évidemment pas possible de les évoquer ici. Je n’en donnerai qu’une qui se passe de commentaires. Elle est de Fernando Pessoa:

*O Poeta é um fingidor,
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente* (PESSOA, 1981, p. 98).

Et voici, à l’autre bout du monde, la même idée sous la plume du poète chinois Yan Yu, qui a vécu au tournant des XII^e et XIII^e siècles: “Le but ultime de la poésie consiste en une seule chose: entrer dans l’esprit (ju-shen). Si la poésie entre dans l’esprit, elle a atteint la perfection, la limite et rien ne peut y être ajouté.”¹ (cité par LIU, 1975, p. 37).

Et voici au Sud, en Afrique, toujours la même idée, dans les propres paroles du chanteur malien Komo Dibi (cité par THOMAS; NOUTY, s. d.):

*La parole est tout
Elle coupe, écorche
Elle modèle, module,
Elle perturbe, rend fou,
Elle guérit ou tue net,
Elle amplifie, abaisse selon sa charge,
Elle excite ou calme les âmes.*

Mais ceci dit, la théorie de l’effet de vie n’est encore qu’une coquille vide. C’est-à-dire qu’elle définit l’ensemble, mais sans dire comment il fonctionne. C’est clair, me disaient les étudiants, mais comment faire les choix? Y a-t-il des règles? Heureusement, en comparant les textes d’encore plus près, six corollaires sont peu à peu apparus. Ils ne donnent évidemment pas de recette, car, au bout du compte, pour trouver le chemin du chef-d’œuvre, il faut du génie. Mais les corollaires que voici sont comme des panneaux indiquant au moins les grandes directions.

Un premier corollaire concerne les matériaux. Le choix en est libre, on l’a vu, mais il leur faut une qualité particulière. Le bon matériau doit être familier, malléable et incitatif. Familier parce qu’il est alors intimement lié aux êtres humains, comme l’eau, l’air, les mots, les pierres, le bois, etc. Malléable, car, c’est évident, il faut pouvoir le travailler. C’est ainsi qu’il n’y a pas d’art des nuages,

1 “The ultimate attainment of poetry lies in one thing: entering the spirit (ju shen). If poetry enters the spirit, it has reached perfection, the limit, and nothing can be added to.”

du moins pas pour l'instant. Il faut surtout qu'il soit incitatif, c'est-à-dire qu'il donne à l'esprit des envies d'en faire quelque chose. On fait de l'art avec les matériaux qu'on aime et qui nous parlent même avant le moment de l'art. Le bon matériau est une sorte de muse. Selon Michel Ange, cela peut aller jusqu'à voir d'avance la statue dans le bloc de marbre avant même le premier coup de ciseau.

Le second concerne le travail créateur. Qu'il s'agisse des maquettes des architectes, des esquisses des peintres, des dessins de tous les plasticiens, des improvisations des musiciens ou des brouillons des écrivains, tous les artistes disent que pour trouver la bonne forme il faut beaucoup jouer avec les matériaux. Ce n'est pas un jeu de divertissement, mais un jeu-trouvaille: essayer des nouvelles combinaisons pour que s'impose tout à coup la trouvaille espérée. Ce jeu peut aussi bien être long et douloureux que rapide et instantané. C'est alors que les créateurs parlent d'inspiration. Mais en amont de l'inspiration, il y a toujours une longue cohabitation avec le matériau.

Un écrivain moderne, John McGahern, le dit très bien:

Comme pour la plupart des choses sérieuses, ça a commencé par un jeu avec les sonorités, les mots, leur forme, leur poids, leur couleur, leurs syllabes désarticulées; la fascination du fait que le plus minime changement dans n'importe quelle phrase changeait le sens de tous les mots autour, si bien qu'il fallait à leur tour les changer... (FOGEL; RONDEAU, 1985, p. 233).

Le prochain corollaire, le troisième en vue d'un "effet de vie réussi", est la forme vive. Le jeu avec les mots ne doit pas seulement réussir des formes repérables, mais des formes vives. La forme vive, la forme qui fait vivre est celle qui dispose les mots de manière à rejoindre des formes qui sont déjà dans l'esprit du lecteur. Là elles s'entrelacent en somme en même temps aux données du sujet traité et à celles de l'esprit qui les reçoit. C'est pour cela que les arts ont si souvent recours à des formes harmonieuses, symétriques, contrastées, opposées, complémentaires, rompues, parfois chaotiques et bien sûr fréquemment symboliques, car ce sont des formes qui nous habitent, qui nous travaillent, qui sont notre vie comme le progrès et la décadence qui jouent un si grand rôle en littérature.

Mais l'art littéraire a d'autres moyens pour envahir un esprit. J'ai donné le nom de plurivalence au quatrième corollaire. Son rôle est de toucher toutes les facultés de l'esprit qui, au-delà du sens des formes et des significations des mots et des phrases, ont besoin de collaborer à la création. En littérature, les principaux moyens de plurivalence concernent le son, le rythme, le silence, l'intonation, les symboles, les allégories et les figures, surtout les figures. En effet, le vrai rôle des figures de style est de superposer deux domaines de l'esprit: le concret et l'abstrait, les sens entre eux, le sens et la musique, la graphie, la diction, le silence. Lorsque Claudel écrit que "l'œil écoute", c'est comme s'il expliquait qu'un bon tableau ne nourrit pas seulement la vue, mais aussi l'ouïe. Les comparaisons, les métaphores et plus généralement toutes les figures veillent à superposer deux régions différentes de l'esprit. Pensez aux *Fleurs du mal* de Baudelaire ou au personnage biblique dont Victor Hugo dit qu'il était "Vêtu de probité et de lin blanc".

Enfin, les grandes comparaisons classiques des Grecs et des Romains superposaient et reliaient carrément deux tableaux constitués de nombreux détails de manière à créer comme un système d'échos à l'intérieur de l'esprit.

Ceci dit, il faut se rappeler que, l'art étant une rencontre, l'esprit d'un lecteur ne prend pas seulement plaisir à recevoir, mais aussi à donner. Ici réside l'un des grands secrets de la littérature et de tous les arts. Les grands artistes savent en effet ménager dans leurs textes des "trous", des "blancs", des "suggestions" qui offrent au récepteur l'occasion de collaborer à l'œuvre. Si au lieu de décrire avec précision un objet ou une scène on l'évoque en quelques mots discrets, voire flous, cela incite le lecteur à compléter la scène ou l'image avec son propre fond. Ce procédé repose sur une donnée naturelle: le texte qui entre dans un esprit y rencontre forcément ce qui s'y trouve déjà. Les procédés de l'ouverture sont nombreux: la périphrase, la suggestion, l'ambiguïté, l'ellipse, la suspension, l'implicite. Bien menée, l'ouverture crée ce sentiment précieux que l'on est soi-même en train d'écrire ce qu'on lit.

La réussite durable d'une œuvre d'art dépend donc du choix d'un matériau incitatif, d'un jeu créateur aboutissant à la trouvaille inspirée d'une forme vive riche en carrefours de plurivalence et en clairières d'ouverture. Il manque un dernier corollaire, celui de la cohérence. La cohérence est la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour qu'ils se mettent en valeur mutuellement, tout en apportant à l'esprit le bénéfice d'un ensemble organisé. Il s'agit, en fait, de la vieille règle d'unité de l'œuvre d'art. Comme elle est très connue, il n'est pas nécessaire de la développer plus longuement ici.

En construisant peu à peu une théorie littéraire sur l'invariant de l'"effet de vie" – car c'est un invariant anthropologique – on fait des découvertes surprenantes. La plus étonnante est sans doute que la littérature n'existe que si elle réussit, ce qui change tout. Cela m'a beaucoup surpris. Mais au fond, en y réfléchissant, il est normal que l'art, qui est un aspect de la vie, obéisse aux règles de la vie. Qu'il soit un procès qui parfois réussit et parfois échoue, comme les mutations, les croisements, les nourritures, les médicaments et toutes les stratégies. Nous autres, les chercheurs, nous avons sans doute le tort de ne voir dans l'art que ce qu'on y peut observer de l'extérieur. Il faut y participer. C'est en tout cas ce que disent tous les créateurs. Et pour beaucoup d'entre nous c'est d'une grande conséquence dont il faut tenir compte.

Une autre conséquence surprenante est que la recherche sur la littérature doit intégrer la subjectivité des lecteurs et donc aussi des chercheurs. Cette règle est en contradiction avec le vieil idéal d'objectivité qui, dans les sciences humaines, nous est venu du modèle des sciences exactes. Mais cet idéal est faux. Dès qu'il s'agit de l'homme, qu'il soit chercheur ou usager, savant ou simple consommateur, la subjectivité est présente. Rien n'est alors plus contraire à la déontologie de la connaissance que de l'éliminer. On commence à y venir, mais c'est une grande révolution.

Enfin puisque tout le corps-esprit-cerveau est nécessairement présent dans le phénomène de l'art sous la forme de l'effet de vie, le chercheur n'a pas le droit d'oublier une seule des facettes de l'humain. Lorsque j'étais étudiant en lettres, si nous avions le malheur de parler de nos émotions à propos d'un texte, nous étions sanctionnés. On admet aujourd'hui les émotions, mais il ne faut pas leur donner toute la place. D'une manière plus générale, on ne peut rien isoler de l'ensemble du phénomène. C'est une bonne chose, par exemple, d'être un spécialiste du dialogue dans le roman, mais cela n'a de sens que si l'on intègre cette spécialité dans la totalité du phénomène de l'art.

En conclusion, j'ai passé toute ma vie à comparer les poétiques des grands créateurs et à y découvrir un invariant, mais il me semble aujourd'hui que je n'ai monté que la première marche de l' "artologie". Il en reste beaucoup à gravir. Aussi je fais un appel aux jeunes chercheurs pour qu'ils se lancent dans l'aventure. La véritable aventure des sciences humaines n'est pas que chacun ait sa propre théorie, mais que tous collaborent à la part de vérité qui nous est accessible. La survie de l'humanité est peut-être même à ce prix ...

PARA UMA TEORIA DA ARTE

Resumo: Todas as ciências humanas saíram, gradualmente, da filosofia graças a pesquisadores que criam novos métodos e coletam novas documentações, exceto a estética. Neste artigo, Marc-Mathieu Münch explica como criou uma nova teoria da literatura e, mais amplamente, da arte comparando as artes poéticas do mundo inteiro. O autor descobriu uma invariante global refletindo a variedade de obras e a unidade antropológica do fenômeno da arte. É o efeito de vida unindo um criador, um objeto e todas as faculdades de um receptor.

Palavras-chave: Teoria da arte. Método de pesquisa. Artes poéticas.

RÉFÉRENCES

- FOGEL, J.-F.; RONDEAU, D. *Pourquoi écrivez-vous?*. Libération, 1985.
- GOMBRICH, E. *Histoire de l'art*. Londo: Phaidon, 2006. Éd. de poche. p. 21
- LIU, J. J. Y. *Chinese Theories of literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- SAINT-EXUPÉRY, A. de. *Citadelle*. Éd. Simone Lamblin. Paris: Gallimard, 1948.
- THOMAS, L.-V.; NOUTY, H. L. Afrique noire (littérature). *Encyclopaedia Universalis*. s. d.

Recebido em outubro de 2016.
Aprovado em dezembro de 2016.