

Gérard Genette: la philosophie de l'art comme «pratique désespérée»

Pierre-Henry Frangne

Etant donné le réseau inextricable de relations qui compose le monde de l'art, aucune œuvre [...] ne se suffit à elle-même, ni ne se contient elle-même: la transcendance des œuvres est sans limites. (Genette [1996]: 238)

Je voudrais donner à mon intervention la forme d'une conclusion à notre colloque, aux communications et aux discussions qui l'ont constitué pendant deux jours et demie. Pour ce faire, je ne voudrais pas produire une réflexion ni trop serrée ni trop technique comme vous l'avez tous fait sur l'ontologie de l'œuvre d'art, sur le mode d'existence de certains arts ou de certaines œuvres, sur l'attention, l'appréciation, le jugement ou l'expérience esthétiques. Je voudrais simplement envelopper d'un seul mouvement de pensée l'œuvre de Genette de façon à en produire une interprétation d'ensemble permettant de relier son travail critique, son travail d'élaboration d'une poétique, son œuvre philosophique et, pourquoi pas, ses tentatives littéraires vouées au seul plaisir d'une écriture non théorique, subjective, et dont la subjectivité ludique et ironique s'exacerbe – comme dans le romantisme allemand, comme chez Nietzsche ou comme chez Valéry – dans l'indétermination, l'ouverture et les déplacements de textes fragmentaires.

Afin de produire cet enveloppement et de construire cette interprétation sous la forme d'une hypothèse, je voudrais poser une question qui s'articule sur cette présence qui nous a occupée tout au long de notre colloque, celle d'une philosophie de l'art extrêmement analytique, discriminante, argumentée et cultivée, d'une philosophie de l'art non systématique mais extrêmement typologique articulant de façon circulaire – comme Genette le dit à la fin de *La relation esthétique* – l'analyse des modes d'existence des œuvres d'art à l'analyse de l'expérience subjective de ces œuvres. Ma question est ainsi: est-ce qu'il n'y pas toujours eu chez Gérard Genette, et depuis ses premiers articles des années soixante, un souci philosophique fort, une inquiétude philosophique cer-

taine, une certaine conception de la philosophie de l'art adossée à des principes qui s'explicitent dans les deux tomes de *L'œuvre de l'art*? Ma question en engendre une autre: qu'elle est la nature de cette philosophie de l'art qui se veut explicitement aussi lucide et désillusionnée que possible afin, d'un côté de désamorcer l'impressionnisme ou l'émotivisme esthétique telle qu'on en trouverait les justifications chez Rousseau, et, d'un autre côté, de dégonfler les idoles métaphysiques ou spéculatives que la tradition philosophique continentale réamorcerait ou regonflerait perpétuellement depuis Platon ou plutôt depuis le néoplatonisme? Cette déflation à la fois psychologique et métaphysique perpétuellement énoncée, pratiquée ironiquement et presque méchamment exprimée dans *L'œuvre de l'art*, cette désacralisation qui fait dire aussi à Genette à la fin de *Fiction et diction* «l'art est une activité humaine parmi d'autres, et il n'y a pas toujours lieu de tirer une montagne de cette souris» (Genette [2004]: 233), ne sont-elles pas le signe renversé de la présence souterraine mais effective d'une partie de la pensée genettienne contre laquelle Genette lutte constamment parce qu'elle ne saurait être radicalement déracinée si l'on me permet ce jeu de mots? Cette part indéracinable de la pensée genettienne n'est-elle pas justement cette philosophie de l'art contre laquelle Genette lutte constamment et qui fait de cette lutte un combat possédant un double caractère: un combat contre soi-même d'abord et comme je viens de l'indiquer, un combat incessant ensuite, «une pratique désespérée» comme le disait Mallarmé (2003: 67) de la lecture parce que face au mystère du texte, à son ouverture, à son indétermination, cette lecture fait irrémisiblement l'expérience d'un travail infini, d'un mouvement indéfiniment reconduit, jamais garanti ni achevé, jamais certain mais toujours instable que Genette appelle – curieusement après Sartre alors qu'il le critique toujours – une «transcendance», une transcendance dans l'immanence du texte et de son attention à lui: une «transcendance tombée dans l'immanence» selon l'expression même de Sartre reprise par Genette (Genette [1996]: 62)?

Ce n'est pas que Genette se soumettrait au principe selon lequel l'œuvre d'art est le mouvement d'expression d'une pensée subjective (Rousseau) ou d'une idée objective (Hegel) que l'on aurait à interpréter. Ce n'est pas que Genette demeurerait attaché inconsciemment à l'idée selon laquelle l'art dévoilerait – dans une sorte de fulgurance mystique – le *substratum* métaphysique du monde. Ce n'est pas enfin qu'il resterait secrètement fidèle à l'idée selon laquelle l'essence de l'art est de manifester ou d'exprimer l'essence du monde selon cette tâche ontologique propre aux théories que Jean-Marie Schaeffer a nommées «théories spéculative de l'Art» (Schaeffer [1992]: 11). C'est que malgré, ce travail critique, analytique et que Genette appelle au début des an-

nées 70 au sujet de la littérature une «science» (Genette [1972]: 11) afin de sortir d'une relation seulement affective au texte, malgré une démarche effectuée d'abord dans le cadre d'une critique structuraliste, puis dans le champ d'une poétique pragmatique, enfin dans la perspective de la philosophie d'obédience américaine et Goodmanienne, Gérard Genette continuerait de développer une philosophie de l'art attachée à l'idée d'un monde de l'art séparé, spécifique, autonome, se donnant à lui-même ses propres lois. Ce monde, il essaye d'en décrire les mécanismes internes mais aussi d'en déterminer le statut ontologique. Ni complètement fait d'objets physiques et matériels, ni complètement fait d'idées, ce qui est tout à fait classique pour un lecteur de Hegel et de Husserl, Genette essaye de montrer que ce monde de l'art – comme espace intermédiaire entée sur la spatialité du langage littéraire – est constitué «d'idéalités» (Genette [1994]: 103, 115).

Que le travail de Genette soit marqué dès le début par un projet philosophique qui n'a fait que croître tout au long des quarante ou cinquante ans de sa production, je crois que cela se voit par la nature de la critique littéraire qu'il met en œuvre dans les trois volumes des *Figures*. Car sa critique, participant de ce que l'on appelait à l'époque la nouvelle critique, est ce qu'il nommait lui-même dans *Figures III*, une *métacritique* (Genette [1972]: 9). Cette métacritique n'est pas une critique empirique interprétant un texte particulier considéré comme l'expression d'une subjectivité particulière sise dans une époque, une société ou une culture particulières. Elle est, dans le déploiement même de son effort de lecture, une réflexion sur elle-même qui suppose une certaine idée du texte, de la lecture et de la littérature, idée qu'elle se donne pour tâche d'expliquer c'est-à-dire de déplier. A rebours du romantisme qui déplaça «l'attention des formes et des genres (attention qui la première fut celle d'Aristote) vers des individus créateurs» et qui produisit, comme chez Sainte-Beuve de façon paradigmatique, une «psychologie de l'œuvre» (Genette [1972]: 10) impliquant le «dialogue d'un texte et d'une *psychè* consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptrice», la critique théorique genettienne porte son attention sur la nature et les fonctionnements de l'œuvre littéraire en deçà ou au-delà de la particularité psychologique de son auteur, de la particularité des conditions historiques de son émergence et même de la particularité du système de relations, de différences et de significations en lequel une œuvre littéraire consiste. L'œuvre ne saurait être «un objet clos, achevé, absolu» et parfait que la critique traditionnelle se donne nécessairement pour tâche de «motiver» par l'analyse de «la décision (peut-être arbitraire) ou les circonstances (peut-être fortuite) qui l'instaure» et que même la pensée structuraliste cherche à motiver, c'est-à-dire à

délimiter, à justifier et à mettre en mouvement, par les lois de structure dont elle repère les procédures. «Le statut d'œuvre n'épuise pas, dit Genette, la réalité, ni même la littérarité du texte littéraire (...). Le fait de l'œuvre (l'immanence) présuppose un grand nombre de données transcendanttes à elle, qui relèvent de la linguistique, de la stylistique, de la sémiologie, de l'analyse des discours, de la logique narrative, de la thématique des genres et des époques, etc. (...) Il faut donc admettre la nécessité, de plein exercice, d'une discipline assumant ces formes d'études non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, et qui ne peut-être qu'une théorie générale des formes littéraires – disons une *poétique*» (Genette [1972]: 10).

Dès le début de sa carrière et jusque dans ce texte de 1972 qui fixe déjà la notion d'immanence et celle de transcendance (cette dernière n'étant pas encore celle de l'œuvre mais celle des données de et sur l'œuvre), Genette jette les bases d'un discours mu par un mouvement d'abstraction qui le mène de la description monographique à la recherche de lois générales du discours et de l'œuvre d'art littéraire qui se sépare (tel est le sens strict d'abstraction) des œuvres effectives disséminées dans l'ensemble de l'histoire et du champ de la littérature. Et ce mouvement de séparation est si vif et si décisif qu'il l'amène à une sorte de passage à la limite par lequel il a conscience, d'une part de reprendre le projet de la rhétorique et de la poétique de l'âge classique qui depuis Aristote étudiaient les formes et les genres de manière «à ériger en norme la tradition et à canoniser l'acquis» (Genette [1972]: 11), mais d'autre part et plus encore, à explorer les «divers possibles du discours dont les œuvres déjà écrites et les formes déjà remplies n'apparaissent que comme autant de cas particuliers au-delà desquels se profilent d'autres combinaisons prévisibles ou déductibles». «L'objet de la théorie serait ici non le seul *réel*, mais la totalité du *virtuel* littéraire» tombant sous la logique combinatoire et déductive d'une pensée qui se développe en considérant moins des œuvres que des fonctions, moins des textes que des formes envisagées dans leurs opérations. Telle est ce que Genette appelle dans *Figures III*, une «poétique ouverte» par opposition à la poétique fermée des classiques.

Cette poétique est en outre historique, non au sens d'une suite chronologique et juxtaposée d'œuvres dont on étudie, d'un côté les circonstances individuelles ou sociales de leur création et de leur réception et, de l'autre, la façon documentaire dont elles reflètent les époques, mais au sens logique. Ce sens logique n'est évidemment pas celui (tout hégélien) du déploiement organique d'une essence, mais celui, foucauldien note Genette en se référant (Genette [1972]: 17) au début de *L'Archéologie du savoir* (Foucault [1969]: 15), qui fait de la littérature, non un document pensé comme «trace inerte

laissé par le passé» mais un monument assemblé; un monument travaillé de l'intérieur par des organisations, des distributions et des relations permettant de penser des transformations qui ne sont pas de simples successions. Ces transformations sont, comme leur nom l'indique, celles de formes (des codes rhétoriques, des techniques narratives, des structures poétiques) qui durent et qui se varient; elles ne sont pas celles des œuvres singulières qui ne sauraient entrer dans une logique de transformation si l'on persiste à les envisager dans une existence que l'on pourrait qualifier de monadique. Au contraire de cette persistance, l'effort de Genette consiste à faire entrer l'histoire des œuvres dans un espace théorique et transhistorique commun, parce que cet espace est appuyé, non seulement sur l'espace du système du langage mais aussi sur l'espace de ce que la rhétorique «appelle d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, dit Genette: la figure»; la figure, c'est-à-dire, précise-t-il, «à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage et (...) le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens» (Genette [1969]: 47). Il y a une spatialité du texte littéraire parce que les deux significations que la rhétorique appelle littérale et figurée creusent un «espace sémantique entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours» (Genette [1969]: 47).

Tout au long de l'œuvre de Genette, on voit ainsi s'agrandir cette espace commun dont il explore les frontières et les opérations en les multipliant et les compliquant. Mais cet espace commun devient au fur et à mesure si grand que toutes les frontières qui impliquaient des limites entre l'intérieur et l'extérieur¹ deviennent progressivement des frontières internes desquelles est finalement expulsé ce qui relèverait de l'extériorité. Ce mouvement d'agrandissement qui le fait passer d'une métacritique à une poétique ouverte enveloppant l'ensemble des opérations des structures littéraire pour s'achever, comme par cercles concentriques, dans une philosophie générale de l'art enveloppée elle-même dans une philosophie de la relation esthétique qui concerne les êtres naturels et tout artefact, ce mouvement d'élargissement donc se manifeste très tôt (dès *Figure I*: voir Genette [1966]) dans la fascination pour ce qu'il appelle dans les années soixante «l'utopie littéraire» et ce qu'il appelle dans *Figures III* (1972), dans *Introduction à l'architexte* (1979), dans *Palimpseste* (1982) et dans *L'œuvre de l'art* (1994 et 1997) la transcendance du texte et, plus généralement, de l'œuvre et de l'art.

Palimpseste s'ouvre comme l'on sait sur l'idée selon laquelle un texte n'est jamais

¹ Voyez par exemple l'article de 1966 sur «les frontières du récit» qui délimite le récit c'est-à-dire distingue le récit de ce qui n'est pas, sépare le récit de ce que Genette appelle les «diverses formes de non-récit» (Genette [1969]: 50).

clos et comme reployé sur sa propre singularité et textualité; il est perpétuellement ouvert au-dedans de lui-même par un réseau stratifié de relations par lesquelles il intègre d'autres textes en nombre par principe infini qui l'amènent à constamment déborder de lui-même en un foisonnement de rapports mobiles. L'objet de la théorie de littérature ou de la poétique n'est donc pas le texte mais la *transtextualité* c'est-à-dire cette «transcendance textuelle du texte qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette [1982]: 7). La transtextualité englobe ainsi l'intertextualité comme relation de co-présence de plusieurs textes à l'intérieur du texte; la *paratextualité* comme relation du texte avec ses marges ou avec ses «seuils» (titre, avertissement, notes, épigraphe, etc.); la *métatextualité* comme relation du texte avec lui-même ou d'autres textes, relation qui l'entraîne sur les chemins de sa réflexivité critique ou de sa propre théorie littéraire au sein même de son écriture; l'*architextualité* «comme relation muette de pure appartenance taxinomique» à un genre, à un thème, à un mode, à une forme; enfin (parce qu'on ne peut plus guère trouver de préfixe au-dessus de celui qui dit déjà au-dessus) l'*hypertextualité* comme l'opération par laquelle un texte se greffe sur un premier (l'hypotexte) qu'il transforme ou qu'il imite comme l'*Ulysse* de Joyce le fait de l'*Odyssée* d'Homère. Telles sont selon Genette, non les «classes de textes» mais les «aspects de la textualité» (Genette [1982]: 18) qui se trouvent et s'emmêlent en toute œuvre littéraire et qui définissent ce qu'il appelle sa littéarité: «Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre, et en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles». Si l'objet et le projet de *Palimpsestes* sont d'analyser les mécanismes conscients de ces évocations, greffes, imitations, reprises selon des stratégies, «relevant, comme il le dit, d'une pragmatique consciente et organisée» (Genette [1982]: 19), on peut étendre ces mécanismes devenus plus ou moins conscients, non seulement à l'étude de l'ensemble de la littérature universelle mais, au-delà (hyper au-dessus de l'hyper), à l'extrapolation c'est-à-dire au transfert de ces mécanismes littéraires à l'études d'autres œuvres d'art comme les œuvres d'arts plastiques ou musicales.

C'est ce que ne manque pas de faire Genette à la fin de *Palimpsestes* en évoquant rapidement les pratiques «hyperartistiques» (Genette [1982]: 536) en peinture (Picasso et les *Ménines* de Vélasquez, Mel Ramos et l'*Odalisque* d'Ingres), dans les pratiques de l'art contemporain (la *Joconde LHOQQ (ready-made rectifié)* de 1919 de Duchamp reprise par Duchamp lui-même dans *La Joconde LHOOK rasée*) et en musique (Bach et Vivaldi, Stravinsky et Pergolèse par exemple). Concernant la musique, Genette va même jusqu'à préciser – en contredisant le principe énoncé ci-dessus de l'omniprésence du lien

hypertextuel dans tout texte littéraire afin de toujours obéir à cette même logique de l'élargissement et de la radicalisation – que ce qui en littérature passe encore pour un jeu quelque peu marginal est presque universellement considéré comme le principe fondamental du « développement », c'est-à-dire du « discours musical » (Genette [1982]: 540) occupé par la transcription, la réduction, l'orchestration, la réorchestration, l'arrangement, la transposition, la variation, etc., dans la musique savante comme dans la musique de jazz. De proche en proche on le voit, Genette jette les bases d'une théorie générale opérative et descriptive de la dérivation des textes et des œuvres toujours entendue au deuxième degré et dont le jeu interne (jeu au sens mécanique) fait de dérivations leur confère cette « duplicité » (Genette [1982]: 556) et cette profondeur que dit la métaphore du palimpseste « où l'on voit, sur le même parchemin (c'est-à-dire à même la surface de la page et du texte écrit) un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette [1982]: 556). Cette profondeur de l'hypertexte constitue, selon Genette, la double dimension « d'accomplissement intellectuel et de divertissement », de sérieux et de jeu (au sens ludique cette fois-ci), qui constitue, explicitement chez lui, tout texte et toute œuvre d'art, mais aussi, implicitement cette fois-ci, l'ensemble entier du monde de l'art et, sans aucun doute, celui encore plus large de la culture jusqu'à être la dimension de l'esprit en sa double signification a) de production de significations ou de rapports et b) d'humour (Genette [1982]: 558). C'est cette conception de l'esprit comme humour ou ironie, c'est aussi cette conception d'une œuvre d'art indéfiniment réflexive par d'incessantes mises en abyme et renvois d'un texte à d'autres qui sont au principe des deux derniers livres de Gérard Genette *Bardadrac* et *Codicille*.

La philosophie de Genette semble ainsi demeurer attachée à l'idée d'un monde de l'art foisonnant et insaisissable dans l'infinité de ses justement nommées *figures*, figures qui ne sont que des dérivations, des variations et des reprises circulairement et continuellement enchaînées à elles-mêmes en une sorte de recollection qui apparaît bien comme étant sa principale loi, loi qui n'est pas cependant orientée vers la direction d'un progrès de la liberté ou de la rationalité comme elle l'est chez Hegel. « Le monde l'art, dit Genette dans *La relation esthétique*, n'est pas une collection d'objets autonomes, mais un champ magnétique d'influences et d'activations réciproques » (Genette [1996]: 223). Dans ce monde, et selon cette citation que fait Genette de la formule de Malraux tirée du *Musée imaginaire*, « la métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art » (Genette [1996]: 188).

Si l'on saisit bien alors que, dans *L'œuvre de l'art*, la transcendance ne désigne pas

seulement la nature et l'opération palimpsestueuses des œuvres, mais, ontologiquement, «le second mode d'existence» des œuvres qui nécessairement débordent constamment leur immanence conçue comme l'objet matériel (immanence physique de la peinture, du film, de la gravure) ou comme l'objet idéal (immanence idéale du texte littéraire ou de la partition musicale) en quoi elles consistent; si l'on saisit en outre que l'œuvre est à la fois un objet qui *est* et une action qui *fait* parce qu'elle s'adresse à quelqu'un et l'appelle en sollicitant une réponse c'est-à-dire une attitude adéquate (c'est l'idée qui permet d'articuler les deux volumes de *L'œuvre de l'art*), alors on aura compris que, selon l'expression de *La relation esthétique*: «la transcendance des œuvres est sans limite» (Genette [1996]: 238). Elle intègre en son processus, non seulement le monde de l'art, non seulement la multiplicité des modes d'existence des œuvres d'art, mais aussi celle de la relation esthétique, critique et herméneutique que chaque homme effectue au sein de sa culture et même au sein de toutes les cultures en interrelations ou en circulations. N'est-il pas permis alors de dire que Genette conserverait un élément central d'une philosophie purement théorique de l'art: l'idée d'une littérature unique qui engloberait tous les livres reliés dans l'espace commun d'une hypertextualité aux échos infinis, l'idée d'une littérature qui contient tous les livres mais où chaque livre contient tous les autres par une espèce d'entre-expression leibnizienne, l'idée d'un monde de l'art autonome et spécifique dont les «métamorphoses» et les «champs magnétiques» pourraient être arraisonnée par l'analyse des modes d'existence et des opérations des œuvres, l'idée enfin d'un monde de la culture comme ce stade et ce résultat ultimes de la transcendance circonscrite dans l'immanence du monde de l'existence humaine?

Par conception purement théorique, je n'entends pas cette conception pleinement spéculative entée sur des exigences métaphysiques ou théologiques fortes auxquels, et à juste titre, Genette ne croit pas. Par conception théorique, il faut entendre une construction mue ou travaillée par ce qu'Antoine Compagnon a appelé «le démon de la théorie» (Compagnon [1998]) c'est-à-dire par une sorte d'*hubris* de l'attitude formaliste qui consiste à être intellectuellement attentif à des fonctionnements anonymes de structures relationnelles plutôt qu'au monde extérieur que ces structures viendraient éclairer; plutôt qu'au sujet qui serait l'auteur de ces structures et qui les considérerait comme des instruments d'intelligibilité du monde extérieur. Quand Mallarmé, par exemple, définit la littérature dans *La Musique et les Lettres*, il dit: «A quoi sert cela —» et il répond: «A un jeu». Mais il précise cependant (une précision de poète c'est toujours un peu difficile) en écrivant: «En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient

solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires» (Mallarmé [2003]: 67). Cela signifie que le jeu littéraire de l'écriture et de la lecture consiste à se détacher des choses par trop massives, ennuyeuses et opaques mais pour s'en remplir également c'est-à-dire pour se remplir de leurs représentations resplendissantes et des infinies relations que le poète-pyrotechnicien aura découvertes en elles et éclairées par la maîtrise de son écriture: «Tout l'acte disponible, à jamais est seulement, reste de *saisir les rapports*, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veut à son gré étendre, *simplifier le monde*» (Mallarmé [2003]: 67)². Pour Genette, la littérature et l'art tout entier sont bien et également un jeu, mais ce jeu souvent compliqué et dont il «démonte» (cette expression est genettienne et mallarméenne à la fois) les rouages semble fonctionner pour lui-même sans fonction ou sans finalité cognitive d'une part et, d'autre part, pour un plaisir totalement subjectif, non seulement parce qu'il est infiniment varié et variable, mais aussi parce qu'il n'ouvre jamais la voie vers la connaissance d'un objet, ne serait-ce que par la sensation dont Mallarmé mais aussi Proust (au sujet duquel Genette a consacré de nombreuses études) se sont occupés toute leur vie. Il y aurait donc chez Genette comme un idéalisme plus radical encore que chez Proust toujours soucieux³ de la recherche de la vérité par apprentissage des signes, de l'exploration d'un monde des signes mais qui sont les signes du monde. Il y aurait un idéalisme plus radical encore que chez Mallarmé qui n'est pas (comme on pourrait le penser et comme l'a pensé Genette)⁴ le théoricien ni le praticien de la forme intransitive absolument déliée du temps, de l'espace, des choses de la banalité ordinaire, du sensible et du vécu, parce que sa recherche d'un langage «impersonnel et autonome» (Genette [1966]: 97), d'un absolu littéraire ou textuel qui «a lieu tout seul: fait, étant», s'effectue toujours à même la sensation de la relation extrêmement labile qu'impliquent un pli de page ou de robe, un lever de soleil ou de rideau, un concert, la chute des feuilles en automne, l'ouverture d'un livre, d'un éventail, d'un canal ou d'une voie ferrée, une crise politique ou économique, la coupe d'un vers enfin.

Cet idéalisme culminerait à mon sens par cette fascination que Genette a toujours eu

² C'est moi qui souligne.

³ Voir Deleuze (1976).

⁴ Voir Genette (1966): «Bonheur de Mallarmé?», sur *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard, où le livre est critiqué pour son psychologisme et sa profondeur interprétative au sein de laquelle les thèmes passent les uns dans les autres comme des variations musicales ou une mélodie continue.

pour la littérature de Borges à laquelle il ne cesse jamais de se référer en relisant sans cesse dans tous ses propres livres, soit «La bibliothèque de Babel», soit «Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*» les deux contes des *Fictions*. De cette lecture, Genette tirerait à chaque fois la confirmation de trois idées: a) l'idée d'un monde de la littérature «comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme» conçue comme l'extension maximale de la spatialité du langage littéraire que j'évoquais plus haut, extension que Genette, dès 1966, qualifiait «d'utopie littéraire»; b) l'idée d'une littérature et d'un art conçus comme un «vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens», «contemporains d'eux-mêmes», «réversibles, vertigineux, secrètement infinis» (Genette [1969]: 47-48); c) l'idée d'une circularité en quelque sorte tautologique de ce monde où tout est sans cesse repris selon un mouvement que Philippe Lafon repris lui-même par Jacques Morizot (2004) appelle un mouvement de «ménardisation» qui semble s'accroître encore et s'expliciter toujours plus lucidement dans les pratiques de l'art contemporain. Ainsi, dit Genette en 1966 et en radicalisant sa pente idéaliste, «Borges reedit, ou dit, à sa manière, que la poésie est faite part tous, non par un. Pierre Ménard est l'auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l'est. Tous les auteurs sont un seul auteur parce que tous les livres sont un seul livre, d'où il suit encore qu'un seul livre est tous les livres (...)» (Genette [1966]: 132).

La philosophie de l'art de Genette semble alors le dépassement et la conservation de cet idéalisme, la lutte désespérée c'est-à-dire toujours recommencée contre cet idéalisme: c'est cette lutte qui me semble authentiquement philosophique en ce qu'elle est une difficile recherche et c'est elle aussi qui me semble justifier notre présent colloque que j'essaye de conclure en concluant mon propre propos.

Cette lutte s'effectue à la fois par une phénoménologie précise des modes d'existence et de fonctionnement des œuvres et, du point de vue plus théorique, par la rencontre avec le nominalisme de Goodman que Genette ne saurait admettre et encore moins intégrer, mais à partir duquel il entend penser la nature du monde de l'art qui a été sa principale préoccupation après celle du monde la littérature. A cet égard, le titre de son premier livre de philosophie de l'art dit beaucoup de choses. En tenant évidemment compte de l'ironie genettienne constamment présente et constamment propice à toutes les déprises (les méprises?) et à tous les retournements, ce titre⁵ *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance* comporte comme Genette le théorise lui-même au sujet de tout titre (voir Genette [1987]: 78 ss.): a) une *fonction thématique* (ce dont on parle), b)

⁵ Dans Genette (1987), il parle de ce «péritexte» qu'est un titre comme d'un «appareil titulaire».

une *fonction rhématique* (la modalité dont on en parle) et c) une *fonction hypertextuelle*. Du point de vue de cette troisième fonction, le titre évoque inmanquablement les *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* de Goodman. Ce faisant, il contraste singulièrement aussi avec *Langages de l'art* dont il dit secrètement dériver. Car, là où Goodman annonce sobrement à la suite de Peirce et de Cassirer la perspective d'une explication scientifique d'une réalité doublement plurielle (pluralité des types de symboles, pluralités des fonctionnements symboliques des œuvres d'art), Genette annonce quant à lui, par une formule ambiguë et séduisante, l'exploration d'un fonctionnement unique en un vocabulaire renvoyant inévitablement à la théologie et à ses mystères, le premier d'entre eux étant celui de l'incarnation qui deviendra chez Genette «l'incarnation» de l'œuvre (nécessairement entre guillemets comme p. 21). Il y a sans doute ici toute une dimension de jeu voire de provocation, mais il y a aussi à mon sens l'expression d'une autre pensée à laquelle le titre renvoie et qui est celle de la phénoménologie husserlienne que Genette n'a sûrement pas lu mais dont il a su capter l'intérêt et le mouvement par l'intermédiaire d'un article de James Edie sur «La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage».

Cette captation se fait dans l'analyse du «régime allographique» et dans les deux chapitres consacrés à la «réduction» (chapitre 7) et aux rapports entre «immanence et manifestations» (chapitre 8). Dans ces deux chapitres, Genette analyse ce que l'on pourrait appeler le «destin allographique» des œuvres en partant de la description de «l'opération mentale, plus ou moins consciente, d'analyse en propriétés constitutives et contingentes et de sélection de ces premières en vue d'une éventuelle itération correcte» (Genette [1994]: 101) de cette œuvre qui peut-être un dessin ou une performance en son régime autographique. L'itérabilité que l'on peut faire de toute œuvre allographique suppose ainsi «l'opération instituante de réduction allographique qui consiste à réduire un objet ou un événement, après analyse et sélection, aux traits qu'il partage, ou peut partager, avec un ou plusieurs autres objet ou événements dont la fonction sera de manifester comme lui sous des aspects physiquement perceptibles l'immanence idéale d'une œuvre allographique» (Genette [1994]: 103). Ces traits partagés constituent l'identité singulière d'une mélodie ou du texte d'un poème. Cette mélodie ou ce poème ne sont ni des objets purement matériels ni des abstractions ou des idées universelles: «idéaux sans être abstrait» selon l'expression de Proust, ce sont, en reprenant cette fois le vocabulaire husserlien, des «idéautés» ou, si l'on parle comme Boris de Schloezer

(1947)⁶ déployant son ontologie de l'œuvre d'art musicale sous la lumière du concept d'objet intentionnel du phénoménologue Roman Ingarden (1983; 1989), ils sont des «réalités idéales» (De Schloezer [1947]: 60) ou des «idées concrètes». Genette retrouve la même nécessité qui était celle de la phénoménologie de penser l'œuvre d'art comme un objet intermédiaire qui n'est réductible ni à une idée, ni à un ensemble des propriétés abstraites, ni un type général séparé de ses instances concrètes et matérielles, ni à un objet physique déterminé dans le temps et dans l'espace. L'œuvre d'art est donc en quelque sorte un objet «supra-individuel» comme dirait Ingarden, un objet qui existe réellement dans son immanence mais qui a besoin de ses «concrétisations» (Ingarden [1983]: 281-282) ou de ses «manifestations» (Ingarden [1983]: 116) que sont les notations, les exécutions et l'exécution silencieuse quant il s'agit d'un texte. Quand il s'agit d'une peinture autographique, Genette montre à plusieurs reprises (voir Ingarden [1983]: 179, 254-257) que notre culture semble être sur la voie, par l'hypertrophie du rôle du musée et des techniques de reproduction, d'un devenir allographique de la peinture, c'est-à-dire d'un mouvement qui ferait peut-être un jour de la reproduction un élément de sa constitution, un mouvement qui ferait peut-être des reproductions des exemplaires du tableau. Quoiqu'il en soit de cet hypothétique avenir, et même parce que cet avenir est envisageable comme une possibilité, le monde de l'art est bien pour Genette ce monde d'idéalités ou «d'individus idéaux» (Ingarden [1983]: 115); et ce monde réel, idéal, objectif, historique et culturel n'est ni métaphysique, ni empirique. Il est dans un entre-deux dont l'existence et dont la modalité d'existence ont du être confirmées à Genette par la lecture de Merleau-Ponty commentant lui-même Proust dans *Le visible et l'invisible* et y découvrant la nature de l'idée artistique comme «non le contraire du sensible, mais la doublure et la profondeur» (Merleau-Ponty [1964]: 195).

On comprend alors que quand Genette disait en 1966 fasciné par l'utopie littéraire de Borges, «Pierre Ménard est l'auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l'est», cela veut dire désormais en 1994 que l'acte de lecture du texte exact du *don Quichotte* est le lieu de la réduction comme condition nécessaire et suffisante de l'objet d'immanence allographique, de l'objet singulier et idéal, en quoi consiste l'œuvre de Cervantès qui ne saurait exister sans au moins un exemplaire du texte et sans au moins un lecteur, c'est-à-dire sans cette transcendance, conçue comme élargissement et non comme élévation, qui existe déjà au plan même de l'immanence. Et c'est d'ailleurs cette transcendance dans l'immanence qui permet à Ge-

⁶ Je me permets de renvoyer à mon introduction à De Schloezer (2009): V ss.

nette a) d'articuler les deux régimes, b) de privilégier le premier régime, c) de faire de l'analyse de l'immanence des œuvres allographiques le modèle permettant de penser la nature du monde de l'art, d) de réfléchir plus rigoureusement qu'il ne faisait dans les *Figures* ou *Palimpsestes* ce fait «inhérent à l'œuvre d'art singulière, qui ne cesse, de proche en proche et aux titres les plus divers, d'évoquer la totalité virtuelle du monde de l'art, comme Valéry dit quelque part qu'un son à soi seul évoque la totalité de l'univers musical. Cette évocation incessante, cet appel implicite de chaque œuvre à toutes les autres, mérite assez, je pense, le terme de *transcendance*» (Genette [1994]: 246-247).

On voit donc comment, tout au long de sa carrière, Genette n'a fait que de développer et de préciser l'intuition originaire de toute son œuvre, à savoir qu'il y a un monde de l'art, un monde réel des œuvres d'art mais séparé du monde ordinaire et dont il s'agit, pour lui, d'arpenter tout l'espace, de décrire les lois de fonctionnement, de comprendre sa nature ontologique, de saisir le maximum de ses virtualités et toutes les façons de l'activer ou de le mettre en œuvre à tous les sens de l'expression. Ce monde de l'art infiniment polymorphe, et qui n'a rien d'un arrière-monde métaphysique ni rien de transcendant, est son objet presque exclusif. Cette exclusivité explique à mon sens trois déterminations de la philosophie genettienne de l'art que je voudrais reconnaître pour finir.

1) Parti de la critique littéraire, Genette pense naturellement ce monde sur l'exemple privilégié du texte littéraire et, dans une moindre mesure, musical. Sans doute aussi pense-t-il ce monde sur le modèle borgésien et sur le modèle proustien qui peut être envisagé (c'est aussi la thèse de Merleau-Ponty) comme son exploration artistique la plus accomplie. De ce point de vue, l'intérêt de la pensée esthétique de Genette vient qu'elle conteste le privilège que la pensée esthétique traditionnelle accorde volontiers aux arts plastiques. La théorie de la littérature qui ne se réduit pas à une simple théorie de la fiction d'une part, et la théorie de arts plastiques, littéraires et sonores d'autre part, y trouvent un espace dialogique commun.

2) Pour cette philosophie, l'art possède une pluralité de fonctions, mais la fonction proprement esthétique est toujours pensée comme éminente sans que cette éminence ne soit véritablement fondée. La fonction esthétique (essentiellement considérée comme suscitation d'un plaisir désintéressé et sans concept) est pensée séparément des autres fonctions: des fonctions cognitives que l'art possède chez Aristote, Cassirer ou Goodman; des fonctions sociales, morales ou politiques qu'il possède chez Sartre et Ricoeur parce que l'art joue chez eux un rôle crucial dans la constitution de la liberté et de la responsabilité de la conscience ou de la personne. Plus même, pour Genette, il ne semble

pas y a avoir d'usages de l'art autres que celui de donner lieu à des appréciations qui constituent selon lui l'élément central de l'expérience esthétique (Genette [1996]: 70). Genette, pour qui finalement la délectation serait la fin de l'art, pourrait dire comme Marcel Duchamp: «L'art n'a pas d'excuse biologique. Ce n'est qu'un petit jeu entre hommes de tous les temps: ils peignent, regardent, admirent, critiquent, échangent et changent. Ils trouvent là comme un exutoire à leur besoin constant de décider entre le bien et le mal»⁷.

3) La philosophie genettienne reconduit l'idée kantienne de la spécificité et de l'autonomie de l'expérience esthétique, idée qui n'est jamais interrogée dans le second volume de *L'œuvre de l'art* comme elle peut l'être, au contraire et par exemple, dans le pragmatisme de John Dewey tentant «d'établir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence» (Dewey [2010]: 41).

Il y aurait donc bien, chez Gérard Genette, un mouvement aporétique ou de contradiction interne par lequel l'amoureux des lettres qu'il est (un esthète littéraire?) tente continuellement de contester cette détermination par le moyen de la philosophie de l'art. Mais cette philosophie de l'art est bien une «pratique désespérée» dans la mesure où la contestation et l'arrachement dont elle est le moyen est, paradoxalement aussi, l'instrument de l'incessante reconduction de ce qui y est constamment contesté: *un arrachement infini*.

Bibliographie

- Compagnon, A., 1998: *Le démon de la théorie*, Le seuil, Paris.
- Deleuze, G., 1976: *Proust et les signes*, PUF, Paris.
- De Schloezer, B., 1947: *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Gallimard, Paris [Nouvelle éd., Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009].
- Dewey, J., 2010: *L'art comme expérience*, trad. franç., Gallimard, Paris.
- Foucault, M., 1969: *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
- Genette, G., 1966: *Figures I*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 1969: *Figures II*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 1972: *Figures III*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 1982: *Palimpsestes*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 1987: *Seuils*, Le seuil, Paris.

⁷ Cité par Gibson (1991): 242.

Pierre-Henry Frangne, *La philosophie de l'art comme «pratique désespérée»*

- Genette, G., 1994: *L'œuvre de l'art*, tome 1: *Immanence et transcendance*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 1996: *L'œuvre de l'art*, tome 2: *La relation esthétique*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 2004: *Fiction et diction*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 2006: *Bardadrac*, Le seuil, Paris.
- Genette, G., 2009: *Codicille*, Le seuil, Paris.
- Gibson, M., 1991: *Duchamp Dada*, Casterman, Paris.
- Ingarden, R., 1983: *L'œuvre d'art littéraire*, trad. franç., L'âge d'homme, Lausanne.
- Ingarden, R., 1989: *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, trad. franç., Christian Bourgois, Paris.
- Mallarmé, S., 2003: *La musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty, M., 1964: *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.
- Morizot, J., 2004: *Interfaces: textes et image*, Presses, Universitaires de Rennes, Rennes.
- Schaeffer, J.-M., 1992: *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris.