Essais réunis par Marc-Mathieu Münch, Honoré Champion, 270 p., 2015

TENTATIVE DE BILAN (pp. 247-253)

Il semble que les communications qui précèdent apportent beaucoup à l'idée de forme dans la théorie de l'effet de vie et ceci grâce à des exemples choisis dans tous les arts et dans toutes les civilisations. Je voudrais montrer ici comment elles prouvent le rôle important de la forme dans la genèse de l'émotion esthétique, mais aussi comment elles élargissent la problématique même de la forme efficace ou, pour le dire d'une manière un peu plus poétique, de la forme vive.

Le texte de Paroles choisi par Bigaudi Bilong et revécu par sa sensibilité est un bon exemple de l'effet obtenu par le travail de Prévert sur la forme. Il est d'abord un arrangeur de syllabes, un poète, un artisan qui crée des combinaisons de sonorités, de rythmes et de mots au niveau de la phrase. Mais bientôt, ces formes que l'on pourrait appeler des microformes, se combinent à d'autres pour constituer des ensembles plus grands, puis une macroforme, celle d'un poème qui donne une image précise, tragi-loufoque, du mal tel qu'il règne en France dans les années 1930.

Mais il montre, en même temps, que cette forme, faite avant tout de rapprochements surprenants, de parataxes et de contradictions révélatrices ne fonctionne pas seule : pour réussir, elle a besoin de cohérence dans l'incohérence, de jeux sémantiques et de toute la culture littéraire d'un lecteur contemporain. C'est une forme vive.

Edouard Djob Li Kana se livre à un travail semblable à propos du roman d'Ahmadou Kourouma, En attendant le vote des bêtes sauvages. Pourtant comme le cadre réduit d'une communication de colloque ne peut étudier toute la forme de ce roman, il sélectionne les formes du début, de la durée et de la sortie qui sont effectivement importantes dans toute oeuvre littéraire puis les formes évocatrices de la culture africaine. Se trouve ainsi posée, en filigrane de son texte, l'impossible question de la nomenclature des formes. En effet, les noms qu'on leur a donnés sont si nombreux, les formes dénotées sont si variées et le tout est tellement dépendant, civilisation par civilisation, des grilles de lecture qu'on leur applique, qu'une nomenclature planétaire n'est pas possible. Le plus simple est alors de se référer au goût du temps tout en gardant conscience

qu'il ne s'agit que d'un goût parmi d'autres et de repérer par introspection les émotions formelles vécues à la lecture afin de départager les formes concrètes présentes dans l'oeuvre.

C'est surtout aux formes globales que s'intéresse la communication d'Aymeric Münch sur L'Orestie d'Eschyle. Son analyse montre à quel point la forme d'un chef-d'oeuvre mondial est sillonnée, depuis les microformes stylistiques jusqu'à la forme globale, de lignes de force calculées pour créer un réseau entraînant « peu à peu le citoyen athénien au coeur d'un mythe [...] ». Il s'agit essentiellement d'échos, de rappels, de ruptures, de renversements et d'effets de convergence. On comprend mieux, alors, le rapport qu'il y a entre une forme réussie et le réseau de noeuds et de lignes de force qui s'installe dans l'esprit du spectateur pour le solliciter tout entier. Et c'est ainsi qu'un spectateur du XXIe siècle est encore touché par cette ancienne histoire des Atrides qui ne le concerne plus que partiellement.

Kateri Lemmens, à l'autre extrémité de l'histoire occidentale, expose l'invention par Faulkner dans the Sound and the Fury d'une nouvelle forme pour regarder un objet délibérément depuis plusieurs points de vue différents. Or cette forme est typique d'un XXe siècle qui a découvert la relativité de la vérité, c'est-à-dire qui a vécu le drame du pluriel du vrai comme le XIXe siècle avait vécu celui du pluriel du beau.

Le concept de forme concerne en général la disposition relative des matériaux les uns par rapport aux autres et les lignes de force qui les relient entre elles. Or la communication de Michel Arouimi, consacrée principalement à Bosco pose la question supplémentaire des formes symboliques. Il est évident qu'un auteur peut avoir envie de faire allusion à une forme de ce type, mais cela change la problématique. Deux cas peuvent, en effet, se produire. Ou bien l'auteur envisagé fait allusion à une ou à des formes symboliques connues des lecteurs et il s'agit alors plus de thème et de motif que de forme ; ou bien il construit son oeuvre, comme on bâtit une église sur la forme de la croix chrétienne, sur la forme d'un symbole et il s'agit alors d'une rencontre heureuse mais difficile entre forme et fond.

La contribution de Jocelyne Vaysse examine un problème formel qui appartient à l'histoire des formes. Comment se fait-il que certaines nouveautés formelles ne laissent pas de trace dans l'histoire des arts alors que d'autres, comme L'Après-midi d'un Faune de Nijinski laissent au contraire un long sillage derrière elles. On doit constater d'abord que le Faune de Nijinski a provoqué un choc formel dans l'esprit du public parce qu'il n'a pas respecté son esthétique faite de légèreté, de grâce, d'épanouissement dans l'espace, d'accord avec la musique et finalement de rencontre heureuse avec l'Autre. Il lui substitue une musique distante, un espace restreint, des gestes contraints et des corps rivés au sol dans une histoire racontant une rencontre manquée. Mais il me semble que si le Faune de Nijinski a ensuite laissé un si long sillage dans l'histoire de la chorégraphie du XXe siècle, ce n'est pas seulement parce qu'il a

proposé le contraire de ce qui se faisait, mais parce qu'il a mis au jour le paradigme même de la nature du ballet : le corps plongé dans l'espace où il est à la fois libre et serf, les gestes intransitifs et symboliques, la rencontre aléatoire avec l'autre et l'accord plus ou moins harmonieux avec le monde alentour. C'est ainsi, comme le voulait Mallarmé, que la danse devient un art complet, un art capable d'exprimer une époque affolée, selon Faulkner par « the furious motion of being alive ».

Il y a sans doute dans tous les arts des microformes typiques, efficaces et si facilement repérables que les critiques les nomment et les artistes les réutilisent. C'est le cas des épithètes homériques, des attributs dans les arts plastiques, des chorals dans les cantates et même, en un sens dans l'incipit « il y avait une fois » des contes populaires. C'est le cas aussi des makura kotoba, les mots-oreillers, de l'ancienne poésie japonaise. Ces derniers constituent un cas de figure très éclairant sur le fonctionnement de la forme en art. Ils ont incarné, à l'origine, comme le montre Julie Brock, tout ce qu'une micro-forme peut apporter à une oeuvre d'art : un sens d'abord, ensuite ce qu'elle nomme une « couronne » c'est-à-dire une signalisation générique adressée au récepteur et enfin un lieu de croisement des forces structurantes de l'oeuvre. Ce sont donc des moments formels remarquables par une densité artistique exceptionnelle. Or paradoxalement (selon une loi fréquente en art) ces moments de perfection vieillissent mal. Ils s'appauvrissent, se figent, se stéréotypent et finissent par dépérir. Au Japon, on ne les traduit même plus. Ce dépérissement ne fait pourtant qu'exprimer une autre loi fréquente en art : le continuel besoin de renouveler les formes !

La communication de Violaine Chavanne sur la mise en scène de La trilogie des dragons par Robert Lepage pose avec raison la question du spectacle vivant. Si le but de l'art est de créer un effet de vie dans le corps – esprit du récepteur, suffit-il d'ajouter un pan de vie réelle à de la fiction pour l'obtenir? Le fait que toutes les mises en scène ne réussissent pas l'effet de vie au sens où nous l'entendons, semble prouver le contraire. Mais ce n'est qu'une indication, ce n'est pas encore une preuve.

Or l'expérience de spectatrice de Violaine Chavanne offre des raisons plus précises. La vie, la vie réelle ne suffit pas, il faut, dit-elle, « une extrême inventivité en termes de signes ». Dans les mises en scène de Robert Lepage tout « tient lieu d'autre chose que ce qu'il signifiait d'abord. » C'est ainsi que l'on passe de la simple vision des acteurs présents à ce système d'échos dans toutes les facultés qui caractérise l'effet de vie réussi. Certes le travail de Robert Lepage n'est pas encore passé à la postérité selon le critère de la théorie de l'effet de vie. Mais rien n'empêche de s'interroger. Il arrive, en effet, tous les jours, que les émotions nées d'une oeuvre d'art correspondent si bien à celles, contemporaines, qui sont d'avance dans le corps-esprit du récepteur que l'effet de vie fonctionne de lui-même. Pourtant un connaisseur peut faire la part des choses et sentir d'avance dans une oeuvre l'efficacité et la présence d'une forme vive. On voit d'ailleurs dans l'histoire des arts que les

artistes qui sont passés à la postérité sont en général aussi ceux qui ont su reconnaître leurs pairs. Un Hugo von Hoffmannsthal ne se trompe pas, comme tant de critiques professionnels, lorsqu'il découvre des toiles de Vincent van Gogh.

La question de la postérité des oeuvres est de toute façon une question passionnante pour la théorie de l'effet de vie non seulement parce qu'elle pense avoir trouvé un critère de valeur certain avec le passage à la postérité, mais aussi parce qu'elle explique pourquoi ce passage n'est pas simple : la gloire posthume des oeuvres de valeur n'augmente pas régulièrement ; la gloire contemporaine des oeuvres finalement oubliées par la postérité ne décroît pas non plus régulièrement. C'est que la valeur de toutes les oeuvres est liée, quel que soit d'ailleurs le moment de leur réception, aux goûts et aux moeurs des époques successives. La communication de Charles Scheel nous apporte un bel exemple de ce fait. Il montre que l'admiration des contemporains pour la vertu des écrits d'Alain Fournier et leur émotion de savoir qu'il était tombé dans la fleur de l'âge pendant la Grande Guerre ont d'abord contribué à sa gloire. Mais ensuite la découverte, par la critique, des aspects « retors et redoutables sous [d]es allures d'angélisme » de son oeuvre et de sa vie lui a nui au point que son Grand Meaulnes n'est plus aujourd'hui pour beaucoup un livre culte. L'oubliera-t-on définitivement ? La qualité de la forme fera-t-elle taire les critiques morales ? C'est encore la postérité qui tranchera.

L'architecture occupe une place à part dans la théorie de l'effet de vie. Quand un livre est mauvais, il vous tombe des mains, quand un film est raté on peut ne pas le visionner, mais quand une école ou un quartier de ville sont laids, il est difficile d'y échapper. Certes, dans tous les arts, il y a un mélange de vie réelle et de fiction car c'est là la nature de l'art, mais la part respective de ces deux entités varie selon les arts. Le matériau son est presque le seul élément réel de la musique enregistrée ; il est déjà moins seul lorsqu'on écoute la même partition au concert ; dans le cas du théâtre, la part du réel augmente sensiblement, on n'échappe pas, enfin, au réel de l'architecture puisqu'elle se définit par un espace à vivre. La communication de Julien Dura sur l'architecture technicienne a le mérite de nous rappeler toutes ces vérités à propos de son expérience au Lycée Régional Polyvalent de Saint Maximin. Elle permet aussi de souligner un aspect de l'effet de vie dont nous avons rarement l'occasion de parler : le fait qu'il peut être négatif. Son texte explique comment fonctionne l'architecture technicienne : elle déshumanise les usagers parce qu'elle ne s'adresse qu'à l'une des facettes de l'humain, celle de l'efficacité technicienne de l'action.

Justement la question de la part relative des différentes facettes de l'humain dans une oeuvre d'art me paraît de plus en plus importante. Lorsqu'un effet de vie est réussi, c'est parce que toutes les facultés humaines sont sollicitées dans un moment de vie complète du corpsesprit. Le récepteur aussi bien que le créateur sont alors face à la condition humaine. Authentique et nu devant le monde et soi-même, on est

sidéré, plein de tout, de passé, de futur et d'espoir. L'énergie de la vie est présente, reçue et renvoyée pour une efflorescence à venir même si elle passe par l'angoisse et la souffrance. La possibilité donnée aux humains de se construire heureux grâce à l'art repose sur cette aptitude. Il en résulte que les usagers peuvent être tentés de donner une place de choix à la facette de l'éthique puisque l'équilibre, comme celui des instruments dans un orchestre, n'empêche pas telle ou telle priorité donnée au cor ou à la flûte. C'est bien en ce sens qu'on peut dire avec Mariangela Lopopolo que l'effet de vie est « une nouvelle éthique littéraire qui ne s'occupe pas de la « morale » de la littérature, mais en rappelle la fonction éducative essentielle ». Elle rapproche la théorie de l'effet de vie de celles de Pino Menzio, de Richard Shusterman et de Richard Schechner tant il est vrai que le XXe siècle abstrait, structuralisé et hyperintellectualisé est maintenant bien terminé.

La même remarque s'impose à propos des deux théories évoquées par Kateri Lemmens. Dans Love's Knowledge, Martha Nussbaum rapproche les émotions humaines des formes du récit et de la sensibilité du lecteur en vue d'une connaissance de la vie intime. Avec une semblable intuition des liens profonds de la forme et du fond, Dominique Rabaté dans Le Roman et le « sens de la vie» relie justement le sens de la vie avec l'écriture du roman pour aboutir à cette vérité que l'art ne doit pas dire, mais faire apparaître, faire vivre. En nouant ces fils à sa lecture de the Sound and the Fury, ainsi qu'à tout ce que Faulkner a rapporté de son travail d'écrivain, Kateri Lemmens arrive à la conclusion, précieuse pour l'effet de vie que l'art nous permet « de nous mettre à la place d'un autre ».

On le voit de mieux en mieux, il semble bien que le mouvement naturel d'un colloque comme celui-ci soit de tourner autour du centre de sa problématique et, tout en tournant, de l'élargir dans un mouvement de spirale. Avec les thèmes de l'intermédialité et de l'interartialité, voire de la traduction, les communications de Jürgen E. Müller et de François Guiyoba nous font entrer dans un espace nouveau que la théorie de l'effet de vie n'a pas encore eu l'occasion de beaucoup explorer depuis la publication du volume consacré aux Entrelacs des arts et effet de vie par François Guiyoba. Pour bien comprendre l'ampleur de ce mouvement, il faut revenir en arrière.

La théorie de l'effet de vie est née d'un invariant planétaire découvert dans la pensée des grands écrivains. Par là, elle définit le noyau anthropologique du phénomène dans sa nature centrale, c'est-à-dire indépendamment d'un grand nombre de variants concernant tout ce qui est tout autour du noyau central et qui varie avec les lieux et les temps : les goûts, les grilles de lecture du monde, les techniques, les choix de société sans oublier l'histoire de la réception des oeuvres. Par là aussi l'invariant de l'effet de vie ne pouvait tenir compte du web ni d'autres techniques récentes puisqu'il ne travaillait que sur des auteurs passés à la postérité.

Cela ne signifie évidemment pas que l'effet de vie n'existe que dans

la psyché des seuls grands artistes ni dans les seuls moyens d'expression qu'ils ont connus. Il est donc temps de découvrir, par exemple, comment André Brink élargit au monde entier ses techniques de plurivalence et d'ouverture et comment les nouvelles technologies agissent sur les nouveaux récepteurs et peuvent même aller jusqu'à les rendre plus créatifs que jamais.

Il est si vrai que la théorie de l'effet de vie unit intimement les créateurs et les récepteurs qu'il faut admettre qu'elle ne sera vraiment vérifiée que le jour où elle sera reconnue par les artistes eux-mêmes. Aussi est-ce un bonheur pour ce colloque de recevoir le témoignage de la création d'une mise en scène de La Damnation de Faust de Berlioz par Hermann Hofer et du travail de peintre de Gabrielle Thierry. En rendant compte de la difficulté de la tâche, Hermann Hofer montre comment une interprétation longuement mûrie du chef-d'oeuvre de Berlioz a fait naître en lui un « creuset d'actions dramatiques et de masses sonores » d'où ont surgi un espace, des gestes, des couleurs, des accessoires, des décors et des costumes qui sont des formes traduisant, dans le concret de la scène, la puissance vitale de l'oeuvre.

Le « travail » de Gabrielle Thierry (puisque les artistes se servent maintenant couramment de ce mot modeste de préférence à « inspiration » ou à l'un de ses synonymes) est une admirable démonstration de la fraternité des arts. Elle fait voir et entendre que si les formes de la musique peuvent être lues picturalement - et inversement - et que si, de plus, les formes picturales peuvent être vues ou lues musicalement puis rejaillir ensuite en formes peintes, c'est parce que l'effet de vie est, au bout du compte, leur dénominateur commun. Les nymphéas de Monet sont une chose, la Sonate pour violon et clavier de Jean-Sébastien Bach en est une autre, L'Amandier ou La Musicalité des nymphéas de Gabrielle Thierry en sont deux autres encore, mais comment nier que ces oeuvres, si on aime les découvrir, reposent sur des formes qui sont vives et qui font vivre. Il est difficile de mieux montrer l'immémoriale fraternité des arts.

Marc-Mathieu Münch
université de Lorraine

TABLE DES MATIÈRES

Kathie Birat, Ouverture, p. 7.

Marc-Mathieu Münch, Avant-propos, p. 9.

Marc-Mathieu Münch, La dialectique de la forme et de la beauté, p. 13.

Jürgen E. Müller, Réseaux intermédiatiques et effet de vie ou quelques

réflexions sur les "entrelacs" du cinéma et du web, p. 29.

Jocelyne Vaysse, Mise en forme dansée et destin chorégraphique

du "Faune", p. 47.

Julien Dura, Réception. Interroger à nouveaux frais la définition de la

forme dans la théorie de l'effet de vie. Architecture technicienne et

effet de vie, p. 65.

Violaine Chavanne, Espaces d'images : *La Trilogie des Dragons* mise en scène

par Robert Lepage, p. 89.

Francois Guiyoba, Intertextualité, intermédialité, traduction... ou des formes

idéales pour la qualité de la réception. Le cas des romans d'André Brink, p. 99.

Aymeric Münch, L'effet de vie à l'œuvre dans l'*Orestie* d'Eschyle, p. 119.

Bigaudi Bilong, Forme et effet de vie dans *Paroles* de Jacques Prévert, p. 133.

Charles Scheel, Succès et valeur d'un livre culte : Le réalisme merveilleux

torturé d'Alain Fournier dans *Le Grand Meulnes*, p. 149.

Julie Brock, Le Fonctionnement des Makura Kotoba, "mots oreillers" dans

la poésie jaonaise : trois exemples tirés du Man'Yoshu, p. 171.

Kateri Lemmens, Les voix des autres. Réflexions sur la forme romanesque et

l'effet de vie à partir de M. Nussbaum, D. Rabaté et W. Faulkner, p. 191.

Michel Arouimi, Henri Bosco et le sens mystique des formes textuelles, p. 213.

Mariangela Lopopolo, Forme ou performance ? Théorie de l'effet de vie,

performativité de la littérature, éthique littéraire, p. 227.

Hermann Nofer, Essai d'une approche scénique de la première partie de la

Damnation de Faust d'Hector berlioz, p.239.

Tentative de Bilan, p. 247, voir plus haut.