

LA FORMULE MATHÉMATIQUE DE LA BEAUTÉ DANS LES FRAGMENTS ESTHÉTIQUES DE GUSTAVE CHPET : UN SIMPLE JEU OU UNE AFFAIRE SÉRIEUSE ?

PETER STEINER

*Už ne parodia li on?
Qui est-il ?[...] une parodie ?*
Alexandre Pouchkine,
Eugène Onéguine

Le premier volume des *Fragments esthétiques*¹ de Gustave Chpet (que nous désignerons par le sigle EF, pour *Estetičeskie Fragmenty*) s'ouvre sur la phrase suivante : « Il n'est pas d'objet de recherche philosophique et scientifique (mis à part les plus exactes, l'arithmétique et la géométrie) où la contradiction absurde et fâcheuse existant entre sa dénomination et son existence s'avère aussi frappante que dans l'Esthétique ». Le troisième et dernier volume de cette œuvre s'achève sur la formule mathématique représentant la perception esthétique du mot :

1. G.G. Špet [Chpet], *Estetičeskie Fragmenty* [EF : Fragments esthétiques]. I. P., 1922.II, III P., 1923 ; G.G. Špet, *Sočinenija* [Œuvres], M., Pravda, 1989, p. 345-474.

$$S \left[\frac{\sum^n u_n \prod (1 + u_n) M_f}{m \lg} \right]^e \pm s \pm r$$

À première vue, la ligne argumentative qui motive les *EF* semble plutôt claire. Imitant le *modus operandi* des sciences les plus exactes, G. Chpet a pu épurer l'étude de la beauté de ses contradictions inopportunes en réduisant le caractère confus de l'expérience esthétique à un algorithme algébrique précis.

Toutefois, plusieurs raisons incitent à ne pas lire ce texte de manière aussi directe, et certaines d'entre elles s'avèrent extrinsèques au texte lui-même. Dès le début de sa carrière, G. Chpet s'est intéressé à la question méta-théorique concernant la manière dont les connaissances devraient ou ne devraient pas être organisées. Dans la conclusion de son commentaire sur la phénoménologie husserlienne de 1914, il rejeta de façon explicite « le dogme d' « une science modèle » (la « science mathématique naturelle » !)... non seulement en tant que dogme, mais comme méthode même de « formation de concept »... ». Il réitéra cette réserve en 1916, alors qu'il réfléchissait à une méthode appropriée à l'étude de l'histoire, puis à nouveau dans son ouvrage sur l'herméneutique, en 1918². Il est aisé de comprendre ce qui a motivé ces précisions. G. Chpet ne cessait de répéter que les phénomènes culturels sont des signes pourvus d'une signification qui ne peut être appréhendée qu'à travers le processus mental de l'interprétation. Et puisqu'il étendait dans *EF* sa vision sémiotique à la sphère de l'art, sa décision de représenter le processus esthétique par une formule mathématique peut sembler pour le moins particulièrement étrange.

Nos soupçons se renforcent lorsque nous observons comment G. Chpet parvient à cette fraction numérique. En mathématiques, il s'agit de la représentation d'un rapport proportionnel entre la partie d'un objet et l'objet dans sa totalité, le dénominateur représentant le nombre de parts égales que totalise l'objet, et le numérateur, le nombre de ces parts pour cette fraction particulière. Dans quelle mesure la formule de G. Chpet correspond-elle à cette définition ? Commençons avec ses dénominateurs, « m », « l » et « g ». Quel groupe hétéroclite ! Le premier symbole, « m », représente les

2. Gustav Špet, *Javlenie i smysl* [Le Phénomène et le sens], *Mysl' i slovo* [La Pensée et le mot], M., 2005, p. 178. « Filosofija i istorija : Rech' » [La Philosophie et l'histoire : le discours], *Voprosy filosofii i psibologii*, 1916, 4, p. 427 ; *Germenevtika i ee problemy* [L'Herméneutique et ses problèmes], *Mysl' i slovo* [La Pensée et le mot], *op. cit.*, p. 404.

« structures phonético-morphologiques », catégorie qui comprend divers doublets, – et grammaticaux et stylistiques – (*saženyj/sažen*, ou *grečeskij jazyk/ellinskaja reč*), des archaïsmes et des dialectismes. Dans la nomenclature de G. Chpet, le second symbole, « l », désigne les « formes logiques » pures du mot, qui se trouvent en corrélation avec les formes ontiques dans le monde. « g » enfin, renvoie à l'« objet pur » visé par notre conscience avant qu'il ne soit doté d'un sens linguistique.

Il apparaît clairement que les catégories renvoyées par G. Chpet au dénominateur de cette fraction sont plus qu'hétérogènes. Alors que « les structures phonético-morphologiques » désignées par « m » sont clairement des phénomènes stylistiques, « l » et « g » sont d'ordre logique et épistémique. Par ailleurs, la raison pour laquelle ils sont tous désignés comme dénominateurs semble complètement arbitraire. Alors que, aux yeux de G. Chpet, « m » manque de « qualités esthétiques positives » et « peut même, dans la formation d'une impression esthétique, jouer un rôle *négatif* » (EF, 438-439), et que « l » est « un facteur qui réduit le plaisir esthétique » (EF, 442), « l'effet esthétique » de « g » quant à lui se contente d'hésiter : « l'objet pur » peut être perçu aussi bien comme « négligeable » que comme « sérieux », ou de n'importe quelle autre manière, positive ou négative. Mais indépendamment de la question d'approuver ou non G. Chpet quant aux valeurs esthétiques de ces entités, il est difficile d'imaginer pourquoi il les a conçues comme des parts égales à partir desquelles le numérateur de la perception esthétique du mot, composé de trois éléments, devrait être extrait.

Les valeurs des symboles « u » et « M » dans la partie supérieure de la fraction de G. Chpet semblent uniformes à un seul égard : leur rôle dans la réception esthétique est jugé positif. Mais les questions concernant les symboles spécifiques employés foisonnent. Il s'avère que le « u » est en réalité un homonyme désignant deux phénomènes complètement hétéronomes. D'un côté, il renvoie aux « éléments formels articulés de l'impression esthétique » (EF, 438) ou, plus simplement, à la dimension acoustique de l'art oral. D'un autre côté, « u » représente également « la forme interne du langage poétique ajoutée au constituant logique » (représenté, je suppose, par le numéral « l ») (EF, 450). Tous deux, sons et images, sont des ensembles finis des éléments « n ». Mais tandis que les premiers relèvent de la somme (comme l'indique la capitale « sigma »), les seconds représentent un produit (symbolisé par la lettre « Π »), résultat d'une multiplication. Enfin, le « M » de la formule de G. Chpet représente le « contenu en tant que facteur esthétique ». Et « pour souligner la présence de « formes immanentes naturelles », la nature idéale du contenu (le noyau de la significa-

tion) est séparée du contenu concevable dans son entier», fait indiqué par la mise en indice de ce « M » à l'élément « f » (EF, 460-61).

Sans plus de cérémonie, j'espère que ma rapide exégèse suffit à montrer que la formule de la perception esthétique d'un mot de G. Chpet n'est pas très orthodoxe : un stratagème original composé de symboles mathématiques dépourvus de toute valeur explicative. L'auteur lui-même ne dissimule pas ce fait quand il qualifie ce produit de son imagination de « parodique » (EF, 472). Ce qui appelle la question suivante : qu'entendait-il par là ? Issu de la combinaison du préfixe grec $\pi\alpha\rho\alpha$ - [para-] (à côté de, au-delà de) et du nom $\acute{o}\delta\eta$ (ode), ce mot renvoie à un mode particulier de composition littéraire (à l'origine) « dans lequel le style et les thèmes caractéristiques d'un auteur ou d'un genre particulier sont soumis à la satire en étant appliqués à des sujets incongrus ou invraisemblables, ou encore exagérés en vue de créer un effet comique³ ». Devons-nous alors supposer que l'objectif de l'exercice de G. Chpet était de divertir ses lecteurs en ridiculisant l'approche scientifique mathématique dans les sciences humaines ? À ma connaissance, il n'existait à l'époque aucune théorie esthétique dont la méthodologie aurait pu correspondre même vaguement à ce que G. Chpet semble parodier.

Tout en laissant pour l'instant de côté l'objet de la parodie de G. Chpet, nous pouvons noter en passant que la structure bi-plane de celle-ci est l'un des traits principaux de ce genre. Les parodies se créent en regroupant des incongruités, en accentuant l'incompatibilité de ces éléments sans rapport logique. La duplicité flagrante des EF 3 semble toutefois être de nature différente. En y regardant de plus près, ce texte s'avère n'être rien moins qu'un canular élaboré. L'interprétation minutieuse et pédante que fait G. Chpet de l'expérience esthétique au moyen de ses composants formels abstraits (ce qui en soi s'avère quasiment impossible à suivre) atteint son paroxysme avec une formule mathématique parodique qui a peu de sens. La tension dont le texte est empreint provient de l'écart criant entre ce qui est énoncé et ce qui est visé. Il semble que G. Chpet dise quelque chose à quoi il ne croit pas lui-même. Mais pourquoi agirait-il ainsi ? Laissez-moi aborder cette énigme par le biais de la théorie de la conversation réussie de Paul Grice qui se concentre sur ce type d'incongruité linguistique.

3. Oxford English Dictionary :

http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50171894?query_type=word&queryword=parodist&first=1&max_to_show=10&single=1&sort_type=alpha

Selon P. Grice, les sujets qui échangent des informations pré-supposent intuitivement que la personne à qui ils parlent est guidée par les quatre maximes suivantes cataloguées d'après les catégories de Kant comme suit : qualité, quantité, relation et modalité. Ceci étant dû au fait que les conversations sont des « joint-ventures », dans lesquelles nous entrons de notre plein gré, pour un profit mutuel, et à laquelle nous ne mettons pas fin unilatéralement sans raison valable. P. Grice appelle la convention basée sur cette confiance mutuelle le « Principe de Coopération » [the Cooperative Principle], dont l'existence devient manifeste à partir du moment même où l'une des maximes pré-citées est bafouée. Cela peut arriver de diverses manières, la plus importante, dans le cadre de mon exposé, étant ce que P. Grice aperçoit dans le fait de « se moquer » d'une maxime et qui correspond à l'échec flagrant de la part d'un interlocuteur à s'acquitter de cette maxime. Dans ce cas particulier, celui qui écoute sait que son interlocuteur aurait pu respecter la maxime mais que, non seulement il ne l'a pas fait, mais qu'il est impossible, compte tenu du caractère ostentatoire de ce manquement, de douter de son intention d'induire en erreur. P. Grice affirme que cela donne lieu à une « implication conversationnelle » [“conversational implicature”] au moyen de laquelle celui qui écoute ne va plus tenir compte de la signification explicite du message et va tenter, à la place, d'en déduire ce qui est sous-entendu.

Si l'on analyse le volume 3 des *EF* de ce point de vue, il n'est pas difficile de voir que G. Chpet traite les quatre maximes citées ci-dessus d'une façon plus que cavalière. La clarté de sa prose laisse à désirer et il ne pouvait pas ignorer à quel point certaines de ses catégories étaient obscures. Il en est de même pour la somme d'informations présentée. Le caractère fragmentaire ne se limite pas au titre de l'ouvrage : l'exposé incomplet, souvent privé d'exemples illustratifs, s'avère y être la règle plutôt que l'exception. Pour couronner le tout, la formule mathématique de la perception esthétique de G. Chpet (manifestement mal coordonnée et s'accordant peu à ses positions épistémologiques bien connues) défie clairement la Maxime de Qualité [the Gricean Maxim of Quality] de P. Grice. Cela dit, on ne peut manquer de remarquer que G. Chpet semble finalement souscrire au « Principe de Coopération » dans la mesure où il se moque de la Maxime de Qualité de façon flagrante et ostentatoire, indiquant ainsi aux lecteurs que ce qui est dit n'est pas

ce qui veut être dit (ou vice-versa) et que, de cette manière, il met ses lecteurs au défi d'inférer une « implication conversationnelle »⁴.

Que peut-on dire à ce sujet ? Le modèle de Grice, adapté à des situations conversationnelles relativement simples, semble inopérant sur un texte aussi obscur et contradictoire que les *EF* de G. Chpet. Il faut recourir à une connaissance plus profonde et complexe du sujet de l'auteur. Quant au texte lui-même, soumis à un examen minutieux, il se révèle instructif à cet égard. Afin d'expliquer ce que j'entends par là, je propose de revenir une dernière fois à la formule mathématique avec laquelle j'ai commencé. Jusqu'ici, je me suis concentré exclusivement sur sa partie centrale intérieure, laissant de côté ce qui était « hors parenthèses », y compris le symbole « S » désignant « la perception de la personnalité de l'auteur du mot » (*EF*, 472). Car le commerce des signes, insiste G. Chpet, ne se réduit pas à un acte de transplantation d'un message tout prêt d'une tête à une autre. Il s'agit plutôt d'un processus interactif engagé entre des sujets conscients d'eux-mêmes qui n'ignorent aucunement la nature stratégique de leur entreprise. Lorsque nous interprétons un message linguistique, nous ne nous concentrons pas exclusivement sur « la signification objective des énoncés [de l'auteur] mais sur sa façon personnelle « d'en faire l'expérience » en tant qu'actions individuelles qui lui sont propres, et comme une sorte de fait socio-individuel objectivé... Sur la base de premiers indices et d'intuitions initiales, nous nous mettons ensuite à recréer, construire, dessiner « consciemment », pour nous-mêmes, un tableau *général* de sa personnalité... Derrière chaque mot de l'auteur, nous commençons alors à entendre *sa* voix, à deviner *ses* pensées, à questionner *son* attitude » (*EF*, 469-70). Nos efforts pour dégager de ce texte une image unifiée de son auteur ne peuvent pas être un simple processus, dénué de conflits, et Chpet se hâte de préciser :

quelque chose d'inattendu, un paradoxe dans ce qui est communiqué peut apparaître, distraire notre attention (*ibid.*).

Cependant, plutôt que de constituer un obstacle pour les lecteurs, cela devient un défi, insiste-t-il, car après être entré dans une telle perturbation,

nous nous tournons vers l'auteur en nous efforçant avec un zèle plus grand encore de *le* voir derrière le paradoxe, pour décider si

4. H. Paul Grice, « Logic and Conversation », Peter Cole and Jerry L. Morgan (éds), *Syntax and Semantics*, vol. 3, New York, Academic Press, 1975, p. 41-58.

l'impression de la personnalité qu'il est en train de créer s'accorde ou non avec les autres (*EF*, 470).

Située de manière stratégique à la fin de son troisième *Fragment*, « l'instruction de lecture » de G. Chpet n'est en aucun cas une remarque gratuite. Je suggère que cela devrait orienter notre interprétation de cet ouvrage. Le texte qui se présente comme l'arrière-plan le plus immédiat, sur lequel le troisième volume des *EF* pourrait être projeté, s'avère être la longue conférence donnée par G. Chpet au Département de Philosophie de l'Académie de Russie des Sciences Artistiques (GAKhN) moins d'un mois après que les *EF* 3 furent achevés : *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Les deux textes ont manifestement été écrits au même moment à cause non seulement des renvois effectifs d'un texte à l'autre, mais également de leurs nombreux recoupements thématiques. En outre, l'auteur avait envisagé la conférence comme le volume 4 des *EF*, plan qui ne s'est toutefois pas concrétisé⁵. Mais quelle immense différence de style entre ces deux textes ! Les *Problèmes...* relèvent d'une prose académique traditionnelle qui critique de façon méthodique toutes les théories esthétiques classiques de l'époque et présente avec tout le sérieux attendu une nouvelle approche sémiotique de l'art ; Les *EF* 3 représentent, quant à eux, une performance étrange, sibylline, si ouvertement incongrue qu'elle crée une dissonance cognitive chez le lecteur. Un paradoxe est né et nous nous retrouvons face à la mission délicate de concilier l'image de G. Chpet dédagée déjà difficilement des *Problèmes...* avec celle suscitée par sa formule mathématique parodique de la perception esthétique : le penseur sérieux profondément imprégné de philosophie moderne allemande présentant un nouveau paradigme pour l'esthétique, et l'auteur d'un texte étrange qui défie ouvertement certains des principes de base du discours scientifique en proposant un algorithme qui ne peut être pris au sérieux.

Existe-t-il un moyen de réunir ces deux images incompatibles de G. Chpet en une unité crédible ? Ceci n'est possible que par le biais de la parodie, dont la structure bi-plane évoquée plus haut représente la conciliation de l'inconciliable. Cependant, les *EF* 3 entraînent ce genre dans une direction par définition encore inédite. Si la parodie fonctionne habituellement par un jeu de croisement des travaux [*cross-pollinates works*] de deux auteurs différents, cette approche intersubjective semble faire défaut dans le cas de

5. Voir la lettre de Chpet à F.I. Vitjazev du 3 avril 1922, republiée dans : Tatiana Shchedrina, *Gustav Špet : žizn' v pis'mab* [Gustave Chpet : sa correspondance], M., Epistoliarnoe Nasledie, 2005, p. 487).

Chpet. L'objet de cet exercice parodique n'est rien d'autre que lui-même, son propre style de théorisation. Les *EF* 3 accentuent toutes ses particularités (une tendance à la chicanerie terminologique et une obsession pour la plus grande exactitude) qui s'ajoutent à une approche mathématique tournée vers les phénomènes culturels, approche que l'auteur avait à plus d'une occasion déclarée tout à fait malencontreuse.

En supposant que le volume 3 des *EF* est une parodie de soi-même, permettez-moi de rechercher la signification d'un tel geste théâtral. L'épigraphe ouvrant mon exposé, tiré du septième chapitre d'*Eugène Onéguine*, offre une réponse possible. En posant la fameuse question, « Qui est-il ? [...] une parodie⁶ ? », Pouchkine proposait une seconde interprétation (tout à fait inattendue) de son personnage. Suivant cette piste hypothétique, G. Chpet a-t-il présenté une interprétation alternative de lui-même, une interprétation qui serait radicalement différente de son image publique habituelle, celle d'un homme qui rit de lui-même ? Oui, peut-être. Mais ce rire est d'un genre plutôt particulier. Il semble être aux antipodes du rire carnavalesque dont se délectait Bakhtine, un rire blasphématoire ridiculisant tout ce qui est officiel, que ce soit d'ordre religieux ou académique, un « *risus paschalis* » charnel pour lequel rien n'est sacré. Le sombre sourire de G. Chpet est, à l'inverse, plutôt désincarné, "dianoétique", forcé. Il s'apparente davantage au « *risus purus* », le rire suprême, « le rire des rires », comme le présente Beckett,

le rire qui rit du rire, le spectacle, hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit... de ce qui est malheureux⁷.

Mais qu'est-ce qui déclencherait ce genre de rire ? Le commentaire détaillé de Vitali Makhline sur le contexte politique et culturel qui a vu naître les *EF* offre une perspective curieuse. Il trace le tableau inquiétant d'« une époque perturbée » (du vide qui s'est ouvert dans l'histoire russe entre son passé décadent et son futur à venir), du bref intervalle séparant la Russie déjà post-révolutionnaire et post-symboliste de la Russie Soviétique approchant à grands pas. Makhline précise que « Chpet était profondément conscient du « potentiel de transformation de son époque, de sa culture, quand il a intitulé le premier chapitre des *EF* « Une oscillation », faisant allusion aux extrêmes entre lesquels ce texte se

6. NdT : traduction de Jean-Louis Backès : *Eugène Onéguine*, Paris, Gallimard, 1996, p. 216.

7. Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Les éditions de Minuit 1968, p. 49.

trouvait, « l'extrême sommet, le fond extrême⁸ ». Et, de l'avis de Makhline, « la logique *expressive*, *excentrique* » des EF 1 représente la réaction consciente de Chpet à cette situation singulière.

Je propose que le point de vue de Makhline soit également appliqué *mutatis mutandis* au EF 3. La monographie concise de Simon Critchley nous rappelle que c'est au moment de la crise la plus profonde que le « risus *purus* » naît. Car la faculté de rire simultanément de son propre malheur et/ ou de sa grandeur est le mécanisme ultime par lequel nous maintenons en équilibre les forces centripètes omniprésentes en nous et toujours prêtes à mettre notre psyché en pièces : dépression et exubérance, mélancolie et joie. Seul ce sourire « raillant les nantis et les démunis, le plaisir et la douleur, le sublime, la souffrance de la condition humaine » peut apporter « l'élévation et la délivrance, la lucidité de la consolation. Nous sourions et nous nous trouvons ridicules », conclut Critchley. « Notre malheur est notre grandeur⁹ ».

Université de Pennsylvanie, États-Unis

Traduction de l'anglais par Marie Loisy et Maryse Dennes

8. Vitalij Mahlin [Vitali Makhline], "Taina filologov" [Le Secret des philologues], *Gustav Špet i sovremennaja filosofija gumanitarnogo znanija* [Gustave Chpet et la philosophie contemporaine des sciences humaines], M., 2006, p. 194-195.

9. Simon Critchley, *On Humour* [De l'Humour], Londres, 2002, p. 111.